

Рефлексије о  
социјализму

Reflections  
on **Socialism**

МУЗИКОЛОГИЈА  
MUSICOLOGY

23 II/2017

МУЗИКОЛОГИЈА  
MUSICOLOGY

Реч уреднице  
Editor's Note

Тема броја 23 „Рефлексије о социјализму“ инспирисана је међународним научним скупом „Музичко наслеђе државног социјализма – Преиспитивање нараћања о послератној Европи“, одржаним септембра 2015. године у Београду. Радови одабрани за овај шемај доносе пресек тема и проблемских области иницираних овим скупом; наизменично су засиуљене студије који се односе на српску музику после Другог светског рата и на музику у другим социјалистичким земљама, како би читаоци могли да сагледају у паралели ситуацију у различитим контекстима, чије су специфичности преваходно биле одређене стриктношћу примене социјалистичких начела. Темат „Рефлексије о социјализму“ креира живојисну панораму музичког живота у раздобљу државног социјализма, али и указује на данашње рејеркусије појединих системских, односно, идеолошких поставки тога доба.

The main theme of the issue no. 23 “Reflections on Socialism” is inspired by an international conference “Musical Legacies of State Socialism – Revisiting Narratives about Post-World War II Europe”, held in September 2015 in Belgrade. Articles selected for this issue bring a cross section of topics and problem areas initiated by this conference; studies on Serbian music after World War II and music in other socialist countries alternate in order to allow readers to compare different contexts, whose specificities were predominantly determined by the strictness of the application of the socialist realist canon. The theme “Reflections on Socialism” creates a colourful panorama of musical life in the period of state socialism, but also points to today’s repercussions of certain systemic and ideological settings of that time.



ISSN 1450-9814

23

II/2017



Рефлексије о социјализму Reflections on **Socialism**

Рефлексије о  
социјализму

Reflections on  
**Socialism**

Часопис **МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ**  
Journal of **THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA**

23

II/2017

**М**УЗИКОЛОГИЈА  
USICOLOGY

Рефлексије о  
**социјализму**

Reflections on  
**Socialism**



Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ  
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA



МУЗИКОЛОГИЈА  
Часопис Музиколошког института САНУ  
MUSICOLOGY  
Journal of the Institute of Musicology SASA

~  
23 (II/2017)  
~

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК / EDITOR-IN-CHIEF  
Ивана Медић / Ivana Medić

РЕДАКЦИЈА / EDITORIAL BOARD  
Александар Васић, Ивана Весић, Јелена Јовановић, Данка Лајић Михајловић, Биљана Милановић,  
Весна Пено, Катарина Томашевић /  
Aleksandar Vasić, Ivana Vesić, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović, Biljana Milanović, Vesna Peno,  
Katarina Tomašević

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ / EDITORIAL ASSISTANT  
Јелена Јанковић-Бегуш / Jelena Janković-Beguš

МЕЂУНАРОДНИ УРЕЂИВАЧКИ САВЕТ / INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL  
Светислав Божић (САНУ), Џим Семсон (Лондон), Алберт ван дер Схоут (Амстердам), Јармила  
Габријелова (Праг), Разија Султанова (Кембриџ), Денис Колинс (Квинсленд), Сванибор Петан  
(Љубљана), Здравко Блажековић (Њујорк), Дејв Вилсон (Велингтон) /  
Svetislav Božić (SASA), Jim Samson (London), Albert van der Schoot (Amsterdam),  
Jarmila Gabrijelova (Prague), Razia Sultanova (Cambridge), Denis Collins (Queensland), Svanibor  
Pettan (Ljubljana), Zdravko Blažeković (New York), Dave Wilson (Wellington)

Музикологија је рецензирани научни часопис у издању Музиколошког института САНУ. Посвећен је проучавању музике као естетског, културног, историјског и друштвеног феномена и примарно усмерен на музиколошка и етномузиколошка истраживања. Редакција такође прихвата интердисциплинарне радове у чијем је фокусу музика. Часопис излази два пута годишње. Упутства за ауторе могу се преузети овде: <http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=1450-9814&pg=instructionsforauthors>

Musicology is a peer-reviewed journal published by the Institute of Musicology SASA (Belgrade), dedicated to the research of music as an aesthetical, cultural, historical and social phenomenon and primarily focused on musicological and ethnomusicological research. Editorial board also welcomes music-centred interdisciplinary research. The journal is published semiannually. Instructions for contributors can be found on the following address: <http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=1450-9814&pg=instructionsforauthors>

ISSN 1450-9814  
eISSN 2406-0976  
UDK 78(05)

БЕОГРАД 2017.  
BELGRADE 2017

Изјава о тачности / Disclaimer

Садржај објављених текстова одражава искључиво ставове њихових аутора. Уредник и редакција не сnose одговорност за тачност изнетих података. Електронске адресе и линкови су тачни у тренутку објављивања ове свеске. Уредник и редакција не одговарају за трајност, тачност и прикладност линкованог садржаја. / The content of published articles reflects only the individual authors' opinions, and not those of the editor and the editorial board. Responsibility for the information and views expressed in the articles therein lies entirely with the author(s). Electronic addresses and links are correct at the moment of the publication of this volume. The editor and the editorial board are not responsible for the persistence or accuracy of urls for external or third-party websites referred, and do not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate and appropriate.

ПРЕВОДИОЦИ / TRANSLATORS

Ивана Медић, Зорица Симовић / Ivana Medić, Zorica Simović

ЛЕКТОР ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК / ENGLISH-LANGUAGE EDITING

Иван Муџић / Ivan Moody

ЛЕКТОРИ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК / SERBIAN-LANGUAGE EDITING

Мирјана Нешић / Mirjana Nešić

КОРЕКТУРА / PROOFREADING

Јелена Јанковић-Бегуш / Jelena Janković-Beguš

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКА ОБРАДА / DESIGN & PREPRESS

Студио Omnibooks, Београд / Studio Omnibooks, Belgrade

ШТАМПА / PRINTED BY

Скрипта Интернационал, Београд / Scripta Internacional, Belgrade

Часопис је индексан на <http://doiserbia.nb.rs/> и у међународној бази ProQuest. / The journal is indexed in <http://doiserbia.nb.rs/> and in the international database ProQuest.

Објављивање часописа финансијски су помогли Министарство просвете, науке и технолошког развоја, Министарство културе и информисања Републике Србије и СОКОЈ — Организација музичких аутора Србије / The publication of this volume was financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development, the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia and SOKOJ – Serbian Music Authors' Organization.

# САДРЖАЈ / CONTENTS

РЕЧ УРЕДНИЦЕ / EDITOR'S FOREWORD

9–12

ТЕМА БРОЈА / THE MAIN THEME

РЕФЛЕКСИЈЕ О СОЦИЈАЛИЗМУ

REFLECTIONS ON SOCIALISM

*Mirjana Veselinović-Hofman*

WHAT, HOW, AND WHY IN SERBIAN MUSIC AFTER WORLD WAR II,  
IN THE LIGHT OF IDEOLOGICAL-POLITICAL UPHEAVALS

*Мирјана Веселиновић-Хофман*

ШТА, КАКО И ЗАШТО У СРПСКОЈ МУЗИЦИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА, У  
СВЕТЛУ ИДЕОЛОШКО-ПОЛИТИЧКИХ ПРЕВИРАЊА

15–29

*Georgia Petroudi*

PROKOFIEV'S SEVENTH SYMPHONY AND ITS TWO ENDINGS:  
A STUDY OF "IMPOSED" REVISIONS

*Георгија Пејруди*

СЕДМА СИМФОНИЈА ПРОКОФЈЕВА И ЊЕНА ДВА ЗАВРШЕТКА:  
СТУДИЈА О „НАМЕТНУТИМ” РЕВИЗИЈАМА

31–40

*Melita Milin*

AFTER ZERO HOUR: STATES AS "CUSTODIANS OF UNIVERSAL HUMAN CULTURE",  
OR "GUARDIANS OF ADVANCED ART"

*Мелиџа Милин*

ПОСЛЕ НУЛТЕ ГОДИНЕ: ДРЖАВЕ КАО „ЧУВАРИ УНИВЕРЗАЛНЕ КУЛТУРЕ  
ЧОВЕЧАНСТВА” ИЛИ „ЧУВАРИ НАПРЕДНЕ УМЕТНОСТИ”

41–57

*Elena Maria Șorban*

COMMUNIST IDEOLOGY AND ACADEMIC EDUCATION. A CASE STUDY: WORLD  
MUSIC HISTORY AS A SUBJECT IN ROMANIAN UNIVERSITIES, 1948–2014

*Елена Марија Шорбан*

КОМУНИСТИЧКА ИДЕОЛОГИЈА И АКАДЕМСКО ОБРАЗОВАЊЕ.  
СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ОПШТА ИСТОРИЈА МУЗИКЕ КАО ПРЕДМЕТ НА РУМУНСКИМ  
УНИВЕРЗИТЕТИМА, 1948–2014

59–81

***Nemanja Sovtić***

THE NON-ALIGNED HUMANISM OF RUDOLF BRUČI: THE COMPOSER AND THE  
SOCIETY OF SELF-MANAGEMENT SOCIALISM

***Немања Совић***

НЕСВРСТАНИ ХУМАНИЗАМ РУДОЛФА БРУЧИЈА: КОМПОЗИТОР И ДРУШТВО  
САМОУПРАВНОГ СОЦИЈАЛИЗМА

83–97

***Borislava Vučković***

DR NELE KARAJLIĆ IN THE FRAMEWORK OF “THE NEW PRIMITIVES”

***Борислава Вучковић***

ДР НЕЛЕ КАРАЈЛИЋ У ОКВИРУ „НОВОГ ПРИМИТИВИЗМА”

99–116

***Ádám Ignácz***

“MUSIC FOR MILLIONS”. JÁNOS MARÓTHY AND ACADEMIC RESEARCH ON  
POPULAR MUSIC IN SOCIALIST HUNGARY

***Адам Игнац***

„МУЗИКА МИЛИОНА“

ЈАНОШ МАРОТИ И АКАДЕМСКО ПРОУЧАВАЊЕ ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ У  
МАЂАРСКОЈ

117–126

***Marija Golubović & Nikola Komatović***

THE EARLY PRAGUE SPRING: ANALYSING THE RE-ESTABLISHMENT OF  
MODERNIST ASPECTS ACCORDING TO THE EXAMPLE OF THREE PIANO  
CONCERTOS BY THE “PRAGUE GROUP” OF COMPOSERS (STANOJLO RAJIČIĆ,  
LJUBICA MARIĆ AND MILAN RISTIĆ)

***Марија Голубовић и Никола Коматовић***

РАНО ПРАШКО ПРОЛЕЋЕ: АНАЛИЗА ПОНОВНОГ УСПОСТАВЉАЊА  
МОДЕРНИСТИЧКИХ АСПЕКТА НА ПРИМЕРУ ТРИ КЛАВИРСКА КОНЦЕРТА  
КОМПОЗИТОРА „ПРАШКЕ ГРУПЕ“

127–141

VARIA

***Vesna Peno & Marija Obradović***

О ПЕВНИЧКОМ ПРОСТОРУ И ХИМНАМА КОЈЕ СУ У ЊЕМУ ПОЈАНЕ. У ТРАГАЊУ ЗА  
ПОЈАЧКО-ГРАДИТЕЉСКИМ ВЕЗАМА У СРЕДЊЕМ ВЕКУ

***Vesna Peno, Marija Obradović***

ON THE CHANTING SPACE AND HYMNS THAT WERE SUNG IN IT. SEARCHING  
FOR CHANTING-ARCHITECTURAL CONNECTIONS IN THE MIDDLE AGES

145–173

***Jelena Jovanović***

REFLECTIONS ON A „SHOP“ MELODIC MODEL IN WEDDING AND ST. GEORGE'S  
DAY SONGS OF EASTERN AND CENTRAL SERBIA

***Jelena Jovanović***

ОДРАЗИ 'ШОПСКОГ' МЕЛОДИЈСКОГ МОДЕЛА  
У СВАДБЕНИМ И БУРЂЕВДАНСКИМ ПЕСМАМА ИСТОЧНЕ И ЦЕНТРАЛНЕ СРБИЈЕ  
175–197

***Biljana Milanović***

УОБЛИЧАВАЊЕ НАЦИОНАЛНОГ ПАМЋЕЊА: ПОЧЕЦИ МЕМОРИСАЊА СТЕВАНА  
СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА У СРПСКОЈ МУЗИЦИ (1919–1923)

***Biljana Milanović***

SHAPING NATIONAL MEMORY: THE BEGINNING OF MEMORIZING STEVAN  
STOJANOVIĆ MOKRANJAC IN SERBIAN MUSIC (1919–1923)  
199–218

***Olivera Nikolić***

МУЗИЧКИ СВЕТ ИВАНА ЈЕВТИЋА У ПРЕВИРАЊУ ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИОНАЛНОГ  
И НОВОГ УМЕТНИЧКОГ ИЗРАЗА. ТЕНДЕНЦИЈЕ ПРОМЕНА НА ПРИМЕРУ  
ИЗАБРАНИХ ДЕЛА КОНЦЕРТАНТНОГ ЖАНРА

***Olivera Nikolić***

IVAN JEVTIĆ'S MUSICAL UNIVERSE AT A CROSSROADS OF TRADITIONAL AND  
NEW MUSIC EXPRESSION. TENDENCIES OF CHANGES ON THE EXAMPLE OF  
SELECTED WORKS OF THE CONCERT GENRE  
219–237

***Danka Lajić-Mihajlović***

ТРАГ МУЗИКЕ УРЕЗАН У ВОСКУ: КОЛЕКЦИЈА ФОНОГРАФСКИХ СНИМАКА ИЗ  
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ

***Danka Lajić Mihajlović***

TRACES OF MUSIC CARVED IN WAX: THE COLLECTION OF PHONOGRAPHIC  
RECORDINGS FROM THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA  
239–257

***Michael Oravitz***

DROPLETS OF DEW. THE MUSIC OF VERA STANOJEVIĆ

***Мајкл Оравиц***

КАПИ РОСЕ: МУЗИКА ВЕРЕ СТАНОЈЕВИЋ  
259–286

## ЈУБИЛЕЈ / ANNIVERSARY

***Катарина Томашевић***

РАЗГОВОР С ПОВОДОМ. ИНОВАТИВАН И АУТЕНТИЧАН СТВАРАЛАЦ:  
ВЛАДАН РАДОВАНОВИЋ  
289–301



НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА  
/ SCIENTIFIC REVIEWS AND POLEMICS

*Мелија Милин*

HELMUT LOOS, E-MUSIK, KUNSTRELIGION DER MODERNE, BEETHOVEN UND  
ANDERE GÖTTER. KASSEL, BÄRENREITER, 2017. (ISBN 978-3-7618-2435-1)  
305–309

*Биљана Милановић*

NADA BEZIĆ, GLAZBENE ŠETNJE ZAGREBOM. ZAGREB, ŠKOLSKA KNJIGA, 2016.  
(ISBN 978-9-5306-1594-6)  
310–313

*Бојдан Ђаковић*

ВЕСНА САРА ПЕНО, ПРАВОСЛАВНО ПОЈАЊЕ НА БАЛКАНУ НА ПРИМЕРУ ГРЧКЕ  
И СРПСКЕ ТРАДИЦИЈЕ. ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА, ЕКЛИСИОЛОГИЈЕ И  
ИДЕОЛОГИЈЕ. БЕОГРАД, МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ, 2016.  
(ISBN 978-86-80639-25-3)  
314–321

*Ivan Moody*

IVANA MEDIĆ, FROM POLYSTYLISM TO META-PLURALISM. ESSAYS ON LATE SOVIET  
SYMPHONIC MUSIC. BELGRADE, INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA, 2017.  
(ISBN 978-86-80639-30-7)  
322–324

*Jelena Novak*

SINGING, DRAGONS AND BEYOND: OPERA FORWARD FESTIVAL,  
AMSTERDAM, MARCH 18–31, 2017.  
325–330

*Marija Dumnić*

SIMM-POSIUM 2 – SOCIAL IMPACT OF MAKING MUSIC. LONDON, MILTON  
COURT – GUILDHALL SCHOOL OF MUSIC AND DRAMA, 7– 8 JULY 2017.  
331–335

## РЕЧ УРЕДНИЦЕ

Тема броја 23 *Рефлексије о социјализму* инспирисана је великим међународним научним скупом *Музичко наслеђе државног социјализма – Преиспитивање наратива о послератној Европи*, одржаним септембра 2015. године у Београду. Суорганизатори овог скупа, на којем је по први пут анализирано музичко наслеђе социјалистичког раздобља на територијама некадашње Југославије, Совјетског Савеза и читавог Источног блока, али и других (тада) социјалистичких земаља попут Грчке или Аустрије, били су Музиколошки институт САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности САНУ и Студијска група за источноевропску музику Британске асоцијације за славистичке и источноевропске студије (REEM/BASEES). С обзиром на велики број изложених радова и хетерогеност приступа и дубине захвата у материју, није било могуће публиковати све радове, већ је начињен избор. Радови одабрани за темат *Рефлексије о социјализму* рецензирани су, у појединим случајевима детаљно прерађени и/или проширени, те доносе пресек тема и проблемских области иницираних овим скупом. У темату су наизменично заступљени радови који се односе на српску музику после Другог светског рата и на музику у другим социјалистичким земљама (Совјетски Савез, Румунија, Мађарска), како би читаоци могли да сагледају у паралели ситуацију у различитим контекстима, чије су специфичности превасходно биле одређене стриктношћу примене соцреалистичких начела. Премда се највећи број аутора бави уметничком музиком, било у смислу тумачења ширег стваралачког контекста (Мирјана Веселиновић-Хофман, Мелита Милин, Елена Марија Шорбан), било у вези са делатношћу појединих стваралаца (Георгија Петруди, Немања Совтић, Марија Голубовић и Никола Коматовић), заступљени су и радови везани за област популарне музике, односно активности појединих маркантних стваралаца из тог домена (Адам Игњац, Борислава Вучковић). Здружено посматрани, радови публиковани у Тему броја креирају живописну панораму музичког живота у раздобљу државног социјализма, али и указују на данашње реперкусије појединих системских, односно, идеолошких поставки тога доба.

Радови објављени у рубрици *Varia* обрађују широк спектар тема, превасходно релевантних за српску музичку историографију. У коауторском раду који отвара ову рубрику, музиколог Весна Пено и архитекта Марија Обрадовић

баве се певничким простором и појачко-градитељским везама у српском средњовековним црквама. Јелена Јовановић проучава „шопски“ мелодијски модел у свадбеним и ђурђевданским песмама у источној и централној Србији, док се Биљана Милановић бави почецима меморисања Стевана Стојановића Мокрањца у српској музици. Оливера Николић проучава концертантно стваралаштво академика Ивана Јевтића, а Данка Лајић Михајловић пише о недавно дигитализованој колекцији фонографских снимака Косте П. Манојловића из Музиколошког института САНУ. Рад америчког аутора Мајкла Оравица посвећен је електроакустичком стваралаштву Вере Стојановић, композиторке српског порекла која већ дуго живи и ради у Сједињеним Америчким Државама.

У рубрици *Јубилеји* објављујемо разговор Катарине Томашевић са композитором и мултимедијалним уметником Владаном Радовановићем, поводом његовог 85. рођендана. Двадесет трећи број часописа *Музикологија* закључује рубрика *Научна кришика и ѿлемика*, у којој објављујемо приказе четири монографије, једног фестивала и једног симпозијума.

У име редакције, захваљујем се колегама из Србије и иностранства који су, у својству рецензента, читали радове припремљене за овај број и својим драгоценим сугестијама и коментарима допринели његовој коначној физиономији.

У Београду, 1. децембра 2017. године  
др Ивана Медић, главна и одговорна уредница

## EDITOR'S FOREWORD

The main theme of this issue *Reflections on Socialism* is inspired by the International Conference *Musical Legacies of State Socialism — Revisiting the Narratives About Post-World War II Europe* that took place at the Serbian Academy of Sciences and Arts in Belgrade in September 2015. The coorganizers of this conference were the Institute of Musicology SASA, Department of Fine Arts and Music of the Serbian Academy of Sciences and Arts, and the Study Group for Eastern European Music of the British Association for Slavonic and East European Studies (REEM/BASEES). In the course of this conference, musical legacies of the socialist era in the territories of the former Yugoslavia, the Soviet Union and the entire Eastern Bloc, but also including other socialist countries such as Greece or Austria, were assessed and discussed comprehensively for the first time.

Considering the large number of papers presented at the conference and the heterogeneity of approaches, it was not possible to publish them all. Articles selected for publication were peer reviewed, in some cases vastly expanded and reworked, and in the final form they present a cross section of topics and problem areas initiated by the conference. The articles alternate between those focusing on Serbian music after World War II and music in other socialist countries (Soviet Union, Romania, Hungary), so that readers can observe in parallel the situation in different contexts, whose specificities were primarily determined by the strictness of the application of the (often vague) socialist-realist principles.

Although most authors deal with art music, either in terms of interpretation of a wider creative context (Mirjana Veselinović-Hofman, Melita Milin, Elena Maria Šorban), or in connection with the activity of certain composers (Georgia Petroudi, Nemanja Sovtić, Marija Golubović and Nikola Komatović), two authors (Ádám Ignác, Borislava Vučković) contribute to the field of popular music studies, dealing with activities of some prominent authors from that domain. Together, articles published in the main theme of this volume create a colorful panorama of musical life in the period of state socialism and point to today's repercussions of certain systemic i.e. ideological settings of that era.

Articles published in the section *Varia* engage with a wide range of topics, predominantly those relevant for Serbian music historiography. The article coauthored by

a musicologist Vesna Peno and an architect Marija Obradović deals with the chanting space and the relations between architecture and chanting in Serbian medieval churches. Jelena Jovanović studies the “Shop” melodic model in two types of songs (for weddings and for the holiday of St George) in Eastern and Central Serbia, while Biljana Milanović writes about the beginnings of memorizing Stevan Stojanović Mokranjac in Serbian music. Olivera Nikolić writes about the works of the composer and academician Ivan Jevtić, while Danka Lajić Mihajlović deals with the recently digitized collection of phonographic recordings made by Kosta P. Manojlović. The article by Michael Oravitz engages with the electroacoustic works of Vera Stojanović, a composer of Serbian descent who has lived in the United States for several decades.

The Anniversary section contains Katarina Tomašević’s conversation with Vladan Radovanović, a composer and multimedia artist, on the occasion of his 85th birthday. This issue of the journal ends with a substantial reviews section, which comprises reviews of four monographs, one festival and one symposium.

On behalf of the Editorial Board I express own cordial gratitude to our colleagues from Serbia and abroad who have acted as peer reviewers, and whose valuable insights and comments have vastly contributed both to individual articles and to the overall physiognomy of the entire volume.

In Belgrade, 1 December 2017  
Dr Ivana Medić, Editor-in-Chief

ТЕМА БРОЈА  
THE MAIN THEME  
РЕФЛЕКСИЈЕ О СОЦИЈАЛИЗМУ  
REFLECTIONS ON SOCIALISM



# WHAT, HOW, AND WHY IN SERBIAN MUSIC AFTER THE SECOND WORLD WAR, IN THE LIGHT OF IDEOLOGICAL-POLITICAL UPHEAVALS\*

---

*Mirjana Veselinovic-Hofman*<sup>1</sup>

Faculty of Music, University of Arts, Belgrade

Received: 1 March 2017

Accepted: 1 June 2017

Original scientific paper

## ABSTRACT:

The subject of this paper concerns the consideration of the social and artistic position of Serbian music within the framework of socialist cultural policies and the post-socialist culture of Serbia in transition. That position will be examined from the perspective of some vital creative issues in respect of which aesthetic, poetical and stylistic streams have often been formed or modified, and weighed against each other. This involves the problems of *what* and *how*, which ultimately lie at the root of every musical trend and more generally in art, coupled with the problem of *why* as a certain point of 'rotation' at which both the *what* and the *how* are met and modified.

KEY WORDS: Serbian music, socialist realism, socialist/moderate modernism, post-socialist/transitional musical culture

My starting point for this article is an Adornian "duality in the character/nature of art (as autonomous and *fait sociale*), [which] persistently points to the field of its autonomy" (Adorno 1979: 32; cf. 369–423). In connection with music, I consider this duality in its 'absolute' and relative dimensions. By the 'absolute' dimension I refer to the exclusivity of the musical means, the specificity of their evolutive and disruptive changes, that is, to the purely disciplinary identity of music. By the relative dimen-

\* This research was carried out as part of the scientific project of the Department of Musicology of the Faculty of Music in Belgrade *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* [Identities of Serbian Music in the World Cultural Context], supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

1. [mvesel@eunet.rs](mailto:mvesel@eunet.rs)



sion of autonomy I mean the fact that music is not possible outside society, and that it is always a social fact, although, when professionally composed, individual in its character. Music has always been created and performed within society. Within it, music 'meets' itself in its stylistic, genre, and compositional-technical appearances; it is perceived and received personally and collectively; it affects people, it is experienced, explained, functionalized, used, and abused... As such, as both an aesthetic and social category, music has always been part of an ideology, already in the basic Marxist meaning of ideology – a form of social superstructure. Music has been created in all historical, social-economic, production and value systems, necessarily advocating them in a specific way: intentionally or unintentionally, directly or indirectly, approvingly or questioningly, but always with the latent power to affect those systems, potentially to foresee, offer or indicate the necessary steps forward from them, with the aim of transforming them. Even then, or, if we agree with Adorno, aesthetically in the most authentic way, that is, with the highest degree of its disciplinary autonomy especially when its social issues are inherent to music (Veselinović-Hofman 2007a: 205–214); when work on the thing itself, on *die Sache selbst*, results in the musical means as bearers of the 'absorbed', transformed expression of historically important moments of social development (Adorno 1968; 1984). Because of the duality of its autonomy – the absolute/aesthetic autonomy, and the relative / social – music can be (as also any other art can be) instrumentalized for concrete political purposes, in different ways and to a different extent. In the most general sense, it can be subjugated to state requirements for the affirmation of a certain political idea, political stance or programme either by open repression, or pressure ensuing from the state's 'suggestive' expectations concerning positive reactions to its requirements/recommendations for a politically 'correct' and cooperative direction of the social engagement of musical creativity. Such an instrumentalization of music need not occur only between music and a dominant political option in a country but, in principle, also between the dominant option and opposing ones.

The ideological-political functionalization of music is mostly based on the over-emphasis of those musical concepts, phenomena and means which can play the role of the advocate of a certain ideology, politics and hierarchy of values. Such a functionalization mostly occurs in authoritarian systems of governing, which select those concepts, phenomena and means, imposing them as musically suitable and politically appropriate. Of course, musical contents, musical practices and the forms of their appearance supported and induced in such a way, considerably depend on the intellectual, educational, and cultural premises in general, on which such a system relies, more precisely on the intellectual, educational and cultural level of the representatives of public authorities.

From that perspective, a complex dynamic has existed in the relationships between the absolute and the relative autonomy of music in the Serbian cultural context after the Second World War. Within the framework of socialist cultural policy and the post-socialist culture of Serbia in transition, this dynamic has disclosed some ever-topical and crucial creative issues in respect of which aesthetic, poetical and stylistic streams have often been formed or modified, unfolded, evaluated, and confronted with each

other during the history of (not only) Serbian music, and not only in sensitive ideological-political historical periods and situations. In addition, depending on these issues, some kind of political support and thereby social position can sometimes be easily 'deserved' or lost.

In fact, that dynamics involves the problems of *what* and *how*, which ultimately lie at the root of every musical trend and generally in art, and by that token are always conducive to theoretical considerations. At the same time, these problems imply the ideologically and politically most vulnerable issues of artistic creation, those which by their nature fall victim to direct ideological 'operations',<sup>2</sup> because the question of *what* understood in the sense of the extra musical, programmatic dimension of a piece of work, appears to be extensive enough to open the possibility of 'side' interventions in the realm of the work's subject matter. As is the case with the question of *how*, considered in the sense of the ways of fulfilling a recommended/expected topic and 'message' that is required, which means, in the sense of the purely musical, formal aspect of a work. The questions of *what* and *how* are complemented in this paper by the question of *why* because it is this question which seems to be the crucial problem point, actually a certain point of 'rotation' at which – depending on the specific social circumstances – both the *what* and the *how* are met and modified.

Therefore, on this occasion, I shall try to consider the relationship between *what*, *how* and *why* in the musical and cultural policy of socialist Serbia as part of the former Yugoslav Federation, firstly during and after socialist realism, and then in the post-Cold War, and Serbia in transition. That is, from the time of the *socialist realist* 'paradigm' to the *socialist* conception of culture and education, to this music's currently neglected and socially dismantled position.

The socialist realist 'paradigm' that dominated in our country between 1945 and 1950 was modelled on several elements.<sup>3</sup> The first of them concerns the principles and achievements of the interwar aesthetics of social art which, in any case, within the then intensified conflicts between the realist and avant-garde stances, was closer to the realist one. The second element points to a certain degree of adoption of the Soviet model of socialist realism, which meant the removal of all manifestations of "bourgeois formalism" of an avant-garde and of a modernist nature in general, in the name of the new, proletarian, socialist art. The third element refers to the fostering and revitalization of music from the people's liberation struggle, that is, to the transposition of a wartime, anti-fascist and anti-capitalist fighting spirit,

2 The phenomena and problematic issues of the complex relations between art and politics, have been elucidated by Miško Šuvaković in a multifaceted way in his book *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije* [Art and Politics. Contemporary Aesthetics, Philosophy, Theory, and Art in the Time of Global Transition] (Šuvaković 2012a).

3 For more about socialist realism in Serbia/Yugoslavia see: Стефановић 1948; Данон et al. 1948; Veselinović (=Veselinović-Hofman) 1983; Милин 1998; Докић et al. 2009; Веселиновић-Хофман 2007b; Dedić 2012a, 2012b; Šuvaković 2012b; Mikić 2012a; Radoman 2012.

to a collective determination directed at restoring and reconstructing the devastated country. And so, socialist realism in Serbian music (as well as in the whole of Serbian art) was not only a phenomenon that ensued from a simple transfer of the artistic forms applied in the wartime struggle of World War II to the environment of a new social system established through that struggle; it was also a phenomenon connected with the broader artistic and political context, serving as a means in striving for a new socialist state.

This aspiration encompassed a cultural policy programme that required the participation of music in the presentation of the “optimal projection” of an ideal, party-created vision of socialist society. Consequently, special importance was attached to education. It was the belief of the socialist government that in order to build music ‘appropriate’ to such a society, this music, and the world of music in general, should be brought closer to the common people (the “masses”), who should be introduced and included in the musical life of the time. These were, after all, viewpoints that had also existed outside the socialist order. Between the two World Wars and in the post-war period, they had drawn the attention of some European composers and theoreticians; mainly those who were either simply close to Marxist views, or advocated them in their writings, or even participated in the European labour movement. So, for example, Kurt Weil, Hanns Eisler, or our own Vojislav Vučković, in their individual considerations of the issues of music in the proletarian class, emphasized the problem of the treatment of pre-proletarian (and especially ‘bourgeois’) music in the new social system, but also in the circumstances that subsequently changed within the bourgeois capitalist system itself, as a result; they also stressed the importance of educational projects and bringing music closer to the wider audience (Veselinović-Hofman 2007a: 201–269). For those purposes they found programmatic and vocal-instrumental music, and musical theatre (also film), more effective than absolute music; more precisely, they favoured music with a text, a plot and protagonists, because these dealt with real life and its issues (Eisler 1976a: 51–53). They did not uphold thereby any prescribed musical means, any formal or procedural compositional clichés, but freedom in the use of musical means and procedures, including the avant-garde. In that respect, Eisler’s understanding that socialist realism “is not any compositional method but a composer’s view of the content and the relationship between the form and the content” is most symptomatic (Eisler 1976b: 265). In fact, Eisler was convinced that socialist realism would never turn into any uniform requirement or compulsion (Eisler 1976b: 265–269).

And yet, such a belief was essentially overridden by the project and practice of socialist realism in the Soviet Union, coupled with strict adherence to similar stylistic model in countries in which social realism was also dominant. From the cultural and institutional point of view, in Serbia/Yugoslavia this model also had a strong and immediate impact on the formation of post-revolutionary attitudes, with regard to the social role and position of art and culture (Doknić 2009); that is to say, regarding the implementation of the prevailing political standpoints which maintained that art/music had to be one of the building blocks in the construction program of

the new socialist state;<sup>4</sup> because it was that program which was the primary political and social aim, and being aware of this was what mainly guided the selection, moderation and modification of artistic and musical practice.

It was a crucial period in the history of Serbia/Yugoslavia that was sensitive in every respect. The plan for the “reconstruction and construction” of the war-ravaged country, called for its people to demonstrate enthusiasm and dedication for the “public good”, and the expression of a collective spirit; in other words, the transposition of heroism and sacrifice in wartime to peacetime and renewal. Therefore, it is not surprising that when the *reasons* for which life and art were conceived and guided in a specific way were the priority, in Serbian music there occurred an aesthetically undifferentiated relationship between the *what* and the *how*. This relationship originated from the fact that in the immediate post-war period the issue of the *why* became crucial and decisive to such an extent that it actually ‘absorbed’ in itself the two previous issues. Their sense and importance did not appear as mutually distinctive but in their reciprocated identification, in their overlap, ‘uniformity’, directly caused by the answers to the *why*. In other words, the extra musical topics and narrative, and musical content, functioned in socialist realism as ‘uniformed’ correlates of its political doctrine. Therefore, the relationship established between the *what* and the *how* was of an almost mechanical nature: it ensued entirely and ‘automatically’ from the *why*, and was strictly regulated through it. From that perspective, the *what* ‘represented’ the thematic and verbal appearance of the *why*, and the *how*, that is, musical language – the *why*’s potential sound appearance.

In everyday life, in short, it all meant that the assignments of the cultural policy were aimed at raising the general cultural level of the people (Данош et al. 1948: 104) and their musical education by means of various aspects of bringing professional musical creation closer to the “masses”, through fostering “musical forms of the most tangible content” (ibid.) – those which included text (e.g. songs, choir songs, particularly mass songs,<sup>5</sup> cantatas, oratorios), and simplified, neoclassically ‘purified’ musical language, also akin to folk music,<sup>6</sup> and thereby coupled with the substitution of “the

4 So, “for its own purposes, the political elite established a cultural elite, creating an official art in that way, and also a state artist as its representative. The state artist has existed since the time of state monopoly over art, but it has never received such importance as in communism because the state was the only funder and the only critic” (Doknić 2009: 30).

5 “Our mass battle partisan song as the expression of the liberation struggle of our people is their favourite. It should and can serve as a model for the creation of new mass songs about labour in freedom, the constructional labour of the country. Since not enough attention is paid to the mass song, it would be necessary that wherever it is performed (...) its arrangement would correspond to its spirit and meaning (that it be simple and approachable but artistically at a high level), and that its performances be serious and worthy.” (“494 КАБИНЕТ ПРЕДСЕДНИКА... Београд, 14. 2. 1951” [OFFICE OF THE PRESIDENT... Belgrade, 14. 2. 1951] (Doknić et al. 2009, Vol. 2: 415).

6 For example, such a musical language might be attested by Jovan Bandur’s trilogy of cantatas: *The 1941 Poem*; *Yugoslav Partisan Rhapsody* – both from 1947, and *The Country Sings* (1949); the symphonic

utmost subjectivism (...) with new, progressive ideas (...) and progressive contemporary characters” (Данон et al. 1948: 104).

Socialist realism, among others, showed that the relationship between the *what* and the *why* of music especially as a particular form of social propaganda, is by nature closer and more direct than between the *how* and the *why*, considering that the topic, extra musical content and the ‘message’ that is ‘transmitted’ by them, do not conceal the reason for their presence. On the contrary. The aim of the *what* in any politically engaged music is actually to make the reason of its presence, that is, its *why*, receptive and immediately accessible. However, as for the *how* and the *why*, they need not be ‘poster-visible’. It is perhaps indicated in the best way by the above-mentioned fact that Weil, Eisler, and Vučković considered all compositional procedures including the avant-garde (and even the purely experimental), as appropriate means of expressing progressive political attitudes.

In the period of socialist realism, Serbian music did not have any experience of such a freedom of choice, but it would formally fulfil conditions for that after 1948, on account of the political break between Yugoslavia and the Soviet Union. And after the introduction of self-government in 1952, socialist realism would begin to recede before the aesthetic views of modernism. This tendency has been noted in the relevant Serbian bibliography (primarily in terms of literature and the visual arts after the Second World War) as *socialist aestheticism*, and then, in terms of its development during the 1950s and 1960s, as *socialist modernism* (Denegri 2003, 2012; Šuvaković 2012b, 2012c, 2012d; Dedić 2012a, 2012b, 2012c). Those formulations were transferred also to Serbian musicological literature (Mikić 2012a, 2012b; Radoman 2012). This has resulted in a certain equality in the theoretical approach to the arts in Serbia; in the possibility of their comparison according to common or analogous assumptions; and in similar terminology. Besides, the adjective *socialist* in both formulations is a signal of the socialist, that is, *political* character of Serbian and Yugoslav aestheticism/modernism, more precisely, of the policy of the socialist self-governing state which in fact stood behind the freedom of creativity. The state ‘prescribed’ and supported that freedom, particularly in the forms of international cultural collaboration, such as festivals (participating in and organizing them), guest tours of foreign artists in Serbia/Yugoslavia, and of Serbian artists abroad, actions on the part of artistic associations, and the like. Everything through which art/music was able to represent the ideological openness of the state’s policy, and its self-governing socialist democracy, had the support of the relevant state institutions. Of course, this also involved the non-aligned policy of the country, whose peaceful and intermediary position during the Cold War determined the country’s principal orientation in its entire cultural and artistic policy. And yet, the in-between position – articulated in Serbian music predominantly between the traditional and the modernistic, the national and the international – did not appear only as the moderation of a ‘middle way’

poem *Road to Victory* (1944) and the cantata *The Girls Embroidering Liberty* (1947) by Mihailo Vukdragović; *Epicon 1945* for violoncello and piano (1945) by Milenko Živković; or *The Song of the Dead Proletarians* for mixed choir (1945) by Marko Tajčević.

between those opposites, always producing the same level of balance, carefulness and cautiousness. Such a position also implied open affinity for either of the above-mentioned opposites, or open denial of them. In other words, between these poles, there was poetical and stylistic incoherence, and large aesthetic amplitude. The reason for this, in considerable measure, lay in the simultaneous artistic activity among composers who belonged to different generations, each of which had its own interests and challenges, but also in the specificities of the composers' personal creative paths and singular creative 'psychology'. Hence, since the second half of the 1950s and the beginning of the 1960s, until the beginning of the 1990s (and even later, albeit in an essentially changed social-political environment), in Serbian music, that is, in the period demarcated as *socialist modernism*, with a unifying 'stylistic' determinant *moderate* (*moderate modernism!*) instead of *socialist*, there were many more or less distinctive streams: aspects of various *neo* styles such as neoclassicism (occurring in the range from the schematized to the evolving and explorative), neobaroque, neoromanticism, neoimpressionism and neoexpressionism, regional forays in to the avant-garde, and postmodernism, together with national orientation, appearing at different levels and in different measures in every stream listed above (Veselinović-Hofman 2007b). Because of that stylistic variety, and particularly in the context of this paper, I consider the attribute *moderate*, first of all, as a characteristic symptom of a liberating state of mind in Serbian music after socialist realism, but, as a stylistically unspecified, neutralizing attribute that, in the syntagm *moderate modernism*, that is, *socialist modernism*, has a predominantly political connotation. It discloses the nature of the *socialist*, in fact, the answer to the *why* of the culture, art and music in the non-aligned self-governing Serbia/Yugoslavia.

It was in this period that an essential change occurred in both the *what* and the *how* of Serbian music. Namely, both of them were confronted with a completely free choice guaranteed by the state in the degree to which choice would not 'jeopardize' the state system. Thus, the *what* was freed from the pressure of dogmatism, and hence music reached for various thematizations: from national, archaic, 'universal', to ironic-satirical, implicit or non-existing.<sup>7</sup> And the *how* had thereby free access, in principle, to all levels of traditional and modernistic means, to the affirmation of aesthetized, ideologically unengaged music, the poetic and stylistic autonomy of both the *what* and the *how*. Mutually 'assimilated' in socialist realism, the *what* and the *how* became 'detached' after it. Nevertheless, at this point I recall Adorno, who would call this kind of absence of coercion to functionalize music socially, recognition, in fact, of its function.

Regardless of that, the cultural policy of socialist Serbia/Yugoslavia clearly demonstrated that *professional art* and *high culture* acted as an important factor of its policy and

7 Within the indicated range of thematization in the framework of socialist/moderate modernism (1949–1991) might also be 'read', among other compositions, *Songs of Space* (1956) by Ljubica Marić, *The List* (1952/1955) by Dušan Radić, *Sinfonia lesta* (1965) by Rudolf Bručić, *Sigogis* (1967) by Petar Ozgijan, *The Hexagons* (1974–1978) by Srđan Hofman, *Vocalinstra* (1976) by Vladan Radovanović, *Off* (1982) by Zoran Erić, and many other compositions from Serbia up to the beginning of the 1990s.

a natural indicator of the entire qualitative picture of its society.<sup>8</sup> Part of such a policy was also the educational system (Hofman 2009). Nevertheless, the process of education did not unfold apart from the ideological impact wherever this was possible;<sup>9</sup> the *general educational* system was stable, informatively ramified, and serious. As for music, it encompassed a basic insight in crucial segments of its history, and the practice of choir singing. Of course, the number of lessons, the factual range, the presence of sound examples, etc., depended on the curricula of the elementary or secondary schools, of the gymnasium departments where the accent was more on the social or the pure sciences, or vocational schools. And parallel to the general educational system, there was a developed system of free, ten-year musical education. In other words, considerable importance was attached to learning and knowledge, since they were regarded as a competitive commodity.

In the post-Yugoslav Serbia, the system of musical education has remained formally unchanged on the whole, except that it has functioned in conditions of a market economy, the interests of private capital, under pressure of the logic of profit, and a changed standard of values in compliance with that logic. One can also add that it has functioned in conditions of a state cultural policy which currently seems more like a farce about culture, since it is still suffering from the impact of the wars in the 1990s. Specifically, a close causal connection was established at that time between the state apparatus and the ‘masses’ – in the sense of a relationship between official political standpoints and musical production. More precisely, it involved a musical industry that accepted those standpoints and spread them in society in the most banal, warmongering way, aggressively, vulgarly and primitively (Veselinović-Hofman 2013). Thereby, one side generated and backed the other so that their interest was reciprocal: for the state, the political interest was at the same time financial; and for the war music industry, financial interest was at the same time political. In that spectacularization, a distortion occurred in criteria and taste and, justifying it with the “wishes and needs of the masses”, this distortion released the most primitive and rudimentary human impulses, far removed from the need for any intellectual effort. A Pandora’s box was thereby opened in our culture and, consequently, the much-needed post-war establishment of a worthy cultural policy has been essentially burdened and endangered.

Therefore, nowadays, almost, as it were, mockingly, Serbian cultural policy has quite evidently devastated the former system of musical life to a large degree, through relativizing, neglecting, and underestimating the importance of musical institutions – paradoxically, especially those which had effectively promoted musical creativity in Serbia, for decades;<sup>10</sup> by endangering their existence, even closing some institutions,

8 See the documents from both volumes of the book (Doknić et al. 2009).

9 “Indeed, knowledge took priority over ideology, but the final aim of the whole system of education and upbringing in the socialist Yugoslavia remained the same till the very end: [the aim was] to generate an ideal, creative, socialist human being.” (Hofman 2009: 92)

10 Allow me to recall the absence of appropriate support for the International Review of Composers, and the conspicuous marginalization of the Belgrade Music Festival (BEMUS), on account of long-standing financial ‘suffocation’.

which had functioned successfully, despite an ever chronic shortage of funding.<sup>11</sup>

Today, the 'reorganization' of the cultural platform in the field of music is unfortunately primarily preoccupied by the market space, in which financial support for certain projects often lacks artistic 'justification.' Accordingly, the space in which the criteria of values are formed is based on the distribution of power, which also encompasses the forms and intensity of its presence in the media. In other words, the very media placement of a musical 'product' – the composer's or the performer's – appears to be more important than its quality, that is, marketing becomes the social norm of that quality. And to enter the market's 'orbit' and thereby draw public attention, that 'product' will often be advertised in the media with a vague 'promise' that it will contain at least something the audience would like to hear. For example: where it concerns a piece by a Serbian composer who was 'unfairly neglected' and 'forgotten' in our country although the 'whole world' admires him/her; or a composition which is neither experimental nor based on any current technology; or it refers to a historical or religious topic; or it relies on folklore, or is 'flooded' with it; or it includes elements of popular music, rock and jazz; or it belongs to the sphere of *world music*; or it is simply 'heartfelt', accessible, catchy, miraculous, and so forth.

Of course, I am not saying that the above-listed features of a piece of music are negative as such (although they might be if realized unprofessionally, uncreatively and uncritically). I am merely highlighting the fact that they *can* be effective as 'competitive promises' *even when there are no grounds for this*, and provide the desired social attention to the 'product' they are marketing and 'covering'.

Apart from being an indicator of the mechanism of the social placement and 'survival' of professional musical achievements in our conditions of liberal capitalism, the described marketing situation also indicates the alarming absence of a soundly deliberated cultural policy, and that the policy is predominantly a day-to-day one, dependent on benefits and the preference for 'easy' communication.<sup>12</sup> That is exactly

11 The most drastic example of this is the case of the Jugokonzert concert agency.

12 In this connection, Zoran Hamović's critical reaction to the results of an open competition announced by the Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia, for the purchase of books for the public libraries in our country, in 2015, is very symptomatic. That reaction is not only a grounded critique of the betrayal of the goals of a useful and far-reaching project concerning the fostering of good quality literature in our country, but also an accurate 'diagnosis' of the downturn in the criteria and values of current cultural policy in Serbia. Hamović strongly condemns the fact that the Ministry's expert committee recommended to our libraries many books which, in terms of artistic value, do not deserve to be chosen. He stressed that this signalled an "irreversible path of favouring social weaknesses and the erosion of a public institution". "By bowing to widespread bad taste and personal interests, and contrary to its past work", Hamović warned, "the committee was betraying its mission in the literary-publicist domain of its work. The greatest damage lies in the fact that they have succumbed to pressure and have given an alibi to a body of insufficiently qualified but vocal librarians to choose editions 'that the people want', and to which they are also not averse, in terms of their own personal taste (...). In a frantic race to increase readers' visits, they lower the criteria (...), and for minor privileges they become the megaphones of so-called writers and publishers who are instigators of the lowest impulses." (Hamović 2015)



the reason for the neglect of knowledge as the value based on which the stability of a professional and social position should be acquired. Contrary to this, the rapid achievement of wealth and popularity outside the 'burden' of education, are implanted into the hierarchical minds of people as the 'highest' values of our present society, which is especially exemplified by the events that are occurring in the entertainment, popular music scene.<sup>13</sup>

Still, all this does not mean that in this prevailing value system of post-socialist Serbia, which is otherwise directly proportional to the logic of the market, the power of advertising, propaganda and profit, there are no worthy, professional musical creations or variety of forms of musical life. Compositional and performing production is intense and unfolding in the full freedom of deciding in respect of the *what*, and the *how*. So, considered from a purely creative angle, both of these (*what* and *how*) enjoy full individual autonomy. However, when, by reason of its social placement and position, music bows to the market and to what our cultural policy encourages, the *what* and the *how* of music can easily overlap again, in their direct dependence on that *why*. And as I have emphasized, it relies on purely market interests. In that way, the *what* and the *how* of music, but also the participants in the Serbian musical field that tolerate market demands and conditions, place themselves in the function of a direct exchange of interests with the state institutions. In such a context, a certain layering of the *how* emerges on its internal (poetical) and external (representative) side, in which primarily the latter influences the market, social position of a musical product. Thus, the advertising and propaganda mechanism produce the most immediate effects exactly in the forms of appearance of the *how*. Public attention increases with the degree of provocativeness in the forms of appearance of the *how*, thereby shaping the social mind and musical taste directly towards and to the benefit of the representation of the *why*.

Our current cultural policy is, regrettably, subservient to the *why*. In other words, this policy is not being built with the aim of overcoming the destructive modes directed at the entire musical sphere of Serbia in transition, but with the concept of

13 On this occasion I shall only mention "Pink's Stars" and "Pink's Little Stars", currently a very popular show on TV Pink. Young competitors ("stars"), but also children ("little stars") perform before a jury of our most popular entertainment stars. Undeniably, there are very gifted competitors among them all, for whom a good rating in the competition opens a swift rise to fame, as a result of which they may actually 'skip' the 'laborious' process of study, which they see more or less as an obstacle on their path. Sometimes comical, but sometimes disturbing, this show openly advocates at least three viewpoints which are characteristic of our contemporary society: 1) the goal in life is to be famous and rich regardless of the 'content' of that fame, no matter how shallow its foundation is, and how dangerous fame may be for young people, seen from a purely psychological and educational perspective; 2) popularity and wealth can be achieved quickly and easily – at least in comparison to the way in which they might be gained by going through a profound process of acquiring knowledge; and 3) the 'message' is that knowledge is unnecessary, and is, moreover, an undesirable 'surplus' in the hierarchy of values, almost worthy of ridicule!

‘flirting’ with lucrative pastime fun, to the de-hierarchization of values and a sort of ‘juggling’ with institutions. Thus, without any visible efforts to create an adequate and respectable alternative system to solve the transitional problems of musical life, our cultural policy is actually encouraging the breakage of values, and thereby deeply and extensively endangering our musical life and cultural level, in general.

It is hard to believe that there is no awareness of the fact that the disappearance of the high art/music of a country indisputably leads to the disappearance of its cultural identity and its integrity suffers thereby.

#### LIST OF REFERENCES

- [Anonim. (1951)] „494 КАБИНЕТ ПРЕДСЕДНИКА МИНИСТАРСКОГ САВЕТА ФНРЈ, МАРШАЛА ЈОСИПА БРОЗА ТИТА, БЕОГРАД (Београд, 14. 2. 1951)”, In др Бранка Докњић et al. (eds.) *Културна историја Југославије 1945–1952. Зборник докумената. Књига II. Београд: Архив Југославије*, / „494 KABINET PREDSEDNIKA MINISTARSKOG SAVETA FNRJ, MARŠALA JOSIPA BROZA TITA, BEOGRAD (Beograd, 14. 2. 1951)”. In dr Branka Doknić et al. (eds.) *Kulturna politika Jugoslavije. Zbornik dokumenata. Knjiga II. Beograd: Arhiv Jugoslavije*. [“494 The Cabinet of the President of the Ministerial Council of Federal People's Republic of Yugoslavia, Marshall Josip Broz Tito, Belgrade” (Belgrade, 14 February 1951.) *Cultural Policy of Yugoslavia*].
- Adorno, Theodor W. (1968) *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit [Philosophy of New Music].
- Adorno, Teodor V. (1979) „I. Umetnost. Društvo. Estetika: 4. Odnos umetnosti i društva”; “XII. Društvo”. In Jovan Hristić (ed.) Teodor V. Adorno *Estetička teorija*. Beograd: Nolit [“I. Art. Society. Aesthetics” 4. Relationship Between Art and Society;” “XII. Society.” *Aesthetic Theory*].
- Adorno, Theodor W. (1984) “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik.” In Rolf Tiedemann (ed.) Theodor W. Adorno *Musikalische Schriften V, Gesammelte Schriften*, Band 18, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Данон, Оскар et al. (eds.) (1948) „Проглас Другог међународног конгреса композитора и музичких писаца”. *Музика: Зборник Удружења композитора Србије 1*, Београд: УКС / Danon, Oskar et al. (eds) (1948) „Proglas Drugog međunarodnog kongresa kompozitora i muzičkih pisaca”. *Muzika: Zbornik Udruženja kompozitora Srbije* [“The Proclamation of the Second International Congress of Composers and Musical Writers.” *MUSIC: The Collection of the Composers Association of Serbia* ].
- Dedić, Nikola (2012a) „Socijalistički realizam: optimalne projekcije novog društva”. In Miško Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Drugi tom. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 221– 240. [“Socialist Realism: Optimal Projections of the New Society.” *The History of Art in Serbia 20th Century*. Vol. 2. Realisms and Modernisms Around the Cold War].
- Dedić, Nikola (2012b) „Enformel: radikalni ili umereni modernizam”, In M. Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Drugi tom. Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 537–548. [“Enformel: Radical or Moderate Modernism.” *The History of Art in Serbia 20th Century*. Vol. 2. Realisms and Modernisms Around the Cold War].
- Dedić, Nikola (2012c) „Modusi modernističkog antimodernizma: nacionalističke prakse umetnosti druge polovine XX veka u Srbiji”. In M. Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Drugi*

- tom. *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 555–571. [The Modes of the Modernist Antimodernism: Nationalistic Practices in the Art of the Second Half of the XX century in Serbia." *The History of Art in Serbia 20th Century*. Vol. 2. Realisms and Modernisms Around the Cold War].
- Denegri, Ješa (2003) "Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950–1970." in Dubravka Đurić and Miško Šuvaković (eds.) *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge Massachusetts—London England: The Mitt Press, 170–209.
- Denegri, Ješa (2012) „Socijalistički estetizam". In Miško Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*. Drugi tom. *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 395–400. ["Socialist Aesthetism." *The History of Art in Serbia 20th Century*, Vol. 2, Realisms and Modernisms Around the Cold War].
- Докнић, др Бранка (2009) „Културна политика Југославије 1945–1952". In др Бранка Докнић et al. (eds.) *Културна историја Југославије 1945–1952*. Зборник докумената. Књига I. Београд: Архив Југославије / Doknić, dr Branka (2009) „Kulturna politika Jugoslavije 1945–1952". In dr Branka Doknić et al. (eds.) *Kulturna politika Jugoslavije 1945–1952*. Zbornik dokumenata. Knjiga I. Beograd: Arhiv Jugoslavije ["Cultural Policy of Yugoslavia 1945–1952." *Cultural Policy of Yugoslavia 1945–1952*. A Collection of Documents. Vol. 1].
- Докнић, др Бранка, Петровић, Милић Ф., Хофман Иван (eds.) (2009) *Културна историја Југославије 1945–1952*. Зборник докумената. Књиге I, II. Београд: Архив Југославије / Doknić, dr Branka, Petrović, Milić F., Hofman, Ivan (eds.) *Kulturna politika Jugoslavije 1945–1952*. Zbornik dokumenata. Knjige I, II. Beograd: Arhiv Jugoslavije [*Cultural Policy of Yugoslavia 1945–1952*. A Collection of Documents. Vols 1 and 2].
- Eisler, Hanns (1976a) "Zur Situation der modernen Musik." In Manfred Grabs (ed.) *Hanns Eisler. Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Eisler, Hanns (1976b) "[Über den Begriff des sozialistischen Realismus]." In Manfred Grabs (ed.) *Hanns Eisler. Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Хамовић, Зоран (2015) „Ко је откупљен?", *Полијтика*, 18. јул, 4 / Hamović, Zoran (2015) „Ко је откупљен?" *Politika*. 18 jul, 4 ["Who is bought?"].
- Хофман, Иван (2009) „Основно и средње образовање у Југославији 1945–1952". [In др Бранка Докнић et al. (eds.) *Културна историја Југославије 1945–1952*. Зборник докумената. Књига I. Београд: Архив Југославије, 68–92. / Hofman, Ivan (2009) „Osnovno i srednje obrazovanje u Jugoslaviji 1945–1952". In dr Branka Doknić et al. (eds.) *Kulturna politika Jugoslavije 1945–1952*. Zbornik dokumenata. Knjiga I. Beograd: Arhiv Jugoslavije, ["Elementary and Secondary Education in Yugoslavia 1945–1952." *Cultural Policy of Yugoslavia 1945–1952*. A Collection of Documents., Vol. 1].
- Mikić, Vesna (2012a) „Socrealizam u muzici – produkcija i recepcija". In Miško Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*. Drugi tom. *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 323–330. ["Socialist Realism in Music – Production and Reception." *The History of Art in Serbia 20th Century*. Vol. 2. Realisms and Modernisms Around the Cold War].
- Mikić, Vesna (2012b) „Prakse umerenog modernizma u posleratnoj srpskoj muzici: subverzija 'akademizacija'". In Miško Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*. Drugi tom. *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke

- umetnosti, 711–717. [“Practices of Moderate Modernism: The Subversion of ‘Academisations.’” *The History of Art in Serbia 20th Century*. Vol. 2. Realisms and Modernisms Around the Cold War].
- Милин, Мелита (1998) *Традиционално и ново у српској музици њосле Другој свејској рајна (1945–1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ / Milin, Melita (1998) *Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)*. Beograd: Muzikološki institute SANU [The Traditional and the New in Serbian Music After the Second World War (1945–1965)].
- Radoman, Valentina (2012) „Neskriveni tragovi označiteljskih praksi posleratnog muzičkog stvaralaštva”. In Miško Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*. Drugi tom. *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti [“Unconcealed Traces of the Signifying Practices of the After-War Musical Creativity.” *The History of Art in Serbia 20th Century*. Vol. 2. Realisms and Modernisms Around the Cold War].
- Стефановић, Павле (1948) „Музичке дискусије у Совјетском Савезу”. У: Оскар Данон и други (ур.), *Музика. Зборник Удружења композитора Србије*. 1. Београд: УКС, 87–90. / Stefanović, Pavle (1948) „Музичке дискусије у Совјетском Савезу”. In Oskar Danon et al. (eds.) *Muzika: Zbornik Udruženja kompozitora Srbije* 1. Beograd: UKS [“Musical Discussions in the Soviet Union.” *Music: The Collection of the Composers Association of Serbia* 1].
- Šuvaković, Miško (2012a) *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Službeni glasnik [Art and Politics. Contemporary Aesthetics, Philosophy, Theory, and Art in the Time of Global Transition].
- Šuvaković, Miško (2012b) „Kulturalna politika od socijalističkog realizma do socijalističkog modernizma”. In Miško Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*. Drugi tom. *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 353–374. [“Cultural Policy From Socialist Realism to Socialist Modernism.” *The History of Art in Serbia 20th Century*. Vol. 2. Realisms and Modernisms Around the Cold War].
- Šuvaković, Miško (2012c) „Fenomenologija i retorika socijalističkog modernizma”. In M. Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*. Drugi tom. *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 401–420. [“Phenomenology and Rhetoric of the Socialist Modernism.” *The History of Art in Serbia 20th Century*. Vol. 2. Realisms and Modernisms Around the Cold War].
- Šuvaković, Miško (2012d) „Preko paradigme Godo”. In Miško Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*. Drugi tom. *Realizmi i modernizmi oko hladnog rata*. Beograd: Orion art, Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, 509–524. [“Over the Paradigm Godo.” *The History of Art in Serbia 20th Century*. Vol. 2. Realisms and Modernisms Around the Cold War].
- Veselinović (=Veselinović-Hofman), Mirjana (1983) *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas..* Beograd: Univerzitet umetnosti [The Creative Presence of the European Avant-Garde in Serbian Music].
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007а) *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поезике и стилстике музике 20. века: једна музиколошка визија*. Београд: Завод за уџбенике / Veselinović-Hofman, Mirjana (2007a) *Pred muzičkim delom. Oglеди o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*. Beograd: Zavod za udžbenike [Contemplating the Work of Music on Display. Essays on Mutual Projections of Aesthetics, Poetics, and Stylistics of 20th Century Music: A Musicological Viewpoint].
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007б) „Музика у другој половини ХХ века”. In Мирјана Веселиновић-Хофман (ед.) *Историја српске музике. Српска музика и евројско музичко наслеђе*.

Београд: Завод за уџбенике, 107–135. [“Music in the Second Half of the 20th Century.” *The History of Serbian Music. Serbian Music and European Cultural Heritage*].

Veselinović-Hofman, Mirjana (2013) „Forms of Oppression and Resistance in European Music of the Twentieth Century.” *Music and Society in Eastern Europe* Vol. 8: 37–54.

### МИРЈАНА ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН

#### ШТА, КАКО И ЗАШТО У СРПСКОЈ МУЗИЦИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА, У СВЕТАУ ИДЕОЛОШКО-ПОЛИТИЧКИХ ПРЕВИРАЊА

#### (САЖЕТАК)

У овом раду размотрен је однос између питања *шћиа*, како и *зашћио* у музици и културној политици социјалистичке Србије као дела југословенске Федерације, у време и након социјалистичког реализма, а потом и музичке/културне политике у транзицијској Србији. Дакле, у времену од соцреалистичке музичке 'парадигме' и културно-образовне социјалистичке концепције, до данашње, стратегијски запуштене и разорене друштвене позиције музике и културе у Србији.

Тако је показано да је у социјалистичком реализму веза између *шћиа* и *зашћио* музике по природи ствари ближа и непосреднија него између како и *зашћио*, будући да циљ тог *шћиа* у свакој политички ангажованој музици, па и нашој тадашњој, јесте у томе да разлог његовог постојања, дакле његово *зашћио*, учини пријемчивим и непосредно доступним. Ипак, у вези са како, то *зашћио* није увек било и плакатски наметљиво.

По увођењу самоуправљања 1952, соцреализам ће почети у српској музици и уметности да се повлачи пред естетским начелима модернизма. Та тенденција се у релевантној српској литератури, пре свега о књижевној и ликовној уметности после Другог светског рата, тумачи као *социјалистички естетизам*, који се развија у *социјалистички, умерени модернизам*.

Атрибут *умерен* је овде схваћен пре свега као карактеристичан симптом једног ослобађајућег стања духа у музици после соцреализма; као један стилски неспецификујући атрибут који, у синтагми *умерен* тј. *социјалистички модернизам*, има пре свега политичку конотацију. Он упућује на природу политике тог *социјалистичког*, заправо на оно *зашћио* културе, уметности и музике несврстане самоуправне Југославије. У том раздобљу су се, стога, и оно *шћиа* и оно како српске музике нашли пред слободним избором, државно гарантованим у мери у којој тај избор неће 'угрозити' државни систем.

Поистовећени у соцреализму, *шћиа* и *како* су се, значи, након њега 'раздвојили.'

У друштвено-вредносном систему постсоцијалистичке Србије, директно пропорционалном логици тржишта, композиторска и извођачка продукција одвијају се у пуној слободи одлука и с обзиром на оно *шћиа* и на оно *како*. Али, када се из разлога свог друштвеног пласмана музика ипак приклони тржишту тј. ономе што наша културна политика подстиче, *шћиа* и *како* музике могу са лакоћом поново да се преклопе у својој директној зависности од оног *зашћио*. Јер се наша културна политика данас не гради на концепту превазилажења разорних модуса управљених на укупну институцију музике у транзицијској Србији, већ на концепту 'кокетирања' са разбибригом уносне забаве, на укупном вредносном обезваживању институција и 'жонглирању' њима.

Кључне речи: српска музика, социјалистички реализам, социјалистички/ умерени модернизам, пост-социјалистичка/транзициона музичка култура



# PROKOFIEV'S SEVENTH SYMPHONY AND ITS TWO ENDINGS: A STUDY OF "IMPOSED" REVISIONS

---

*Georgia Petroudi*<sup>1</sup>

Department of Arts, European University Cyprus

Received: 31 March 2017

Accepted: 1 June 2017

Original scientific paper

## ABSTRACT

Why does a composer resort to changing any one of his compositions? Under what circumstances does the creative output need to be re-evaluated and perhaps reconsidered? Prokofiev's final Seventh Symphony presents two endings different in mood and character, one subtler and the other more vivid. This paper examines the background behind the appearance of the alternative ending – most specifically an extended coda, which appeared as an indication of a conformist stance on Prokofiev's part, an attempt to appease the regime and probably obtain the Stalin Prize, so essential to him.

**KEYWORDS:** Sergei Prokofiev, Seventh Symphony, Finale, revisions, "obsuzhdenie," Stalin Prize

Sergei Prokofiev's Seventh Symphony in C sharp minor, opus 131, was composed between 1951 and 1952. "A fair evaluation of Prokofiev's last symphony requires an appreciation of its total context – both the musical context of the work as conceived by the composer, and the external, non-musical context in which the composer's creative intentions developed" (Brown 1979: 455). Indeed, to understand the presentation of the variant finale, even though the rest of the symphony remains untouched, it is essential to shed light onto Prokofiev's persona and its subsequent correlation to the external circumstances that affected his compositions. "In his First Symphony, young and robust Prokofiev had undertaken to verify the validity of his mind's ear by posing for himself a problem in creativity. Almost thirty-five years later, aging and infirm, he undertook to verify in his Seventh Symphony the validity of creative criteria imposed on him by his demanding patron, the Communist Party of the Soviet Union" (Ibid, 454–455).

1 G.Petroudi@euc.ac.cy



After the Revolution, and approximately half a year after the establishment of the Soviet Government, Prokofiev felt that he needed a “break,” to embark on new adventures, to gain a “breath of fresh air” (Shlifstein 2000: 50). Thus, with the approval of Anatoly Lunacharsky he left his country, at a crucial time, when history was being written again, to experience musical life in the United States first and later in Paris. However, he was reconciled to the new regime of the USSR in the mid-1930s, and thus he returned to his country in 1936, where he spent the last seventeen years of his life under the critical eye of Stalin’s cultural policies, managing, despite the adversities, the ups and downs, the tumultuous “relationship” with the Stalin Prize Committee and Soviet officials, to win the more Stalin Prizes than any other Soviet composer, trying to, and managing in many cases, to “smuggle his art across aesthetic borders” (Frolova-Walker 2008: 453).

On a personal level, Prokofiev was a “self-assured man, tending toward acerbity and even arrogance” (Minturn 1997: 8). On the one hand, he was rigorously methodical; when his manuscripts reached the publisher they were completely free of mistakes. On the other hand, this passion for order, efficiency and honesty meant that on occasions he turned frequently to his earlier compositions, revising them and giving them new opus numbers, even in the form of arrangements and transcriptions. “There is humour, parody and caricature in his work, not of a very subtle kind, but bold and deliberately exaggerated in effect” (Lockspeiser 1955: 25). For Prokofiev, any musical idea could evolve into a different texture with a new meaning and become part of another work. He had always been outspoken about what he considered injustices to his music, and his pride and customary confidence could be hurt at times, leading him to strike out against simple-minded critics. However, even though he defended his music, and was confident about it, he could still be critical towards it. If he did not feel satisfied with a composition, he would go back and rework it. This is why he returned throughout his life periodically to old works, “ruthlessly ripping them apart, revising and polishing them with the determined and irrepressible discontent of a true artist” (Brown 1979: 287). Revised works include the *Sinfonietta*, op. 5, which was composed in 1909, revised in 1914 and later reworked as op. 48 in 1929. In addition, the symphonic sketch *Ossene* was composed in 1910 and was revised twice, in 1915 and again in 1934, as well as *The Gambler*, op. 24, composed in 1915 and radically revised in 1927. The revision of the opera *War and Peace* occupied the composer for many years, mainly from 1943–1952. The opera is especially noteworthy, since it was the composition that turned the tables on his “fortune” with the Stalin Prizes and the relevant Committee, even though it also proved how much officials could interfere with the evolution of an opera, directing the composer towards the correct path for its completion. The composer’s Fifth Piano Sonata, op. 38, composed during his years away from the Soviet Union, was radically revised in 1952–1953, as op. 135. The Fourth Symphony, composed in 1929–1930, was radically revised and expanded in 1947, indicating the composer’s avowed intention to “rehabilitate a defective but worthy score by adjusting it to the standards and practices consolidated in the Fifth and Sixth [Symphonies]” (Ibid, 4). Furthermore, at the time of his death in 1953, he had planned major reworking of two of his works, the Second Symphony and the Sonatina in E minor. Even on his deathbed in 1953, he was waiting for news of the audition of his Seventh Symphony at the Union of Composers, which took place in his absence, since he was too ill to attend. As Kabalevsky claims in his

reminiscences, he "wanted to be reassured that his creative quests had been understood and appreciated." Furthermore, Kabalevsky goes on to claim that after the triumphant performance of the Symphony under the baton of Samuel Samosud, Prokofiev was a bit unsettled and worried about the change he made in the finale, and thus he decided to change it back to the original ending (Shlifstein 2000: 219).

Thus, for Prokofiev, going back to earlier works for amendments and revisions was not a random phenomenon but instead, in part, a customary process and a trait indicative of his character and composing technique (if we do not take into consideration the suggestions for changes in his music imposed by the Stalin Prize Committee). Nevertheless, the case of the alternative ending present in the Finale of the Seventh Symphony was not planned by the composer in order to improve the work, and neither was the composer dissatisfied with the ending, but it was instead a matter of random external circumstances and interferences coming together. Prokofiev's "openness to criticism [received from the Soviet regime] and respect for authority was somewhat at odds with his self-confidence," and it is indicative of the reasons behind this rather obligatory revision (Minturn 1997: 8). Indeed, Prokofiev's behaviour is justified by taking into consideration the patronage of the Soviet state, which was not to be taken lightly. The administration of musical life was effectively controlled by the central government. From the time when Prokofiev decided to return to Russia "proclaiming his Soviet citizenship, Prokofiev's creative utterance underwent change. He returned to participate in the collective will of Soviet music" (Brown 1979: 460), an adjustment which he undertook with remarkable promptness. "The participation involved neither uncritical acceptance of that will nor the sacrifice of his own creative individuality. It did involve, however, a gradual and subtle conditioning of his personal creative attitudes by a set of ideological principles objectively formulated according to the current Soviet political-economic theory" (Ibid, 460–461). The concept of the new culture was to be puritanical and retrogressive. The vagueness of "Socialist Realism" humiliated the artist by imposing the notion of self-censorship. In order for the artist "to avoid controversy, it was best to maintain a steady flow of music based on the nineteenth-century harmonic scheme. Safest to adhere to an unadventurous, old-fashioned idiom... Inevitably a mood of forced optimism tended to prevail" (Gutman 1988: 119). Soviet artists should interpret the life of the whole community. Stalin's right-hand man Andrey Zhdanov called for "vivid realistic music that reflects the life and struggle of the Soviet people" (Ottaway 1955: 75). The government's intervention in Prokofiev's creative process was quite striking (Frolova-Walker 2016: 72). However, Prokofiev had managed, as mentioned earlier, to win more Stalin prizes than any other composer, and more importantly, he shook off his initial status of an immigrant composer who was influenced by the ways of the West. During the few years before the decree of 1948, Prokofiev's compositions would easily gain the approval of the Stalin Prize Committee. What is even more admirable though, is the fact the Prokofiev retained his compositional originality, avoiding compromise as much as possible. "If a similar piece had been written by Shostakovich, it would have been taken apart, competing narratives would have been imposed and, after much argument, it would most likely have been rejected for pessimism, or at best, scraped in for a second prize. By contrast, the Prokofiev of the mid-1940s needs no discussion:

he is a Soviet classic, who can be nodded through by the KSP without the need for careful listening” (Frolova-Walker 2016: 79–80).

The Central Committee’s Resolution of 10 February 1948 was the main authority which decided what works would be performed, censoring music that did not comply with its “standards,” and Prokofiev’s hands seemed tied by the devastating attacks of the Party on his person as well as on other prominent composers (i.e. Shostakovich, Khachaturian). Of course Prokofiev along with the rest of the composers who were attacked could not be nominated for a Stalin Prize. Consequently, Prokofiev did not “dare begin a new symphony without measuring its conception against the principles defined in the Resolution” (Brown 1979: 455), but instead, with the works that followed the decree of 1948, he tried to be more careful with the regime and regain its favour, building a positive climate towards him, as a composer. But it could be argued that he may well have believed in the fundamental validity of the criticism directed at Soviet music, and he might have rationalised the injustice by subscribing to the basic principles outlined by the resolution. A way for him to answer back was with a uniquely moving and personal tale originally intended for children, in the shape of the Seventh Symphony, a symphony which documents Prokofiev’s compliance with the party’s resolution and exemplifies the modifications in style characteristic of his last five years. Ingeniously, he decided that a Symphony specifically for children would not only satisfy the censorship of the party, but it would also become the means for expressing “an aesthetically justifiable reason for further simplifying his musical idiom... These works never pretended to sophistication in musical idiom. They are typified by directness, simplicity, clarity and withal an originality unencumbered by self-consciousness. [These were] precisely the elements required of Soviet music by the Central Committee” (Ibid, 455–456). The work was released for the “obsuzhdenie”<sup>2</sup> and approved by it; it was also hailed by Pravda, a sign that Prokofiev had managed to exorcise once again the devil of formalism.

Indeed, the final movement of the symphony begins *vivace*, and continues with a playful character, which is reinforced by the role of the percussion instruments, and especially the triangle, tambourine and snare drum, which suggest a children’s party. This, however, comes to a halt rather abruptly at the beginning of the recapitulation at 108 and is never to return – at least in the original ending. The playful mood of the movement is replaced by a rather sceptical and emotional stream of music. The aspiring theme from the first movement makes its appearance in the tonic at 108, repeated later on by the trumpet (five bars after 109) and then modulates to the relative major of the minor tonic E (Examples 1a and 1b).

Then the bell-theme from the first movement restores the minor tonic and then dissolves into an ostinato accompaniment for a series of short cadential phrases at 111. The music becomes slower and slower, gradually fading away. By recalling the lyrical second theme and the tranquil closing idea from the first movement, the reversal of mood is successfully achieved (Examples 2a and 2b).

2 The “obsuzhdenie” were obligatory discussion sessions at the Composers’ Union, where new works were submitted for constructive criticism and suggested revisions by the membership.

## GEORGIA PETROUDI

## PROKOFIEV'S SEVENTH SYMPHONY AND ITS TWO ENDINGS: A STUDY OF "IMPOSED" REVISIONS

Example 1a. Prokofiev: Symphony No. 7 original theme as it appears in the first movement

Example 1b. Prokofiev: Symphony No. 7 the same theme at cue 108 of the final movement

Example 2a. Prokofiev: Symphony No. 7 the bell theme as it appears in the first movement

Example 2b. Prokofiev: Symphony No. 7 the bell theme rearranged, three bars before 111

At the occasion of the first performance the quiet ending was condemned, and “at the request of Samuel Samosud, the conductor of the première of the symphony, Prokofiev provided an alternative close for the finale” (Brown 1979: 464). Vladimir Vlasov, a composer friend of Prokofiev, referred to this change in his reminiscences, saying that “Prokofiev responded to comradely suggestions tactfully and attentively, at times even with unnecessary haste and willingness. Thus, the second variant of the closing measures in the finale of the Seventh Symphony came about only because Samuel Samosud, who conducted the symphony, asked Sergei Sergeevich if it would not be better to end the symphony *vivace*, using again the principal theme of the finale” (Ibid). The conductor’s wish was based on the hope that the new ending would be the catalyst for winning Prokofiev the first class of the Stalin Prize, since Samosud strongly believed that the original peaceful ending would lead to a second-class Prize, which was half the money of the first-class prize. Prokofiev did not mind doing something which would earn him an additional 50000 roubles, since he would still be able to keep the original ending in the published score. As mentioned by Morrison in his book, the composer, who was living in dire conditions and with faltering health, needed the money, and the award of the First Stalin Prize would be beneficial to his ailing finances (Morrison 2009: 373). Samosud’s advice to Prokofiev, however, and as suggested by Frolova-Walker, was a personal opinion, not representative of the opinion held by the prize committee, since he was no longer a member (Frolova-Walker 2016: 86). If he were a member he would be aware that members of the committee such as Vladimir Zakharov considered the fast 2/4 as a *galop*, danced by Soviet youth, as a means of mockery. Zakharov firmly believed that this light-hearted portrayal of carefree youth was not representative of the real Soviet youth (Ibid, 84). Malcolm Brown quotes Prokofiev remarking about the new ending: “All right, have it your way. But I still think my first version is better.” Kabalevsky is also quoted by Brown, remembering, as mentioned earlier, that Prokofiev “regretted the change he made in the finale, and wanted to return to the original version for its [the symphony’s] publication” (Brown 1979: 464). Prokofiev is known to have told Mstislav Rostropovich, “But Slava, you will live much longer than I, and you must take care that this new ending never exists after me” (Jaffé 1998: 211). The score now contains both endings; however, the original, subtle ending is the one mostly used at performances.

To be exact, the alternative close provided by Prokofiev is more of an extended coda added at the end. This short coda does not give the impression that it was given much thought by the composer, incorporating as it does material and themes from the beginning of the finale (Example 3).

It is an artificial ending, with no organic connection to the rest of the finale, and with no identity or structural value. Without this additional codetta and by maintaining two contrasting moods throughout the finale, the composer wanted to bring to the surface his own battle against the demands of the regime. It seems that these two moods represent the inner struggle he had to fight against his own creative self. On the one hand, the playful and carefree mood does not only symbolize the “ideals” and the positivism the communist regime wanted to pass to the people through the arts,

## GEORGIA PETROUDI

PROKOFIEV'S SEVENTH SYMPHONY AND ITS TWO ENDINGS: A STUDY OF "IMPOSED" REVISIONS

The image shows a musical score for Example 3, Prokofiev's Symphony No. 7. It consists of four staves. The top two staves are for the Arohi (Azerbaijani stringed instrument), with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The bottom two staves are for the strings, with the upper staff in bass clef and the lower staff in bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mp*, and *pizz.* (pizzicato). The Arohi part features a melodic line with some grace notes and slurs. The string part provides a rhythmic accompaniment with some *div.* (divisi) markings.

Example 3. Prokofiev: Symphony No. 7

but is indicative of Prokofiev's compromise; on the other hand, the rather sceptical and dreamier mood which governs the recapitulation unveils the composer's deeper feelings and wishes. Even though this contrasting mood appears only towards the end of the movement, it is enough to bring to the surface the real, uncompromising Prokofiev. The painful addition that "kills" the purpose of the finale is so artificial and fake that it can only be interpreted as another attempt of mockery, irony and cynicism, or even a note of orthodox optimism, or simply a final effort to obtain the award money.

Hugh Ottaway claims that the Seventh Symphony is as much an act as the earlier *Classical Symphony*, for, "rather than wit, coolness and musical carpentry, it calls for seriousness, richness of colour and emotional growth, the very qualities least conspicuous throughout the composer's development... there is far too much reliance upon well-worn phrases and progressions... with little attempt to endow them with added meaning" (Ottaway 1955: 75). "The lesson, on the other hand of this last symphony of Prokofieff – a work as acceptable in New York and London as in Moscow – is that a fusion can be achieved, in music at any rate, if not yet in other spheres, between the demands of individualism and those of the society the artist serves" (Lockspeiser 1955: 25).

While to Hugh Ottaway, the symphony seems like an act, for Malcolm Brown the finale, particularly, sounds like "Prokofiev burlesquing someone impersonating Prokofiev" (Brown 1979: 464). It could be argued that the "vulgar" finale, with its simple rhythms and toccata-like movement, cannot be considered as a serious attempt at symphonic writing, but instead as a cynical and ironic gesture by the composer to humour the Party principles through a parade of traditional features of current Soviet music. Olin Downes's interpretation of the finale's character suggested that "Prokofieff, with his well-known independence of character and capacity for satire, was subtly and invisibly, as it were, showing up his critics by giving them with barbed malice precisely the type of bourgeois music that they wanted, and of which they would ignorantly approve; a protest concealed within the four walls of a symphony, and the authorities none the wiser" (Downes 1953: 7).

How little the "variant" finale mattered to Prokofiev is shown, in a way, by the fact that he did not go to any more trouble to proceed to any significant changes in

order to accommodate the new finale musically, since it was mainly composed to serve a specific intent and purpose. It appears that Prokofiev did not mind acquiescing to the suggestion of Samosud, who included the symphony in the repertoire, of providing the alternative joyful ending in order to be eligible for the first-class Stalin Prize. Probably for him, a few extra bars of animated and patriotic-sounding music were not enough to destroy the effect of the original ending. It is true that even with his previous three symphonies (Fourth, Fifth and Sixth) he had to resort to “carnivalesque festivities” in order to appease the Socialist regime and the notion of social realism, and it was thus a pattern not unknown to him (Frolova-Walker 2008: 483). The variant finale was too superficial to overshadow the quiet and more sombre colouring of the former ending. Genuine connoisseurs of Prokofiev’s music would not be misled by the alternative ending, and would rather be understanding of the pressure put on the composer by the Soviet regulations. Since the original ending is still incorporated in the music, appreciation of it should not falter. Its serenity and peaceful mood can still be appreciated. Moreover, because of the difference of character between the two endings the impression left by the first ending is somewhat more striking.

Indeed, the Seventh Symphony proved to be Prokofiev’s final symphonic statement, since the following year marked the composer’s death. Despite the turmoil surrounding Prokofiev’s compositional output, his conformation or non-conformation – passive resistance to Zhdanov’s demands, the Seventh Symphony, and the reality of the circumstances that surrounded it and have become known to us, especially with the conditions surrounding the two available endings, for more idealistic and possibly somewhat naïve music lovers it might seem discomfiting fully to appreciate this final symphony – even though it would seem difficult not to appreciate a symphony intended for children, that is, however, in the not-so childlike key of C sharp minor! However, behind all the assumptions and misconceptions, those truly familiar with Prokofiev’s opus realize that there lie undercurrents that signify nostalgia and reminiscence, connecting his individual past, the tunes and experiences from his own childhood, his present and his future. This symphony with the original ending says farewell to the audience, serving as Prokofiev’s valediction at the end of his life. This subtle ending is not at all obscured by the “joke” alternative ending, but rather it becomes even more cynical, surviving and going on, as was Prokofiev during his final years in the Soviet Union.

Overall, the Symphony’s conventionality and deliberately naïve character, as characterized by Lockspeiser, “is generally disciplined into polite musical behaviour but which nevertheless does occasionally assume the form of one of Prokofiev’s ironic grimaces – this conventionality can only be interpreted as a surrender to the social demands which we know are from time to time re-imposed on Soviet composers” (Lockspeiser 1955: 24).

On the other hand, as a last thought to consider, there is an argument eloquently put by Hugh Ottaway regarding the way westerners view this symphony, in the light of its “studied simplicity... and the lack of a strong fundamental structure”. Despite these, Prokofiev’s Seventh Symphony, among many other works by composers that were considered as ‘Zhdanov’s failures,’ managed to grip audiences, going beyond the

luxury and the privilege that the western artist possesses, attainable and approachable by only a tiny minority (Ottaway 1955: 75).

#### LIST OF REFERENCES

- Brown, Malcolm (1979) *The Symphonies of Sergei Prokofiev*. Unpublished PhD thesis. Florida State University.
- Downes, Edward (1953) "Prokofieff's Seventh." *The New York Times* 2: 7.
- Jaffé, Daniel (1998) *Sergey Prokofiev*. London: Phaidon Press.
- Frolova-Walker, Marina (2008) "Prokofiev: the Unlikely Champion." In Morrison, S. A. (Ed.) *Sergey Prokofiev and his World*. New Jersey: Princeton University Press.
- Frolova-Walker, Marina (2016) *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*. New Haven: Yale University Press.
- Gutman, David (1988) *Prokofiev*. London: The Aldermann Press.
- Lockspeiser, Edward (1955) "Prokofieff's Seventh Symphony." *Tempo* 37: 24–27.
- Minturn, Neil (1997) *The Music of Sergei Prokofiev*. New Haven: Yale University Press.
- Morrison, Simon (2009) *The People's Artist: Prokofiev's Final Years*. Oxford: Oxford University Press.
- Ottaway, Hugh (1955) "Prokofiev's Seventh Symphony." *The Musical Times* 96 (1344): 74–75.
- Shlifstein, Semyon (ed.) (2000) *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences*. Transl. by Rose Prokofieva. Honolulu: University Press of the Pacific.

#### ГЕОРГИЈА ПЕТРУДИ

#### СЕДМА СИМФОНИЈА ПРОКОФЈЕВА И ЊЕНА ДВА ЗАВРШЕТКА: СТУДИЈА О „НАМЕТНУТИМ” РЕВИЗИЈАМА

#### (САЖЕТАК)

Рођен и одгојен у царској Русији, Сергеј Прокофјев се до 1918. наметнуо као *enfant terrible* музичког света. Након Револуције напустио је своју земљу и живео у Сједињеним Америчким Државама и Француској. Међутим, након „помирења” са новим совјетским режимом средином тридесетих година XX века, он се вратио у домовину 1936. године и тамо провео последњих седамнаест година живота, под будним оком стаљинистичких структура. Контрола над уметничком продукцијом коју су спроводиле совјетске власти навела га је да више пута мења завршетак своје Седме симфоније, као и других дела. Опера *Рајн и мир*, како се испоставило, представљала је најуспешнији



покушај Прокофјева да успостави равнотежу између своје инспирације и политичких очекивања, што је касније резултовало његовим освајањем највише Стаљинове награде. Његова жеља да види своју оперу на сцени била је толико снажна и неутажива да је композитор био спреман да унесе буквално све тражене измене, скраћења и резове, не би ли осигурао њено извођење. Што се тиче алтернативног завршетка финалног става Седме симфоније, он није био плод Прокофјевљеве намере да побољша своје дело, нити је сам композитор био незадовољан њеним оригиналним завршетком; ревизија је извршена на основу мишљења диригента Самуила Самосуда, који је (како ће се показати, неосновано) веровао да ће се изменом завршетка повећати шанса да симфонија освоји највећу (новчану) награду и да ће тиме помоћи композитору, који је у том тренутку веома тешко живео. У овом тексту разматрам различите врсте ревизија које су спроведене у Седмој симфонији, као и фундаменталне разлоге који су довели до тога да буду ревидиране.

Кључне речи: Сергеј Прокофјев, Седма симфонија, Финале, ревизије, разматрање, Стаљинова награда

# AFTER ZERO HOUR: STATES AS “CUSTODIANS OF UNIVERSAL HUMAN CULTURE,” OR “GUARDIANS OF ADVANCED ART”\*

---

*Melita Milin*<sup>1</sup>

Institute of Musicology SASA, Belgrade

Received: 1 March 2017

Accepted: 1 June 2017

Original scientific paper

## ABSTRACT

The emergence of radically new, avant-garde movements in German music and throughout Western Europe after WW2 has often been seen as expressing a strivings to create on a *tabula rasa*, in order to create distance from the horrors of the recent past. In the countries of the communist bloc, the imposed ideology of socialist realism also created a sharp break, similar to that in the West, except that Zero Hour was conceived in quite a different fashion, as a move in the opposite direction from Western modernism. The case of post-war music in Yugoslavia is examined under the light of the fact that the country did not belong to either bloc.

KEYWORDS: Zero Hour, avant-garde music, socialist realism and music, Cold War, Iron Curtain, Serbian music, Yugoslav music

## I

It is undeniable that the great majority of contemporary narratives on European music after 1945 are valid and well founded, although some new examination could offer a picture with more nuances and reliefs, thus highlighting all the complexity and contradictions of the musical tendencies and achievements of that period – specifically from the end of WW2 until 1989, when the Berlin Wall came down, symbolically marking the beginning of the fall of the state socialist regimes in the countries

\* This paper was written as part of the project *Identities of Serbian Music from Local to Global Frames: Traditions, Changes, Challenges* (No. 177004), financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

<sup>1</sup> melita\_milin@yahoo.com

of the Warsaw Pact. It also announced the lifting of the Iron Curtain, which represented a strong metaphor, possessing at the same time a material reality, witnessed in the Berlin Wall itself and the borders between the two blocs made of barbed-wire fences, watch-towers and mine fields. In the course of the Cold War decades the Iron Curtain, like a giant membrane through which the osmosis of only small particles of restricted quantity and quality of goods was possible, presented a really very serious obstacle for the traffic of goods and also of people. However, sometimes it happened to be relatively porous and research into just such cases could provide the basis for new insight into the state of affairs during the Cold War. It should not be forgotten that the Iron Curtain was not always at the same level of impermeability and that such situations depended mostly on the actual political relations between the two blocs. It should be also remembered that although the member states of the Eastern bloc were obliged to act in accordance with general instructions, there were no totally identical attitudes towards acceptable levels of exchange with the countries of the other bloc. For that reason, and also because of different pre-war levels of musical development, the East European socialist state countries cannot be observed according to a single criterion, as a uniform group but, as much as possible, in a differentiated manner. This applies especially to Yugoslavia, which was not a member of the Warsaw Pact and which tried to find a balance (with greater or lesser success) between the two blocs. Accordingly, the second part of this article will be devoted to the case of Yugoslavia.

Seven decades after the end of WW2 a renewed interest has been shown in the so-called Zero Hour, known in Germany as “Nullpunkt” or “Stunde Null” – a metaphor for building new societies from ruins, for a radical new beginning in all areas of public life, from politics to the arts. In the words of Peter Sloterdijk, post-war Germans felt the necessity of distancing themselves completely from the catastrophic recent past, “to begin anew and almost *ex nihilo*,” to rid themselves of all tradition, because “since the year 1945 we have nothing but the indescribable behind our backs, and we are tattooed by unconditional horror” (Sloterdijk 1988: 47-48). Describing the Germans’ state of mind after the war, the philosopher Karl Jaspers suggested, “One simply does not want to suffer any more. One wants to escape the misery [and] to live, but does not wish to ponder. The mood is as if one expects to be compensated after the terrible suffering or at least to be comforted; but one does not want to be burdened with guilt” (Berghahn 1987: 185). Among the essential issues of the Germany of those times was the blame the younger generation placed on the older ones whom they rightly regarded as being responsible for the Nazi horrors. It is interesting to find a reference to that issue in the novel *Predeo slikan čajem* [*Landscape Painted With Tea* (1988)], by the Serbian writer Milorad Pavić, best known for another novel of his, *Hazarski rečnik* [*The Dictionary of the Khazars*]. A character in the *Landscape Painted With Tea* is advising a young Yugoslav who wants to flee the country after the war: “They’ll [the Germans] be looking for younger people, who bear no responsibility for the defeat; the generation of fathers has lost the game there; there it’s your generation’s move” (Pavić 1990/2: 41; Serbian edition: Pavić 1990/1: 48). We will bear these words in mind a little later, when observing the avant-garde ideas of post-war German (and some other) composers.

The concept of Zero Hour is closely linked with that of *tabula rasa*, a utopian socio-political project to build a new and (of course!) better world on a completely new basis after the massive destruction of populations and material goods. In the field of culture, German writers, artists and composers were the ones who put most effort into achieving a discontinuity with pre-1945 times (more precisely with the 12 years following the rise to power of Hitler's National-Socialist party). However, those strivings were considerably weaker than the "ostrich-like" behaviour (Brockmann 1997: 70), or behaviour "as if nothing had happened" (Fahrenbach 1992: 109–110). In German literature a break with the past was sought with the idea of a necessary politicization, or engagement, so that in it a stream (initially rather thin) of so-called "rubble literature" (Trümmerliteratur) could be detected. There were, however, strong voices warning that what was happening in Germany (meaning West Germany) was more a "restoration" than a "renewal" (Kogon 1964: 65) and also a view has been exposed that "The year 1945 was not the year zero. Even back then there was, despite all appearances to the contrary, no such thing as a *tabula rasa*" (Ibid.). There are those authors who claim that even if Zero Hour in German literature was more a myth than reality, it was a very important and useful idea to post-war Germans in the process of their coming to terms with their past (Ibid., 73–74). We shall see now how these opinions apply to the post-war *musical* scene.

When approaching the musical field specifically, we can notice that German musicology first took over the idea of "Zero Hour" from the sister disciplines of the history of art and the history of literature – without feeling the need to elaborate on it. So for instance, Ulrich Dibelius, in his book *Moderne Musik 1945–1965* (published in 1966), names its first chapter "1945 – das Jahr Null der modernen Musik." There have been different opinions in Germany and elsewhere regarding the validity of such a term when applied to the field of music. In an important volume on 20<sup>th</sup> century music, by Hermann Danuser (Danuser: 1984) the author does not even mention Zero Hour, and more recently Albrecht Riethmüller wrote about "the birth of 'Year Zero' from the spirit of suppression," discarding it as a problematic category (Riethmüller 2006: 7). There is research that confirms that continuities were maintained between the Nazi and post-war times with regard to the people who took part in musical life as composers, publishers, singers, players, music critics, etc. (Custodis and Geiger 2013: 11). Therefore, it is again possible to assume that "Zero Hour" – the desire of probably a minority of intellectuals and artists to make a decisive break with the past – could indeed be considered as being more myth than reality. Hence, it is not unexpected to hear claims that the Zero Hour project (if there was one on a broader basis) failed. I am inclined to consider that there was a coexistence of different strivings. Certain groups of composers and artists were indeed passionately following a project of distancing themselves most resolutely from the Nazi times by breaking all possible links with that past. On the other hand, there were many other composers of all generations who, while sharing anti-Nazi attitudes with the former, did not think that continuity with pre-war neoclassicism meant any non-critical view of the twelve years of state terrorism.

The example of Karlheinz Stockhausen first comes to mind when thinking of Zero Hour decisively influencing a composer's entire output. A prominent figure of the post-war avant-garde, he was a hurt young man, left without parents after the war, who ardently worked at making a break with the shameful national past and creating new artistic horizons. His avant-garde ideas were shared by many young composers of his generation who enthusiastically undertook to depart from the dominant neoclassical style and who came to Darmstadt and other festivals and seminars of modern music all over Europe in order to find artistic as well as political soul mates. There is no space here to discuss the biographies of other German composers in relation to Zero Hour, so I will only briefly mention the untypical case of Wolfgang Fortner (1907–1987), two decades older than Stockhausen, who was a neoclassicist in his early years, in the early 1930s, and criticized as a Kulturbolshevik and “undeutsch” composer. Then, a few years later he composed a Festive Cantata and similar works for various Nazi propagandistic occasions. He also criticized Schoenberg for being “rootless” and a “Nihilist,” but already in 1946 he was among the founders of the Darmstadt Summer courses, used Serialism in his works and would later hold the highest professional positions (Salmen 2005: 267–268).

Although Zero Hour is most often associated with the psychological climate and strivings in the defeated Germany, it could be claimed, though not apodictically and certainly with necessary adaptations to different local varieties, that it also applies to the other countries involved in the War. As regards the countries of the communist bloc, the imposed political ideology nominally demanded a sharp, revolutionary discontinuation with the past, a promotion of the “new socialist man” who would reconstruct society – a concept related to Zero Hour. Indeed, one could speak of a specific Zero Hour in communist countries whereby at first it was required that the communist socio-political revolution be followed by a similar turn in the areas of artistic expression. Zero Hour in communist countries was conceived in quite the opposite way, given that it was required that a move in an opposite direction to that of Western modernism be conducted. Therefore, we can observe two main post-war art utopias, a collective/anti-modernist and an individualistic/modernist one, both claiming historical laws and necessities as their basis.

In accordance with Marxist teachings regarding the development of society as a law-bound process based on a specific *historical necessity*, and the fight of the working class expressing *historical inevitability*, the ideological leadership of the communist countries viewed the development of the arts, including music, as lawful and as fulfilling a historical role.

On the other hand, Pierre Boulez, who was certainly not a Marxist and seems to have been mainly apolitical – together with some other advocates of the post-war avant-garde (such as René Leibowitz) and thinkers who were ambivalent towards the path the avant-garde had taken in the 1950s and 1960s (such as Theodor Adorno) wrote programmatic texts in which they often referred to notions such as the “historical necessity” of avant-garde explorations, “responsibility” towards history, “fulfilling the mandate of history,” the “demands of history,” “requirements of musical material on the subject,” “historical imperative,” “awareness,” “inevitability,” etc. Those

who, at the time, openly questioned the "historical necessity" of the ideas of Boulez, Schaeffer, Stockhausen and a number of other prominent avant-gardists, were not rare. However, Western countries seemed to believe that the only method for progress in the "free world" was that of the avant-garde, so they supported it financially, all the more so as it seemed to be very effective as a provocation for the communist bloc (Stonor Saunders 1999).

As has already been mentioned, a great number of composers from both the East and the West aimed at being up to the task of *expressing historical necessity*, although they understood it in different or opposing ways. Put both very simply and evocatively, as has been done by Richard Taruskin, the essential debate during the majority of the 20<sup>th</sup> century (specifically during the first two thirds of the century) for all composers from both sides of the Iron Curtain, was "whether artists lived in history or in society" (Taruskin 2010: 221). Of course, metaphorically speaking, Taruskin wished to point to artists having to choose either to serve their art or their society. The communist ideologues, however, could not accept such an either/or dilemma, given that, for them, serving art and serving society was one and the same thing. As for the artists themselves in communist countries, it is well known how stressful solving such a dilemma could be for them. Serving society had, of course, different connotations in Western countries. Here, composers did not feel obliged to present in their works a positive (embellished, polished) image of their societies. Additionally, some of them, probably a majority in fact, wished to compose music that would be well received by their public, causing them to renounce any progressivist ideas typical of the avant-gardists that did not have the chance to be appreciated by a wider audience. As previously mentioned, it is a well-known fact today that the US worked hard to support American modern music in Europe, in order to help promote their and, more generally, Western superiority in creating progressive avant-garde music, free and autonomous by its very definition, but obviously in need of financial and propagandistic state support.

The ideological/artistic competition between the two blocs included the issue of *advanced art*, but again the ways of understanding this category were completely opposed. Whereas Soviet ideological leaders, Zhdanov in particular, boasted that their literature was the most *advanced* in the world (Demaitre 1966: 265), the American art critic Clement Greenberg claimed that after WW2 the United States had become the guardian of "advanced art." Obviously the term "advanced" had a different meaning for the two sides: engaged "functionally" for the communist cause, "socially/politically-aware," "accessible to the people," etc., versus the "avant-garde," innovative in ideas and techniques. As regards the question as to from whom advanced art had to be guarded, Greenberg certainly meant domestic, but also foreign forces who supported conservative art that appealed much more to the broader public. Soviet officials firmly held that it was erroneous to believe that the radicalism and complexity of Western contemporary musical technique were signs of progress, as real progress would have to result in making music simple and thus accessible to common people (Zhdanov 1950/2: 32).

No matter what the masses really wished, Andrei Zhdanov and other ideological leaders worked hard to enforce socialist realism, the concept of which was

created by the educated elite in the name of the masses (Groys 1992: 9). Those ideologues set themselves the task of promoting competitiveness with the West on all levels, including the cultural. They had no doubt that the Soviet Union was “the true custodian of the musical culture of mankind just as she is in all other fields, too, a bulwark of human of human civilisation and culture against bourgeois corruption and decay” (Zhdanov 1950/2: 33). Zhdanov insisted that the Bolsheviks did not reject cultural heritage: “On the contrary, we are critically assimilating the cultural heritage of all nations and all times in order to choose from it all that can inspire the working people of Soviet society to great exploits in labour, science, and culture” (Zhdanov 1950/1: 96). As “Custodians,” the musical cultures belonging to the Eastern bloc were expected to be respected because of the mission they took on, but in the eyes of the West they tended, of course, towards conservatism and, therefore – according to the especially sharp and controversial composer, Pierre Boulez – they belonged, like all such civilisations, to “a declining civilisation...”

Without fearing accusations of promoting conservatism, Zhdanov constantly insisted on using all that is good from the musical heritage of the whole world and particularly that from Russia, and at the same time “to develop it in the spirit of the new demands of our great epoch” (Zhdanov 1950/2: 34). It was decided from “above” that novelties in Soviet art should result from novelties in their socialist *content*, in contrast to “bourgeois” innovations in *form* (Groys 1992: 41). Marina Frolova-Walker has drawn attention to the reasons why “innovation, originality, and progress” were foreign to the art of socialist realism, which she found in the 1936 Soviet Constitution proclaiming that socialism had already been established in their country, so that the Soviet Union made a step outside the history of class-based societies and the changes that would later be brought by communism would be quantitative, not qualitative. Following this logic, as has been suggested by Marina Frolova-Walker, “in this state of ‘socialism outside of history,’ there could no longer be anything radically new, and so any striving for artistic innovation was now merely a strange, superfluous whim, symptomatic of unreformed individuals who had lapsed into pre-socialist consciousness” (Ibid, 41–42). Therefore, nobody dared ask “What after socialist realism?” as it seemed that socialist realism would be a long (or eternal?) period of “fluctuating stasis” (I do not wish to ironize here Leonard Meyer’s term, but it seems to me that it fits well with what Soviet ideologists expected to happen).

In fact, according to Soviet officials, socialist realism was constantly acquiring new forms and stylistic expressions; it was being born anew again and again while preserving its unity and basic principles. According to them, Socialist Realism was undergoing a development which was passing through different stages, its concept being “inseparably linked to that of artistic progress” (Socialist Realism 1979). These were all, of course, what one could describe as verbal smokescreen statements designed to try and hide the nonsense of the socialist realist project. By imagining their regime to be an “authentic custodian of universal human culture,” obviously referring to the *art* musical culture, Soviet ideologues seemed to imply – although their rhetoric was different – that they did not expect art in general and specifically music to develop further, but that various syntheses of pre-revolutionary styles should be achieved.

So, while on the one hand it is possible to observe music and the arts in the West after 1945 as a creative way of fighting for autonomy and the freedom of individuals by participating in radical avant-garde movements (the artist is ideally an Explorer/Pioneer in the state that "guards advanced art"), on the other hand regimes in countries of state socialism behaved as if freedom had already been achieved (it is of no importance for us to know if they really believed in their own proclamations) and that only minor "improvements" in the quality of works as regards their harmonization with socialist realist content were needed (the artist is imagined as a contributor to the project of the state as the "custodian of universal human culture"). So, instead of development, a long period of stasis, without substantial changes, seems to have been the abiding concept. It could be suggested that communist ideology regarded music and other arts of the socialist realist period as self-perfecting in the sense of fulfilling all the tasks put before them, and at the same time existing *outside history*, as has been pointed out by Marina Frolova-Walker (Frolova-Walker 2004: 108) or even in post-history, with "history" being the time frame for bourgeois art and culture (Groys 1992: 41, 48–49, 114). For an "Artist in a State as Custodian" the present must have seemed never-ending, without any major developments in music, so that any kind of competition with the West in that sphere was out of the question. A more distant future was not discussed: the argument often used by modernists that their ideas could not be understood by their contemporaries because they were too innovative, but that they would only be fully appreciated by people who would live in fifty or a hundred years time was sharply criticized as it implied that they – the modernists – were ahead of their time whereas the "custodians" were very much lagging behind. Zhdanov was especially negative concerning certain Soviet composers who backed such ideas, commenting on such thinking as "really terrifying. To become accustomed to such an attitude is extremely dangerous. Such a theory indicates an estrangement from the people" (Zhdanov 1950/2: 26).

During the Cold War there were certain intellectuals and artists, such as Jean-Paul Sartre, who did not encounter problems when crossing the Iron Curtain, the term probably having been used for the first time in Winston Churchill's speech given in the USA in March 1946 in which he, among other important messages, named communism as "a growing challenge and peril of Christian civilisation,"<sup>2</sup> alluding to its official atheism and designating it, therefore, as barbarism. The Iron Curtain, as it has been imaginatively depicted by György Peteri, would soften into the Nylon Curtain in the times of the "thaw" and an increased openness between the countries of both sides of the divide, and there were indeed some periods of the kind during the Cold War (Peteri 2004). In his important article, Peteri made allusions not only to nylon as a metaphor for the consumer society of the Western countries which fuelled the desire for higher living standards in the countries on the other side of the divide, but also to the greater permeability of nylon in contrast to iron which allowed certain cultural interactions between the East and the West. By virtue of his

2 Churchill's speech can be found in many places on the Internet. I have accessed it on the site <http://www.winstonchurchill.org/resources/speeches/1946-1963-elder-statesman/the-sinews-of-peace> on 22 August 2015.



visits to the “second world countries,” Jean-Paul Sartre contributed to the easing of the somewhat “defensive self-isolation” (Peteri) of the Communist bloc countries. Among the rare such demonstrations of good will to relax the Cold War atmosphere was Stravinsky’s three-week visit to the Soviet Union in 1962, 48 years after he had left Russia. There were also a number of exchange tours by renowned musicians and ensembles, performing great music from the past, as well as many wonderful art exhibitions. However, when it came to *contemporary music* and art in general, things were always much more sensitive.

Let it be said here only that regarding the output of Soviet avant-garde composers of the mid-1960s and later years, such as Edison Denisov, Valentin Silvestrov, Andrey Volkonsky, Alfred Schnittke and some others, they received a mixed reception in the West. Some of them, which were performed in Darmstadt, “caused a certain sensation,” in the words of Levon Hakobian, but Western critics “frequently commented on their oeuvre in a rather condescending manner; it was treated as something not devoid of interest, but nevertheless second-rate – indeed, as a largely imitative and stylistically ‘impure’ offshoot of the great international Avant-garde” (Hakobian 2012: 132).

## II

In this part of my article I wish to address the issue of Yugoslav music in the state socialism period. I believe that the examination of some crucial problems within this wide topic could shed more light on the overall post-war musical scene in Europe. Yugoslavia was an exceptional case in Europe during the Cold War, as it did not regard itself either as a “custodian of universal human culture,” or as a “guardian of advanced art.” As is known, the capital city of Serbia was the capital city of Yugoslavia for almost seven decades. During WW2, two simultaneous wars took place in the fragmented country occupied by different enemies – an anti-fascist/anti-Nazi war and a civil, inter-ethnic war, resulting in a revolutionary break with the pre-war monarchy. The country became part of the communist bloc, finding itself in a Zero Hour very similar to that of the other satellite Soviet states. Due to the Yugoslav communist president Josip Broz Tito having split with Stalin in 1948, the times that followed during the Cold War years were not as cold in Yugoslavia as elsewhere in the East. The country was offered both political and economic support from the West, but specific demands were included in the contract, as was natural and could have been expected. So, one could speak of a “soft dictatorship” in Yugoslavia, also of totalitarianism at times, especially in the first few years.<sup>3</sup> In a report which the American embassy in Belgrade sent

3 Concerning the latter claim, one could agree with most of the theses expressed in an article published in a respectable international journal, whose authors are two Slovenian sociologists; for instance that “it seems that Yugoslavia only came close to being a totalitarian regime in its first phase, that is in the period from 1945 to 1953 (...)” (Flere, Klanjšek 2014). Perhaps one could be stricter and claim that Yugoslavia had a true totalitarian regime in those years, not just that it came close to it. Later, although elements of totalitarian regime persisted until the dissolution of the country in 1991, Yugoslavia was gradually developing towards democracy and becoming more and more Western-orientated.

to the State Department in January 1955 there was one sentence that could be quoted here: "In this country of paradoxes, the regime succeeded in realising a key paradox – a position of moderate totalitarianism" (Pavlović 2009: 108).

Although every communist country had specific socialist realist features, in the case of Yugoslavia these were even more specific, for two main reasons: 1. the period of the imposition of socialist realism upon artists was much shorter, and 2. Yugoslavia was a complex multinational federal state that united peoples of very different cultural traditions. The first 4-5 post-war years were, in fact, very much the same as in the other countries behind the Iron Curtain, since the cultural, as well as political and other strategies to enforce the new regime and make it function as planned, had been very thoroughly prepared by the national communist parties in coordination with the centre in Moscow.

Socialist realism in Yugoslav music was at its height until roughly 1950, after which it continued to decrescendo until the end of the 1950s. The application of that doctrine differed between the different constitutive Yugoslav nations. On the one side, although the general musical landscape in pre-war Yugoslavia had been mostly conservative in relation to modernist currents in Europe, there were certain Serbian and Slovenian composers born during the first decade of the 20<sup>th</sup> century who had been avant-garde-orientated in the inter-war period and who, at first, felt confused and/or frustrated by the new demands that radically challenged their earlier aspirations. On the other side, the communist regime proclaimed some new nationalities in the country, whereas in the pre-war Yugoslav monarchy there had been only three (the Serbs, Croats and Slovenians). These new nationalities – the Macedonians and the Montenegrins, later also the Muslims/Bosniaks) – found themselves in a real *Zero Hour* after the war! This situation was, in certain ways, analogous to that in the Soviet Union when efforts were made to help build the national musical cultures of the numerous non-Russian peoples who had no Western-type art music traditions.

As was mentioned earlier, before the war there were groups of Yugoslav composers who displayed a pronounced affinity for avant-garde music, mostly of Schoenbergian-Hindemithian types. The majority of them had studied in Prague, mainly in the class of Alois Hába. Some of them had achieved a certain success at international festivals of new music during the 1930s. The radical turn of events in 1945, although totally unexpected, did not bring, however, any strong resistance on their part, probably because some of them had sympathies for the leftist cause or were even communists. Composers belonging to older generations were the least moved, if at all, by the Yugoslav-styled *Zero Hour* since they did not have to change their musical technique and style which often coincided with the requirements of the new dogma (as in the case of Stevan Hristić's very successful romantic folkloric ballet *Ohridska legenda* [*The Legend of Ohrid*]). The youngest generation of composers, who had just started studying composition after 1945, had no choice but to follow the older generation, who were usually their professors. Among them were those who would, only several years later during the early 1950s, begin to explore the world of contemporary modern European music.

From after the split with the Soviet Union in 1948, the regime wished to represent itself as still “true and correct” to communist ideals, contrary to accusations coming from Moscow. It continued its earlier socialist realist rhetoric for some years, and many mass songs and other works dedicated to the Revolution were still commissioned, composed and performed on occasions such as celebrations of the newly introduced state holidays and commemorations of important events from WW2. However, at the same time, some of the youngest, and after a while also some of those belonging to the middle generations, felt that the less rigid atmosphere around 1950 was a tacit statement of tolerance for modernizing their styles. The path seemed half-open at least, but it soon became apparent that many obstacles were still in their way. Suffice it to say that around the middle of the century Stravinsky’s neoclassicist and Schoenberg’s dodecaphonic and pre-dodecaphonic works were generally regarded as the most radical modern music. These works were little known, in fact, except to a few pre-war modernists. The post-war generations had very few opportunities to hear anything from the pre- and post-modern repertoire. One way was to gather together in a flat and listen to records borrowed from the American library, mostly works by Stravinsky and Bartók (Radić 2007: 30).

That Stravinsky had long been considered a decadent was confirmed by a scandal that broke in Belgrade on 17 March 1954, when some critics and a part of the audience were shocked by the Stravinskyan neoclassicism of some of the works of two composers (Dušan Radić and Enriko Josif), both still students at the time. The ambivalence of the composers who held important positions in the Union of Composers of Serbia at that time and who made decisions regarding the position to be taken in such situation, was apparent from them first praising the works played at the concert – especially Radić’s *Spisak* [*The List*] – for their boldness and freshness of invention, then soon after sharply criticizing them and finally – two years later – sending *The List* to represent Yugoslav music at the ISCM festival in Stockholm in 1956!

In order to gain the correct perspective on those events and the frustrations composers had to suffer, one should take into account the fact that Dušan Radić (b.1929) was more or less the same age as the most radical avant-gardists of the times – Stockhausen (1928), Boulez (1925) and Nono (1924). Whilst these leading Western avant-garde composers had had the opportunity to listen to, study and discuss numerous important modernist pieces written since the end of WWI and to follow the development in diverse directions, this was completely inconceivable for Radić and his Serbian/Yugoslav contemporaries. It is true, however, that starting from the mid-1950s Radić and a number of other Serbian/Yugoslav composers were given the opportunity to stay for several weeks and months in Western countries; but, those opportunities were rare and lasted too short a time.

During the 1950s it could be seen that neoclassicism was becoming more warmly accepted probably because an awareness was growing of what was happening in avant-garde circles in Darmstadt and elsewhere. The main point of discussion became dodecaphony, the term being also used for serialism. At the beginning there were very few composers who did not oppose that technique and it is also important to stress that there were no longer any political overtones influencing such discussions. Up until

the breakup of Yugoslavia in 1991, there were no more political pressures of any kind for composers; only sacred Orthodox music continued to be labelled as unacceptable and potentially dangerous (Milin 2015). On the other hand, literature and film were areas in which there were constant problems in the relationship between the state and the authors, sometimes resulting in the banning of certain works on account of their anti-socialist and/or nationalistic features.

In order to introduce dodecaphony to a wider audience, the most important post-war Yugoslav musical journal *Zvuk* published, in 1955, an article that was a translation from a French original, entitled "Young French Composers on Dodecaphony" (Anon. 1955: 113), in which a wide range of opinions was presented. Several years later, fragments from an interview with Paul Hindemith were published in which he also gave his views on dodecaphony. The old master remarked that dodecaphonic music enjoyed great support from festivals and radio stations and that it was well subsidized. The author of that short article, Dragutin Gostuški, added that, "The question is not: 'Who is paying?'; but 'Why is he paying?'" There is no right answer to that, probably because it would not be paid well enough" (G-i 1959: 530).

That dodecaphony was rather foreign to the musical minds of Serbian/Yugoslav composers in their thirties at the time is demonstrated by articles written by one of the leading critics, the previously mentioned composer and musicologist Dragutin Gostuški, and some of his colleagues. He wrote in 1959: "One cannot object to young people exploring new paths and new possibilities to express themselves; in fact, one should congratulate them on that. But it is strangely arrogant to expect others to follow them without reserve in all the curves of their tortuous way! (...). It should not be forgotten that Boulez's fans are not poor and that they spend a lot of money for their purposes. Under those circumstances I have to consider as really bold only one thing: to resist that unhealthy and tyrannically ambitious art carnival" (G-i 1959: 427-428).

Although, as was briefly shown a little earlier, there were opportunities for (a restricted number of) Serbian composers to gain first-hand knowledge of most of the achievements of the avant-garde, not one of them later achieved any significant international career. There were, however, several Croatian and Slovenian (Kelemen, Malec, Globokar) composers who did manage to build a reputation outside Yugoslavia. One can only suppose that if some other young composers other than those who stayed abroad for some time, for instance Vladan Radovanović (b. 1932), who was a lonely, passionate and imaginative explorer in the fields of music and other arts, as well as in multimedia, had had the chance to stay longer in an important foreign avant-garde centre, he would possibly have had success comparable to that of György Ligeti or Yannis Xenakis. Chances to make such a breakthrough were very limited of course, given the numerous young people from around the world wishing to achieve the same who had much better financial support as well as the necessary personal contacts to do so.

The reaction of Serbian/Yugoslav composers to the freedom offered to them by Party officials to modernize their styles (although it must be said that it was not so much the result of their good will, but more of indifference, because it did not seem to be of

the highest importance or threatening in any way) could not be translated quickly into their works. Regarding their verbal statements, there is one source that is most valuable for researchers -- the transcript of the main speeches devoted to the analysis of musical development in all Yugoslav republics since the end of the war, and those of all the discussions recorded at the Conference of the Union of Composers of Yugoslavia that took place in Bled (Slovenia) in late December 1956 (Logar and Obradović 1957: 3–14). The main report about the situation in Serbia was presented by Mihovil Logar and his student Aleksandar Obradović, who was only 29 then, and known to be an influential, “vigilant” Party figure. It is obvious that they tried hard to make the report both affirmative for the modest legacy of socialist realism, which was already *passé* by then, and at the same time tolerant of modernist tendencies, because the official Party line had changed several years earlier. One can, however, notice hidden warnings against “technical novelties” in modernist works becoming “an aim *per se*”, and against superficial effects, “interesting titles at any price”, and other such things (Ibid, 13).

During the discussion, certain composers, such as the Croat Milko Kelemen -- who had by that time already studied in Paris with Olivier Messiaen (1954/5), visited important festivals of contemporary music (Siena, Darmstadt), and later studied with Wolfgang Fortner in Freiburg – drew attention to the fact that it was encouraging that Yugoslav composers had finally begun to find inspiration in the music of Stravinsky, Bartók, Hindemith, Schoenberg and Prokofiev, but that their music essentially belonged to the first half of the century and they were, therefore, lagging noticeably behind contemporary progressive European music. Hence, he appealed especially to the youngest composers interested in post-war trends to find there a basis for their novel and original works. He added that “the outdated neobaroque, orthodox dodecaphony and other academicisms” would not lead to positive results (Ibid, 83–84). Such a discourse by Kelemen felt like pressure on some composers to compose in a modern way that was foreign to them – very different from socialist realism, but pressure all the same (Ibid 88–89; discussion of Stanojlo Rajičić). One more opinion should be quoted here, although it was expressed at the next congress of composers, held in Skopje a year later. The composer Mihailo Vukdragović, one of the most powerful Party officials, said then that Yugoslav music should not be a copy either of the music of the other socialist states, or of that of the West (Vukdragović 1958: 236). I quote this sentence because such opinions were part of the common ground that encapsulated the basic aspirations of Serbian/Yugoslav peoples from different social and political levels, to produce specific achievements which would stand out as important, but also as recognisably different from both Eastern and Western types of approach. On the political level, such a tendency/feature was seen in Tito’s Yugoslavia, being a co-founder of the Non-Aligned movement. The first conference of Non-Aligned heads of state or government was convened in Belgrade in September 1961.

However, the pro-Western tendencies in culture could not be weakened. The first edition of the Zagreb Biennale festival of contemporary music (1961) initiated and founded by the aforementioned Milko Kelemen, who had forged strong ties with international avant-garde circles, was an event of great importance for the entire Yugoslav contemporary music scene. It was a successful transplantation (transfer) of

the concept of the already well-established Warsaw Autumn festival. The great majority of Serbian/Yugoslav composers were shocked by the works heard at this and the next Biennale festival, most notably those of Cage and Stockhausen. Although, as a consequence of such impulses, the domestic musical scene became more vibrant and modern, Yugoslav pieces performed at the Biennale did not seem to impress Ulrich Dibelius who wrote that, in comparison to Polish contemporary music, ours "was not notable enough," maybe because the "potentiality of true talents was smaller" (Dibelius 1966:293). This is neither the place nor the time to discuss such a thesis. One should only draw attention to the words of Ivo Malec (b. 1925, one year after Kelemen), another Yugoslav (Croatian) composer who made his career abroad, in France. At the 1964 festival of contemporary Yugoslav music in Opatija he spoke of the reasons for the slow modernization of domestic music, naming first the post-war isolation of the country, but also blaming the older composers who had been in their mature years before the war and who should have adopted the main ideas of the then avant-garde, in order to be able to transmit that knowledge as a "relay" to the younger generation after the war (Malec 1972: 138), so as to be ready and able to join the post-war trends.

Yugoslav music of the Cold War period will be left there, in the 1960s, when all the main techniques of the post-war international avant-garde were being adopted and applied according to individual poetics and knowledge, and some original contributions were also made. The process of overcoming the lag behind the most progressive world currents was completed, though without too many proponents, leaving the stage well prepared for the paradigm shift from modernism to postmodernism. Since there is no space for further elaboration, let it only be mentioned here that the 1970s and 1980s – still years of state socialism – saw the appearance of a variety of fresh, imaginative and variegated composing in Yugoslavia, completely in harmony with contemporary musical thinking in the world.

This was a very brief narrative of the Zero Hour in Yugoslav music that had many traits in common with those in other socialist state countries. Whilst the same could also be said of the consequences of Zero Hour in the sphere of musical creativity and musical life in general, the crucial difference was the much shorter period of state-imposed socialist realism in Yugoslavia. We have seen how the political break of Belgrade with Moscow in 1948 brought about a gradual, but relatively quick emancipation from socialist realism and an initially hesitant, then more self-assured turn towards modernism and the avant-garde.

At the end of the first part of this article I mentioned that Soviet avant-garde composers were usually treated as second-rate and derivative by Western critics. That was also the fate, more or less, of Yugoslav avant-garde music that, even today, remains undeservedly relatively unknown despite it possessing a number of works of real value. When speaking of the highest achievements of Yugoslav music in the post-war period, one should also take into account works that were neither socialist realist, nor avant-garde orientated, such as the cantata *Pesme prostora* [*Songs of Space*] (1956) by Ljubica Marić – an outstanding work, although largely based on the Stravinsky legacy of the first decades of the 20<sup>th</sup> century.

In this article it was my wish to contextualize Yugoslav music of the Cold War period, primarily with regard to the specific position of Yugoslavia as the first country in which the Iron Curtain started to show “cracks” and to lose its impermeability. At the same time, the borders between Yugoslavia and the formerly allied countries of the Eastern bloc became a kind of Iron Curtain themselves, so that Yugoslavia found itself temporarily in something of a middle position, as a special case: even having, indeed, two Iron Curtains – one to the East and one to the West. Already in the mid-fifties both began to fade, allowing for a significant improvement in the level of cultural exchange both with East and West European countries. The great majority of Yugoslav composers chose then to follow the path of the “guardians of advanced art” in Western countries, thus formulating a clear political message. But by that time art music in Yugoslavia had ceased to be considered a potential threat to the communist regime, the real dangers being rightly observed in the fields of literature, theatre and film.

#### LIST OF REFERENCES

- Anonymous (1955) “Mladi francuski kompozitori o dodekafoniji” Translation of an unspecified text in French. *Zvuk* 2–3, 113 [Young French composers on dodecaphony].
- Berghahn, Volker Rolf (1987) *Modern Germany: Society, Economy and Politics in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Custodis, Michael and Geiger, Friedrich (2013) *Netzwerke der Entnazifizierung: Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münste: WaxmannVerlag.
- Brockmann, Stephen (1997) *German Literature, Year Zero: Writers and Politics, 1945–1953*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University, Department of Modern Languages.
- Danuser, Hermann (1984) *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber Verlag.
- Demaitre, Ann (1966), “The Great Debate on Socialist Realism.” *The Modern Language Journal* 50/5: 263–268.
- Dibelius, Ulrich (1966) *Moderne Musik 1945–1965*. München: Piper.
- Fahrenbach, Helmut (1992) “Nationalsozialismus und der Neuanfang ‘westdeutscher Philosophie’ 1945–1950.” In Walter Pehle and Peter Sillem (Eds.), *Wissenschaft im geteilten Deutschland: Restoration oder Neubeginn nach 1945?* Frankfurt/M: Fischer Verlag.
- Flere, Sergej and Klanjšek, Rudi (2014) “Was Tito’s Yugoslavia totalitarian?” *Communist and Post-Communist Studies* 47: 237–245.
- Frolova-Walker, Marina (2004) “Stalin and the Art of Boredom.” *Twentieth-Century Music* 1/1: 101–124.
- G-i [Gostuški, Dragutin] (1959) “Kroz štampu i događaje. Hindemith o dodekafoniji.” *Zvuk* 30: 529–30 [Publications and events: Hindemith on dodecaphony].
- Groys, Boris (1992) *The Total Arts of Stalinism*. Princeton: Princeton University Press.

- Malec, Ivo (1964) "Stanje naše glazbe." In: Petar Selem (Ed.) *Nova glazba*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 137–144 [The situation in our music].
- Milin, Melita (2015) "Orthodox Sacred Music as an Undesirable Segment of Tradition in Communist Yugoslavia." *Musikgeschichte zwischen Ost und West: von der ‚musica sacra‘ bis zur Kunstreligion. Festschrift für Helmut Loos zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stefan Keym und Stephan Wünsche. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 225–234.
- Kogon, Eugen (1964) *Die unvollendete Erneuerung. Deutschland im Kräftefeld 1945–1963*. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt.
- Logar, Mihovil and Obradović, Aleksandar (1957) "Posleratno muzičko stvaralaštvo u Jugoslaviji. Materijal sa Konferencije Saveza kompozitora Jugoslavije, održane na Bledu 26–28 decembra 1956." *Zvuk* 11–12 [Post-war musical composition in Yugoslavia. Papers from the Conference of the Union of Composers of Yugoslavia, held in Bled on 26–28 December 1956].
- Pavić, Milorad (1990/1) *Predeo slikan čajem*. Belgrade: Prosveta [Landscape painted with tea].
- Pavić, Milorad (1990/2) *Landscape Painted With Tea*. New York: Vintage International.
- Pavlović, Momčilo (Ed.) (2009) *Dokumenta CIA o Jugoslaviji 1948–1983*. Belgrade: Institut za savremenu istoriju, Fakultet bezbednosti and Službeni glasnik [Documents of CIA on Yugoslavia].
- Péteri, György (2004) "Nylon Curtain – Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe." *Slavonica*, 10/2, 114–123.
- Radić, Dušan (2007) *Tragovibalkanskevrleti*. Belgrade: Beogradska knjiga [Traces of a Balkan Crag].
- Riethmüller, Albrecht (Ed.) (2006) *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Salmen, Walter (2005) "Angepasste Popularität in Werken von Wolfgang Fortner vor 1945." In: Walter Salmen, and Giselher Schubert (Eds.) *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*. Mainz: Shott.
- Sloterdijk, Peter (1988) *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Stonor Saunders, Frances (1999) *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta [Serbian edition: Stonor Saunders, Fransis (2013) *Hladni rat u kulturi. CIA u svetu umetnosti i književnosti*. Beograd: Dereta].
- Taruskin, Richard (2010) *Music in the Twentieth Century. The Oxford History of Western Music* Vol. 5. Oxford–New York: Oxford University Press.
- Vukdragović, Miodrag (1958) "Idejni aspekti muzičkog stvaralaštva u našoj društvenoj stvarnosti (Treći kongres Saveza kompozitora Jugoslavije, Skoplje 1957)." *Zvuk* 15–16: 236–254 [Ideological aspects of musical composition in our social reality (Third congress of the Union of Composers of Yugoslavia, Skopje 1957)].
- Zhdanov, Andrei (1950/1) *Essays on Literature, Music and Philosophy*. New York: International.
- Zhdanov, Andrei (1950/2), *On Literature, Music and Philosophy*. [www.revolutionarydemocracy.org/archive/zhdanovlit.htm](http://www.revolutionarydemocracy.org/archive/zhdanovlit.htm).



## Мелија Милин

## ПОСЛЕ НУЛТЕ ГОДИНЕ: ДРЖАВЕ КАО „ЧУВАРИ УНИВЕРЗАЛНЕ КУЛТУРЕ ЧОВЕЧАНСТВА” ИЛИ „ЧУВАРИ НАПРЕДНЕ УМЕТНОСТИ”

## (САЖЕТАК)

Више од седам деценија после краја Другог светског рата обновљено је интересовање за такозвану *Нулију њодину*, која је метафора за стварање нових друштава на згариштима, за нове почетке у свим областима јавног живота, од политике до уметности. Мада се Нулта година најчешће повезује са психолошком климом и тежњама у пораженој Немачкој, може се применити и на друге земље, мада с неопходним адаптацијама на локалне варијанте. После Другог светског рата радикално нови, авангардни покрети у Савезној Републици Немачкој и у целој западној Европи сагледавани су као израз одлучности да се пође од стања *tabula rasa*, с циљем дистанцирања од катастрофалне скорашње прошлости. У земљама комунистичког блока наметнута идеологија социјалистичког реализма произвела је такође оштар прелом, сличан ономе на Западу, само што је Нулта година замишљена сасвим опозитно, као кретање у супротном правцу у односу на модернизам. Тако се уочавају две главне после ратне утопије, једна индивидуалистичка/модернистичка и друга колективистичка/антимодернистичка, обе тврдећи да су засноване на историјским законима и нужностима. Жданов није сумњао у то да је СССР „истински чувар универзалне културе човечанства”, „бастион цивилизације и културе које брани од буржоаске декаденције и пропадања културе”. За разлику од њега, САД и друге западне земље гледале су на себе као на „чуваре напредне уметности” (Гринберг), заштитнике уметника од притисака који су долазили с конзервативних страна; другим речима, од уметника се очекивало да преузму улогу „истраживача” – трагалаца за новим изразима, као и да афирмишу идеје индивидуалне слободе и аутономије стваралаштва.

Последице таквих идеја у сфери музике у време државног социјализма у Југославији, која није припадала ни западном ни источном блоку земаља, представљене су у другом делу овог чланка. Начињен је покушај контекстуализације југословенске музике периода Хладног рата, првенствено с обзиром на специфични положај Југославије као прве земље у којој су се појавиле пукотине на Гвозденој завеси према Западу. Међутим, услед политичког раскида са земљама Варшавског пакта, и према њима се оформила Гвоздена завеса посебне врсте: после 1948. године постојале су обе истовремено, да би убрзо она према Западу постала пропуснија. Такво стање је трајало до средине педесетих година, када је ситуација почела да се мења набоље према обема странама, тако да је културна размена постепено јачала и са Западом и са Истоком. Већина српских и југословенских композитора,

посебно млађих, изабрала је тада да следи пут „чувара напредне уметности” који је доминирао у западним земљама, што је имало јасну политичку поруку. То је било и време када је уметничка музика у Југославији престала да се сматра потенцијалном опасношћу за владајући социјалистички режим, док је права опасност – с правом – уочавана у пољима књижевног, позоришног и филмског стваралаштва.

Кључне речи: Нулта година, авангардна музика, социјалистички реализам и музика, хладни рат, гвоздена завеса, српска музика, југословенска музика



# COMMUNIST IDEOLOGY AND ACADEMIC EDUCATION. A CASE STUDY: WORLD MUSIC HISTORY AS A SUBJECT IN ROMANIAN UNIVERSITIES, 1948-2014

---

*Elena Maria Șorban*<sup>1</sup>

Academia de Muzică „G. Dima” Universitatea „Babeș-Bolyai”  
Cluj-Napoca, Romania

Received: 15 February 2017

Accepted: 1 June 2017

Original scientific paper

## ABSTRACT

This paper presents music history as a university discipline during Communism and after. Shaping the specific historical context, marked by censorship, the study focuses on the main course books on the subject, from Bucharest, Cluj, and Iași, beginning with some Soviet authors and ending with the mature generation of today. The main problems detected are ideological perversion, informational delay and isolation, as well as subjective individualism.

KEY WORDS: communist and post-communist Romania, music history, course books.

*To the young musicologists – who should know it.*

## 1. INTRODUCTION

This paper is an account and theorization of causes, processes, results – and not a judgement of any person.

There were three main music universities in Romania, which I call here by their present names: Universitatea Națională de Muzică (formerly Conservatorul “Ciprian

<sup>1</sup> [emsorban@yahoo.fr](mailto:emsorban@yahoo.fr)

Porumbescu”) Bucharest, Academia de Muzică “Gheorghe Dima” (formerly Conservatorul de Muzică) in Cluj, and Universitatea de Arte “George Enescu” (formerly Conservatorul de Muzică) in Iași.

The Romanian musicologist Valentina Sandu-Dediu recently stated that “Romanian musicology is lacking a thorough discussion about its course over the last sixty-five years, and the ways in which it was influenced by communist ideology and Western trends of thought” (Sandu-Dediu 2014: 181). The present investigation examines a selection from original works by authors from Romania. The timeline subdivisions are:

- 1948 to 1965 (*praeludium*),
- 1965 to 1990 (*interludium*), and
- 1990 to the present (*postludium*).

The first years were characterized by the reorganization of academic education, beginning with Decree 175 from 3 August 1948; the period 1965 to 1990 will be presented from the angle of the main books on the subject; finally my thoughts about the post-communist time will establish sequels to the earlier decades.

In terms of facts and features, the predominant characteristics of these periods are:

*Praeludium*: the study of world music history is limited to the common practice period, from Bach and Handel to post-romanticism and national schools; there are no publications, and there is little information surviving this period.

*Interludium*: the ban on modern music and its study is gradually lifted around 1970, but an ideologically distorted view of music history is maintained.

*Postludium*: the features of the preceding period are still noticeable.

The main phenomena that affected the musicological production of all these decades are:

- ideological perversion;
- lack of and delays in information and isolation;
- subjective causes: professional incompetence, careerist individualism.

The censor, institutionally called  *Direcția Națională a Presei și Tipăriturilor*  [National Direction for Press and Prints; founded in 1949], was responsible for authorizing any publication. This process occurred in three phases: authorizing an issue, authorizing its printing, and authorizing its distribution (Macrea-Toma: 206).

Analysis of Romanian publications on world music history issued between 1960 and 1990 indicates the following manipulative techniques: truncation, denaturation, distortion, superficial production. I would like to make a distinction between “denaturation” and “distortion”: I propose “denaturation” for mistakes in content which are unintentional and appear on account of inadequate research and/or bad comprehension, and “distortion” for the intentionally twisted interpretation of a subject.

The musicological output from 1990 onwards has to face the consequences of the previous period: principally, the lack of public interest in music history, related to the general lack of funding in the humanities; the persistence of incompetent

people, kept or promoted in leading positions; the persistence of some communist-period works in present-day bibliographies. In the years following 1990, musicological output reached its quantitative climax; this is due an increased access to PhD titles, but without sharing work, not even between universities. Communist content sequels and positive examples have been similarly available in recent years.

Other recent problems to be considered are overlaps between academic and public musicological discourses and the entrepreneurial rejection of the distribution of musicological books, because the cost of marketing is as large as the cost of printing.

Music history and stylistics are closely related. Stylistics can be seen as a more analytical history of music. Therefore, recent Romanian books on musical styles will be also considered.

## 2. HISTORIC CONTEXT AND EVENTS

The post-war period is characterized by the newly-imposed communist ideology, which forced intellectuals to exile or to adapt. A synopsis of these events would be useful.

TABLE 1. *Communism Phases in Romania and Music Life Events*

## 3. COMMUNIST AND POSTCOMMUNIST ROMANIAN MUSIC HISTORY OUTPUT

The principal fact is that Romanian musicologists did not have at their disposal translations of the musicological literature of their time (a fact also stated by Sandu-Dediu 2014: 181); furthermore they had very limited access to books from abroad. The situation is still almost the same: access to books is already open, but minimally underwritten institutionally. Thus, what remains is open access using one's own money or, recently, to books posted on the internet. Access to sources remains, therefore, a priority if we want to bring Romanian musicology up to international standards.

In our post-communist world, the social-artistic reality can be seen as “deeply traumatized” (Rațiu: 300). “The absence of common conventions may explain the tension in the Romanian art world, while the fragmentation of art in our contemporary world can be explained by the inability or unwillingness of collaborative networks to coordinate their activities” (ibid, 303).

### 3.1. *Music History as a University Discipline, 1948 to the 1970s*

No curricula of the discipline survive from these years in Bucharest (Cosma 2010: 163–164), or in Cluj, according to recent archival research. The Arts University in Iași was closed from 1950 to 1960 (Cozmei 2010b: 172–175).

It is commonly known that the principles of Socialist Realism dominated the arts and their pedagogy. It is commonly known that the principles of Socialist Realism dominated the arts and their pedagogy. In the foreword to her books, Ioana Ștefănescu, in the foreword to her books, Ioana Ștefănescu, a former university professor of music history in Bucharest, also reports that it was customary to place a student in front of the classroom door, to watch for unwanted visitors, when she dared listen to Bach's St Matthew Passion together with her class (Ștefănescu 1994: 6).

The first academic music history books in post-war Romania were strongly infected with ideological propaganda. The attempt at ideological adjustment denied the sincerity of all sacred expression and opposed it to the "progressive" folk music, which could have influenced art music. The most representative books of this period were, respectively, a translation and an original work from Cluj.

The author of the first book was Roman Ilici [Ilich] Gruber (1895–1962), professor of music history at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow (from 1943). He graduated with a PhD in 1947; his dissertation was on renaissance music in Western European culture. He is the author of books on Wagner (1934) and Handel (1935). His works on music history were published between 1941 and 1959 in Moscow. Three volumes were translated into Romanian, and published posthumously, in 1961 and 1963, in Bucharest. It could be surmised that the series was interrupted either by the death of the author or by the relative freedom from Soviet influence in our politics.

The music history work by Gruber, from Antiquity to (in the Romanian version) the 17<sup>th</sup> century, is very well researched and systematized, but its propagandistic and manipulative formulas make it nowadays intolerable.

The next extensive music history work published in Romania is a treatise by Gheorghe Merișescu, covering music history until around 1900. Merișescu was a university professor of music history in Cluj (and also the secretary of the Romanian Communist Party his institution). He was also the author of several monographs on Romanian composers of the 19<sup>th</sup> century. His music history book probably gained national recognition because it was published by the Didactical and Pedagogical Publishing House in Bucharest (1964, 1968), but it was recommended only on reading lists for students from Cluj.

TABLE 2. *Chronology of the Main Music History Books Published in Romania in the 1960s and 1970s*

The ideological problems raised by early music and its religious content were solved by denaturation and distortion of its content. This could have been intentional or unintentional. Some patterns are:

- context and political events are presented according to Marxist doctrine;
- the theories of Marx, Engels and Lenin "explain" and can be also adapted for every individual spiritual aspiration as "humanist" and "progressivist" thought;
- the history of music is presented as an evolving process, with some decadent phases.

The music treatise of Gruber, translated into Romanian, does not reach as far as the late Baroque. But it is the monograph on Bach by another Soviet author, Georgij

Hubov, which was the main book in Romania for decades. Hubov (1902–1981) taught at the Moscow Conservatory from 1934 to 1939, and he continued his career as a member of the Soviet *nomenklatura*. His other works are on Borodin, Mussorgsky and Serov. The Bach monograph has two Russian editions (1938 and 1963; the Romanian translation, from 1952, was therefore made from the earlier one). The *proletkult* patterns of the Hubov monograph (which are similar to Gruber's) were examined by Valentina Sandu-Dediu (2014).

From the 1950s to the 1970s, Romanian musicologists were commissioned to write monographs, published by the Music Publisher of the Composer's Union, which served also as teaching material for the music universities. A list of them shows which composers were considered worth teaching about and also a continuous effort, planned during the course of several years.<sup>2</sup> Some monographs by foreign authors were also translated – such as d'Indy, Monteverdi, R. Strauss, Verdi, Wagner and, of course, the works of many Russian scholars (Alshvang, Asafiev, Dayanov, Danilevich, Druskin, Gordeeva, Khubov, Konen, Kovnatskaya, Mihailov, Popova, Weinberg), not only about Russian composers.

The treatise of the university professor from Cluj, Gheorghe Merișescu, perpetuates the same patterns and introduces every cultural period by commented quotations from the writings of Marx and Engels. The introduction to Bach has also a paragraph with the title “Bach's work in the light of realistic aesthetics” (Merișescu 1964: 127–129). Although published in Bucharest, the book was not very much used in the capital – demonstrated by the fact that it is not mentioned in the bibliography of later Romanian music history books.

The course book (copied for internal use) in Hungarian, by András Benkő (1973) has no ideological “adaptation” of the early music contents, although its references include the works of Marx, Engels, and Lenin. It seems that bibliographical listing was an intelligent method to accomplish official requirements without actually perverting content.

Music history as a subject was taught for many years at Bucharest Conservatory – an institution that changed its status to that of a music university in 1948 (Cosma 2010: 80) – by the composer Zeno Vancea (1900–1990), already at the beginning, as head of the department (*ibid*, 85). Zeno Vancea also studied in Vienna (1921–1926, 1930–1931) and published a music history book in 1938. In the 1970s, he published his course as a series of 20 vinyl records, with the state-owned Electrecord company:

2 Vasile Cristian, *Wolfgang Amadeus Mozart* (1958), Mircea Nicolescu, *Berlioz* (1958), Eugen Pricope, *Ludwig van Beethoven* (1958), Romeo Alexandrescu, *Debussy* (1962), Mircea Nicolescu, *Haendel* (1963), Romeo Alexandrescu, *Maurice Ravel* (1964), George Bălan, *Gustav Mahler* (1964), Elisabeta Dolinescu, *Edvard Grieg* (1964), Ion Ianegic, *Paganini* (1964), George Sbârcea, *Rossini* (1964), Ion Ianegic, *Antonio Vivaldi* (1965), George Sbârcea, *Jean Sibelius* (1965), Ladislau Füređi, *Hugo Wolf* (1966), George Sbârcea, *Giacomo Puccini* (1966), Emanoil Ciomac, *Richard Wagner* (1967), Roman Vlad, *Stravinski* (1967), Romeo Alexandrescu, *Gabriel Fauré* (1968), Doru Popovici, *Gesualdo da Venosa* (1969), Radu Gheciu, *Mozart* (1970), Ladislau Füređi, *Telemann* (1971), Romeo Alexandrescu, *Paul Dukas* (1971), Mihai Moroianu, *Anton Bruckner* (1972), Marta Paladi, *Brahms* (1972), Marta Paladi, *Orlando di Lasso* (1974), George Bălan, *Cazul Schoenberg* (1974), Constantin Stih-Boos, *Henry Purcell* (1977).



*Istoria muzicii universale in exemple* [History of World Music in Examples], which begins with ancient music and ends with French music in the late 19<sup>th</sup> century.

Each music university from Romania had also course books for internal use. They were quite superficial and usually lacked bibliographical references.

Thus was also the time when Romanian academics released music history books that were more widely disseminated. The most appreciated were the cultural essays of George Bălan (b. 1929),<sup>3</sup> at that time a professor of aesthetics at the National University of Music Bucharest. They were preceded by public events held at the same place, called “experimental conferences.” A lecture was entitled “Principles of Socialist Realism” (1961), when he introduced the work of Shostakovich with the controversial assessment “the man awakened by the revolution asks questions” – as the ensuing official reports document the event (Cosma 2010: 314–316).

The younger musicologist Grigore Constantinescu (b. 1938), at present a retired professor of the National University of Music Bucharest, has also a considerable output from the 1970s to the present (almost 40 titles). His books address all categories of readers. On account of their wider readership, these two authors are not investigated in the present research.

### 3.2. *Music History Books Published in the 1980s*

The “Communist nationalism phase” of the 1970s is reflected in publications on music history from the 1980s. One of the characteristic aspects of this phase is reference to Thracian antiquity, to which it was considered that Romanians belonged.<sup>4</sup> A huge monograph, *Musica daco-romana* (Tomescu 1978) on autochthonous music (based on a reinterpretation of traditional folk music) was followed by a series written by the former professor of music history in Bucharest, entitled “The Thracian Orpheus and the Destiny of Music.” It is interesting to see how in the bibliography, the alphabetical order is inverted (perhaps intentionally?) to place Engels before Mircea Eliade, the great philosopher whose treatise on the history of religions had recently been published in Romanian translation (Varga 1980: 324). Varga uses the pretext of Orpheus to make a case in favour of the Thracian spirit dominating the whole history of music, structured *pars*

3 During his time as a student, George Bălan was the author of an anonymous article (in the cultural magazine *Contemporanul*, 25 Januar 1952, in which he criticized activity in the discipline of music history (titular teacher Zeno Vancea) and the lack of seminars (not) held by the assistant Viorel Cosma (Cosma 2010: 120–121). Zeno Vancea had demanded the de-matriculation of Bălan and the opening of a legal case (ibid, 133), but the conflict had a favourable outcome with the appointment of George Bălan (1957) to the chair of aesthetics (ibid, 234). In summer 1978, Bălan chose exile in Germany (Cosma 2014: 124–126).

4 This Thracian movement is due to Iosif Constantin Drăgan, a jurist, businessman and writer settled in Rome, who became collaborator of the Ceaușescu regime. Drăgan launched a periodical named *Noi, tracii* [We, Thracians] in 1974 and published the monograph *Noi, tracii. Istoria multimilenară a neamului românesc* [... The Multi-Millenary History of the Romanian Seed], in Milan and Bucharest (1976).

*pro toto* with the presentation of works based on this mythological figure. The *proletkult* language formulas are enhanced – for example, “the dogmatic tyranny of the Christian religion” (ibid, 83). The second volume of the series contains parallel biographies in essay format, entitled “Enescu and Other Six Greats of the 20<sup>th</sup> Century” – Janáček, Sibelius, de Falla, Szymanowski, Stravinsky, and Bartók. It was the first book published in Romania on these composers (1981). The Viennese School is treated in the third volume of the same series, with the title “The Three Viennese and the Nostalgia of Orpheus” (1983). The fourth volume, “Bach, a Mundane Orpheus” (1985) is a very cryptic essay, appearing to be following the trend of the 1950s, when Bach was “reconsidered” according to Marxist ideology. It is noticeable that Ovidiu Varga is very careful with regard to censorship, or possibly impregnated by *proletkult* language – mixing his savant discourse sprinkled with Greek and Latin phrases with expressions such as “bourgeois-ecclesiastical obscurantism” (Varga 1985: 124). The last two volumes of his series are essays on Mozart, also marked by Thracian pride. It can be concluded, despite these ideological features, that Ovidiu Varga was the first Romanian musicologist to reinstate fully two formerly prohibited areas of study: early and modern music.

In Cluj, Romeo Ghircoiașiu, the Music History Department chair, asked his students to prepare their exams from the books of Ovidiu Varga, while the younger musicologist and later Rector of the Music Conservatory, Rodica Oană-Pop, wrote her own music history textbook. Only the first volume was issued – the one on early music, which is the first work in Romania based on the great music encyclopaedias, including *MGG* and *The New Grove*. It is interesting to note the references in this book, which juxtapose all the lexicons with almost no other works except for the treatise by Gruber (see Table 6).

In Iași, George Pascu presented public conferences on music history in many places, including the County Library, from 1947 (Cozmei 2010b: 307–308), before large audiences. His lectures were published after the anti-Communist Revolution, and posthumously, co-written with Melania Boțocan (2003). I shall not discuss these books here, since they were initially intended for a wide public.

Worth noting is the extensive essay by Antoine Goléa (1906–1980; a critic and musicologist of Romanian Jewish origin, living in Paris): *La Musique, de la nuit des temps aux aurores nouvelles* (1977; 2 volumes), published in a Romanian translation ten years later. The Romanian edition contains no bibliographical references, or *proletkult* views.

But it was precisely in the period of consequences of the new law on education (1978), when places for study at music universities were reduced by a ratio of about 10:1;<sup>5</sup> many college graduates had to change from music to other professions. In this time of crisis, people were also involved in the communist propagandistic National Festival “*Cîntarea României*” (“Song to Romania”), which was started in 1977 to bring out the values of amateurs, at the expense of professionals.

5 Law 28, of 21 of December 1978; online: <http://legislatie.just.ro/Public/DetaliuDocument/466>. The discussions and proposals of the university teachers from Bucharest on the proposal of this law were in vain (Cosma 2004: 159–162). For Bucharest, some statistics are given by Cosma (ibid, 184; 315; 345–348); for Iași, the situation is presented by Cozmei 2010b: 251–223.

TABLE 3. *Chronology of the Main Music History Books Published in Romania in the 1980s*3.3. *Post-Communist Music History Books in Romania*

Post-communist enthusiasm generated a huge publication output, often with perfunctory results. For retired professors from Bucharest, it was the time to express on paper their whole life experience. Their output is shown in the next table.

TABLE 4. *Chronology of the Main Music History Books Published in Romania from 1990 to 2005*

The main problem with these very solid books is the list of sources, which remain some decades behind. They run from about 1920 to 1970, with some of them dating from almost two centuries before (see Tables 6 and 7), and some books still provide *proletkult* information.

A new generation of authors (represented by Sandu-Dediu in Bucharest, Chelaru in Iași and Șorban in Cluj) will bring matters up to date. It seems to be a significant coincidence that such works began to be published after Romania joined the EU.

TABLE 5. *Chronology of the Main Music History Books Published in Romania, from 2005 to 2014*

The use of old sources has different consequences, depending on the historical periods, especially concerning early and modern music. For early music, one notices that Romanian music history books from the 1990s perpetuate information already out of date decades before. Plainchant is represented with no exception by the booklet by Amédée Gastoué (published 1907 in Paris, and translated into Romanian 1967), which is representative of the first Solesmes theories about the origins of chant and about *accentus* and rhythm. Pope Gregory and Guido d'Arezzo are rendered absolute and Charlemagne is neglected. None of our authors seems to have heard about Gregorian semiology or the most recent issues. Medieval polyphony is also based on old bibliography, the newest reference being the New Oxford History of Music, whose volumes were issued between 1957 and 1974. The best-represented mediaeval area of our music history books is Byzantine chant, which is well known and competently explained.

TABLE 6. *Romanian Music History Books about Early and Classical Music and Their References*

For modern music, the references to books from 1920 to 1950 are beneficial, because they represent an appeal to primary sources, in personal, but correct interpretations. Information about these “decadent” techniques (as they were called in opposition to the socialist realism of the time) was tasted eagerly, like a “forbidden fruit” – it was thus termed by O. L. Cosma, who accentuates the push towards Western music, stimulated by a visit by Alois Haba to the Conservatory in Bucharest (1957; Cosma 2010: 227–229).

A strange aspect here is the omission of Shostakovich in almost all our books. Could it be a (perhaps unconscious) reaction against the former abuse to overemphasize Soviet music in our programmes?<sup>6</sup> In cases when Shostakovich is briefly considered, the work of reference is a Soviet monograph published in Romanian, in 1960 (Chelaru 2007: vol. 3, 202). Apart from that, Shostakovich is mentioned only in my own music history treatise (Șorban, 2014b), regarding the newest information on his artistic resistance to tyranny.

TABLE 7. *Romanian Music History Books about the 20<sup>th</sup> Century and Their References*

## CONCLUSIONS

### *Who?*

Professors of Romanian music universities published their treatises of music history and stylistics:

- in their full maturity (Ocneanu, Iliuț *History...*, Oană-Pop, Chelaru, Șorban);
- during their retirement (Goléa, Varga, Ștefănescu, Ocneanu, Iliuț *Stylistics...*, Timaru; all previous examples are listed in chronological order);
- or, exceptionally, in young maturity (Sandu-Dediu).

Characteristic is the rarity of teamwork<sup>7</sup> (mentioned with regard to the whole of Romanian musicology by Sandu-Dediu 2014: 188–189), authors working usually on their own.

### *What?*

Frequently, authors are concerned with early and modern music. Those who started with early music did not always have the strength to continue (Benkő; Oană-Pop; Ocneanu). Others have opted to deal only with modern music, but without touching on contemporary composers (Iliuț). The authors who tried to take a complete and mostly stylistic view of music history were Varga, Iliuț, Sandu-Dediu, Chelaru, Șorban, and Timaru.

In most of the books listed in the present investigation, there are omissions with respect to content (more specifically shown in the Table 8):

- the social and political problems of the modern period as a context for music history are ignored or superficially contoured; especially discussion of the circumstances of musical life under totalitarianism (both Fascist and Communist);
- Shostakovich is usually disregarded;
- the music of the 18<sup>th</sup> century is treated only as baroque and classical, not at all considering the *galant* and the *Empfindsamer* styles;

6 In a private discussion, briefly after the release of his treatise, I asked the composer Valentin Tinaru why he had omitted Shostakovich. His answer was that he considers Shostakovich as “a Mahler epigone”.

7 Some course books with more authors appeared in Bucharest: Iliuț, Varga and Ștefănescu, *Istoria muzicii universale. Secolele XIX-XX, 1960 to 1972*, and history of music by Brumariu and Sachelarie, up to the romantic period, 3 vols., 1969, 1971, and 1974.

- information transmitted about mediaeval church music remains at the level of before 1950;
- non-European (American and Asian) music is almost never considered, not even in the contemporary period;
- Romanian music is not integrated into European music history (Iliuț), either because it is not considered or it is treated separately (Chelaru; Timaru);
- the history of popular music is usually not mentioned (it is included only by Chelaru and Șorban).

TABLE 8. *Remarks Regarding the Content of Music History Books on the 20<sup>th</sup> Century Published in Post-Communist Romania*

The omissions in these books are due to the lack of sources, and also the inability to read foreign languages, and the absence of self-imposed standards in that respect. Encyclopaedias, catalogues and complete editions are barely used as reference works. The reference works on early music, especially plainchant, are out-dated. *Proletkult* sources are maintained in books written before, but published only in the 1990s.

#### *How?*

Music history authors of earlier Romanian decades were hard working: they had to manage documentation for books that were hard to obtain, frequently purchased by their own organizational and financial efforts, in circumstances of very reduced possibilities of mobility and communication. To write was also difficult; this is obvious if one think only about typewriting. Such books as those by Pascu, Benkő, Varga, Pop, Ocneanu, Ștefănescu and Iliuț (in chronological order) deserve our appreciation.

The main problem of Romanian music historical writing is still that of access to sources. The causes are linguistic barriers, carelessness, lack of institutional support, and official and personal financial difficulties.

Distortion still exists, in attenuated forms, due to the effects of former manipulative processes and out-dated sources. As a result, usually:

- early music issues are still incomplete and presented in a distorted fashion,
- analytical structuralism is replaced by stylistics.

#### *Present-Day Usage*

Music history books remain desired items in online antiquarian bookshops.

At the Music Academy "Gheorghe Dima" in Cluj, as a teacher of music history, I had to fight for several years to remove Gruber and Merișescu from the list of required reading for exams. Nevertheless, I discovered, during the examination session of September 2015, looking by chance at the online catalogue of the music library, that from 100 exemplars of Merișescu's treatise, some 80 copies of its second volume were borrowed by students. This must be seen in the context of the library still not having financial means to acquire other books. It has a maximum of five exemplars of the Iliuț volumes and three exemplars of the most recent volumes by Șorban and by Timaru, all of which were donated by their authors. Books by Romanian authors do

not enjoy country-wide popularity, and their circulation depends on donations by the authors themselves, who for the most part paid for the publication of their own books.

*Future tasks*

*Ludus* – play. It is time to finish playing at making musicology. It is time to educate real specialists and research teams. After twenty-seven years of post-Communism, it is time to be institutionally organized and to receive real institutional support.

TABLES

TABLE 1: *Communism Phases in Romania and Music Life Events*  
(Phase designation for 1948-1989 – after Negrici 2002.)

|           |  |
|-----------|--|
| 1945-1948 | POLITICAL INCERTITUDE PHASE  |
| 1946      | exile of Enescu to Paris   |
| 1947      | 30 of December, abdication of the king of Romania  |
| 1948-1953 | "INTEGRAL STALINISM PHASE"   |
| 1948      | Decree 175 for education reform  |
| 1948-1949 | the nationalization of editorial production; official censorship is established  |
| 1949      | the Education Law of People's Republic Romania (as a consequence, professors of "unhealthy social origin" were removed from the chairs)                |
| 1953      | death of Stalin  |
| 1953-1964 | "FORMAL DE-STALINIZATION PHASE"  |
| 1955      | death of Enescu in Paris   |
| 1955      | initiation of the Warsaw Pact  |
| 1956      | Hungarian anti-communist revolution  |
| 1964-1971 | "RELATIVE LIBERALIZATION PHASE"  |
| 1965      | Ceaușescu becomes the head of the Romanian Communist Party   |
| 1968      | anti-communist Revolution in Prague  |
| 1971-1989 | "COMMUNIST NATIONALISM PHASE"  |
| 1976      | the Byzantinologist Titus Moisescu, director of the Music Publishing House, initiated the series „Sources of Romanian Music. Documenta et transcripta” |
| 1977      | beginning of the propagandistic National Festival „Cântarea României” [Song to Romania]  |
| 1978      | the new Law for Education, which ignores music   |
| 1990-2015 | COMMUNIST LEGACY PHASE (a designation inspired by the actual conference)   |
| 1989      | December 21, fall of communism in Romania  |
| 1999-2006 | implementation of Bologna process in Romanian universities   |
| 2007      | Romania's entrance in the EU.  |

TABLE 2

*Chronology of the Main Music History Books Published in Romania in the 1960s and 1970s*

| Author        | Year | Content, from . . . | . . . to:                | Remarks  |
|---------------|------|---------------------|--------------------------|--|
| Gruber I.     | 1961 | Antiquity           | 16 <sup>th</sup> c.      | Translated from Russian                              |
| Gruber II.1.  | 1963 | 15 <sup>th</sup> c. | 16 <sup>th</sup> c.      | Translated from Russian                              |
| Gruber III.2. | 1963 | 16 <sup>th</sup> c. | 17 <sup>th</sup> c.      | Translated from Russian                              |
| Merișescu I   | 1964 | Antiquity           | Classicism               | First Romanian original published university course  |
| Chailley      | 1966 | Primitive music     | 20 <sup>th</sup> century | Transl. from French; public destination              |
| Pascu         | 1968 | Primitive music     | about 1900               | Original (multiplied for internal use)               |
| Merișescu II  | 1968 | 1789                | about 1900               | Original; in Romanian                                |
| Benkő         | 1973 | Primitive music     | 1600                     | Original; in Hungarian (multiplied for internal use) |

TABLE 3

*Chronology of the Main Music History Books Published in Romania in the 1980s*

| TIMELINE  | UNM București   | AMGD Cluj  | UAGE Iași  |
|-----------|---|--|--|
| 1980-1990 | <p>ȘTEFĂNESCU, Ioana (1919-2012)<br/>No books published during these years.</p> <p>ILIUȚ, Vasile (1933-2004)<br/>1986, 1987, 1988, 1989 – multiplied course books for internal use, of his series published later, in the 1990s (see table 4)</p> <p>VARGA, Ovidiu (1913-1993; already retired)<br/>1980 BUC-VarH: Tracul Orfeu și destinul muzicii<br/>1981 BUC-VarXX: Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX<br/>1983 BUC-VarVie: Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu<br/>1985 Bach, un Orfeu pământean<br/>1988 Wolfgang Amadeus Mozart</p> | <p>OANĂ-POP, Rodica (b. 1931)<br/>1984 Prelegeri de Istoria muzicii universale, I (for internal use)</p> | <p>OCNEANU, Gabriela (b. 1940)<br/>1982 Istoria muzicii universale, I (for internal use)</p> |

**TABLE 4**  
*Chronology of the Main Music History Books Published in Romania from 1990 to 2005<sup>8</sup>*

| TIMELINE  | UNM București   |   |   | UAȚE Iași                                   |
|-----------|---|---|---|---|
|           | ȘTEFĂNESCU, Ioana (1919-2012)   | ILIUȚ, Vasile (1933-2004)   | Other former and today's teachers   |   |
| 1991-1995 | O istorie a muzicii universale-series<br>1994 BUC-Ște1: De la Orfeu la Bach       | De la Wagner la contemporani-series:<br>1992 BUC-IIIH1: Muzica germană și austriacă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea<br>1995 BUC-IIIH2: Culturi muzicale naționale în a doua jumătate a secolului al XIX-lea | 1991 VARGA, În căutarea lui Mozart  | OCNEANU<br>1993 IAS-OcnI Istoria muzicii I  |
| 1995-2000 | 1996 BUC-Ște2: De la Bach la Beethoven<br>1998 BUC-Ște3: De la Schubert la Brahms | 1996 BUC-IIIH1 [From the Antiquity to Beethoven]<br>1997 BUC-IIIH3 [Impressionism; Verism; atonalism – Expressionism – dodecaphonism]<br>1998 BUC-IIIH4: Culturi muzicale naționale omogene în muzica secolului XX    | SANDU-DEDIU, Valentina (b. 1966)<br>1997 BUC-Ded Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică | OCNEANU<br>2000 IAS-Ocn-B Barocul în muzică |
| 2001-2005 | 2002 BUC-Ște4: Opera romantică – de la Rossini la Wagner                          | 2001 BUC-IIIH5: Culturi muzicale naționale eterogene în muzica secolului XX   | Not considered here.  | Not considered here.                        |

<sup>8</sup> No book on world music history was published by authors of Cluj in these years.



TABLE 5

*Chronology of the Main Music History Books Published in Romania, from 2005 to 2014*

| TIMELINE  | UNM București  | AMGD Cluj  | UAGE Iași  |
|-----------|--|--|--|
| 2005-2010 | ---  | ---  | CHELARU, Carmen (b. 1955)<br>2007 IAS-Che<br>Cui i-e frică de istoria muzicii?,<br>3 vols. |
| 2011-2014 | ILIUȚ, Vasile (1933-2004)<br>2011 BUC-IliS1B [new ed. of the second<br>part of vol. I, From the Baroque to<br>Beethoven] (posthumous)<br>2011 BUC-IliS2 [From the Romanticism<br>to Webern] (posthumous) | ȘORBAN, Elena Maria (b. 1960)<br>2014 CLU-Șor, Music History, 4 vols.<br>TIMARU, Valentin<br>(b. 1940)<br>2014 CLU-Tim<br>Stilistică muzicală, 3 vols. | ---  |

TABLE 6

*Romanian Music History Books about Early and Classical Music and Their References*

| Book, year<br>Oldest/newest reference<br>(– years) | Bibliography                                   | Lexicons,<br>catalogues, scores  | Proletcult<br>references | Included Romanian SUBJECTS &<br>main references                |
|--|--|--|--------------------------|--|
| 1984 CLU-Pop<br>– 70<br>– 7                        | 1914 Lavignac<br>1977 Bordas                   | 1914 Lavignac<br>MGG; NG; OxHM<br>1958 Fasquelle<br>1964 Ricordi<br>1967 Storia<br>1977 Bordas | 1961-63 Gruber           | BYZANTINE M.<br>1966 Eisikovits<br>1971 Comes<br>1974 Ciobanu  |
| 1993 IAS-Ocnl<br>– 88<br>– 15                      | 1905 Schweitzer<br>1907 Gastoué<br>1978 Toduță | 1907 Combarieu<br>MGG; NG; OxHM<br>1967 The Oxford<br>Concise History<br>of Music              | ---                      | BYZANTINE M.<br>1971 Panțiru<br>1974 Ciobanu<br>1969-78 Toduță |

**ELENA MARIA ȘORBAN, PHD**  
COMMUNIST IDEOLOGY AND ACADEMIC EDUCATION

|   |   |  |                |  |
|---|---|--|----------------|--|
| 2000 IAS-OcnB<br>– 198<br>– 4                                     | 1802 Forkel<br>1905 Schweitzer<br>1907 Combarieu<br>1907 Pirro<br>1996 Iliuț  | 1913 Lavignac<br>MGG; NG<br>1958 Fasquelle<br>1960 Pléiade<br>1964 Ricordi<br>1966 Petit Larousse<br>Alte Bach Edition         | ---            | ---<br>1982 Herman<br>1996 Iliuț<br>1994 Ștefănescu<br>1969-78 Toduță<br>1985 Varga  |
| 1994 BUC-Ște1<br>–151<br>– 7<br><br>1998 BUC-Ște2<br>–151<br>– 11 | 1843-47 Win-<br>terfeld<br>1875 Gevaert<br>1903 Brendel<br>1907 Combarieu<br>1907 Gastoué;<br>Pirro<br>1911 Schering<br>1913-1919 Wolf,<br>Notationskunde<br>1919 Kretzschmar<br>1987 Goléa | 1913-31 Lavignac<br>1954 NG<br>1958 Fasquelle<br>1959 Riemann<br>1960 Pléiade<br>1964 Ricordi<br>1978 Honegger –<br>Massenkeil | 1961-63 Gruber | ALL STYLES<br>Breazul<br>Brumaru – Sachelarie<br>O. L. Cosma<br>Ghircoiașiu<br>Pascu-Boțocan<br>Tomescu<br>Vancea<br>Varga |
| 1996 BUC-Ilis1<br>– 101<br>– 14                                   | 1895 Gévaert<br>1907 Gastoué<br>1982 Vignal   | Köchel<br>1959 Fasquelle<br>OxHM   | ---            | W. G. Berger<br>Toduță<br>Sandu-Dediu  |
| 1997 BUC-Ded<br>– 99<br>– 4                                       | 1898 Wölfflin<br>1993 Schleuning  | 1959 Fasquelle<br>1981 Herder<br>1991 Penguin  | ---            | Bergel; Stroe;<br>Toduță; Varga  |
| 2007 IAS-Che1<br>– 100<br>0                                       | 1907 Gastoué<br>2000 Dénizeau<br>Webography   | [1988] The Grove<br>Concise Dictionary<br>of Music<br>wikipedia.org  | ---            | ALL STYLES<br>Barbu-Bucur; Ciobanu; Iliuț; O. L.<br>Cosma; Ocneanu; Ștefănescu   |
| 2014 CLU-ȘorV<br>– 65<br>0  | 1949, MGG   | MGG<br>1994-8 MGG<br>Sachteil<br>2001 NG<br>Neues Handbuch<br>wikipedia.org  | ---            | ALL STYLES<br>Ideologically and scientifically<br>screened sources   |
| 2014 CLU-Tim<br>– 56<br>0   | 1958 Pricope<br>1962 P. Wagner  | 1964 Ricordi 1967<br>Riemann   | ---            | Byzantine music.<br>1969-78 Toduță<br>2014 Șorban  |

**TABLE 7**  
*Romanian Music History Books about the 20<sup>th</sup> Century and Their References*

| Book, year,<br>Oldest/newest reference<br>(– years)                      | Reference<br>Highlights   | Lexicons,<br>catalogues, sources  | Proletkult<br>References  | Included Romanian SUBJECTS &<br>main references       |
|--|---|---|---|---|
| 1981<br>BUC-VarXX<br>–53<br>0  | 1927 Haba<br>1949 Adorno<br>1981 studies on<br>Enescu           | 1927 Hindemith<br>1931 Bartók   | ---   | ENESCU<br>Brăiloiu; Buciu; Vieru; Firca;<br>Niculescu |
| 1983 BUC-VarVie<br>–59<br>– 9  | 1924 Eimert<br>1974 Stucken-<br>schmidt                         | Writings of Adorno,<br>Schoenberg, Berg,<br>Webern, Boulez  | ---   | Some references                                       |
| 1992<br>BUC-IIiH1<br>– 89<br>– 10  | 1903 Chamberlain<br>1950 Schönberg<br>1982 Ștefănescu<br>Brahms | Liszt, Ges, Schr.<br>Wagner Schriften<br>Wolf letters<br>R. Strauss-<br>Dokumente<br>Reger catalogues | Druskin, Wagner<br>Druskin, Brahms<br>Sollertinski                    | Many references                                       |
| 1995 BUC-IIiH2<br>–92<br>–7  | 1903 about<br>operetta  | 1988 Oxford Music<br>Enc. in French<br>transl.  | 1948 Asafiev, Grieg<br>1957 Gordeeva<br>1961 Alșvang                  | Many references                                       |
| 1997 BUC-IIiH3<br>Impressionism, verism,<br>expressionism<br>– 88<br>– 6 | 1915 about<br>Debussy<br>1991 Sandu-Dediu                       | ---   | ---   | Many references                                       |
| 1998 BUC-IIiH4<br>"Homogenous national<br>music cultures"<br>– 78<br>– 6 | 1920, La Revue<br>Musicale<br>1992 Toppolet                     | 1992 ed. of<br>Stravinsky-Anser-<br>met Letters   | On Russian<br>composers: only<br>Soviet and Roma-<br>nian references. | ENESCU<br>Many references                             |

**ELENA MARIA ȘORBAN, PHD**  
COMMUNIST IDEOLOGY AND ACADEMIC EDUCATION

|  |   |  |   |  |
|--|---|--|---|--|
| 2001 BUC-IliH5 Fr.,<br>Germ., It., En., Amer.<br>composers<br>–69<br>–13 | 1932, Templier,<br>Satie<br>1988, Kurtz,<br>Stockhausen                 | 1963–1984,<br>Stockhausen, Texte<br>zur Musik  | 1974 Kovnațkaia,<br>Britten, Moscow   | Many references  |
| 1996 BUC-IliS<br>–98<br>–14  | 1898 Wölfflin<br>1918 Saint-Fox<br>1982 Newman                          | 1722 Rameau<br>OxHM  | ---   | Some references  |
| 2011 BUC-IliS<br>–98<br>–14  | 1913,<br>Prud'homme<br>1990, Giuleanu<br>1997, Iliuț                    | 1881 Wagner<br>1878 Berlioz<br>1888 Schumann,<br>1910 Liszt<br>Ges. Schriften<br>1958 Schönberg,<br>Briefe | 1935 Alșvang<br>1957 Gordeeva<br>1960 Popova<br>1960 Solovțova<br>1961 Konen<br>1963 Sollertinski           | Some references  |
| 1997 BUC-Ded<br>–38<br>– 5   | [1949] Adorno,<br>Philosophie. . .<br>1991 Zender<br>1992 Floros, Berg  | 1959 Fasquelle<br>1981 Herder<br>Neues Handbuch 7<br>1991 Penguin  | ---   | ENESCU<br>Bentoiu; Goléa; C. D. Georgescu;<br>Niculescu; Varga; Vieru; R. Vlad |
| 2007 IAS-Che3<br>–63<br>– 5  | 1944 Cortot (RO<br>1966)<br>2002 Toma-Zoițaș<br>Xenakis<br>– webography | [1988] The Grove<br>Concise Dictionary<br>of Music<br>en.wikipedia<br>ro.wikipedia                         | 1966 Bajanov,<br>Rahmaninov (RO)<br>1960 Danilevici,<br>Șostakovici (RO)<br>1970 Mihailov,<br>Skriabin (RO) | FROM PREHISTORY TO NOWADAYS<br>Many references                                 |
| 2014 CLU-ȘorN<br>– 65<br>0   | 1949 MGG<br>1994–98 MGG<br>2001 NG<br>2014 worldwide<br>ref.            | An almost com-<br>plete catalogue<br>and Urtext eds.<br>listing  | ---   | ANTECESSORS; ENESCU; CONTEMP.<br>Some references                               |
| 2014 CLU-Tim<br>– 55<br>(of 65)  | 1964 Ricordi<br>1967 Riemann  | Schoenberg's<br>writings<br>Berg's letters   | ---   | ENESCU; CONTEMPORARIES<br>Sbârcea; Toduță; Goléa;<br>2014 Șorban               |

TABLE 8. X for YES; --- for NO  
 Content Remarks Regarding the Music History Books on the 20<sup>th</sup> Century,  
 Published in Post-Communist Romania

| BOOK                  | Historical contexts | Asian music | American Music | Romanian Music | Shostakovich | Other special subjects                               | Popular music |
|-----------------------|---------------------|-------------|----------------|----------------|--------------|--|---------------|
| 1992-2001<br>BUC-IliH | ---                 | ---         | X              | ---            | X            | ---  | ---           |
| 1996-2011<br>BUC-IliS | ---                 | ---         | ---            | ---            | ---          | ---  | ---           |
| 2007 IAS-Che          | X                   | ---         | X              | X              | X            | Jewish themes in art music                           | X             |
| 2014 CLU-Şor          | X                   | X           | X              | X              | X            | - Gipsy music<br>- Jewish music<br>- Women musicians | X             |
| 2014 CLU-Tim          | ---                 | ---         | ---            | X              | ---          | ---  | ---           |

## LIST OF REFERENCES

### A. POLITICS AND CULTURE

- \*\*\* Comisia Prezidențială pentru Analiza Dictaturii Comuniste din România. *Raport final*. At: presidency.ro/static/ordine/RAPORT\_FINAL\_CPADCR.pdf [Presidential Commission for the Analysis of Communist Dictatorship in Romania. *Final Report*].
- Cosma, Octavian Lazăr (1995) *Universul muzicii românești – Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România. 1920–1995*. București: Editura Muzicală [*The Universe of Romanian Music – The Union of Composers and Musicologists from Romania. 1920–1995*].
- Cosma, Octavian Lazăr (2010) *Universitatea Națională de Muzică din București*. Vol. III. 1945-1974. București: Editura Universității Naționale de Muzică [*National Music University of Bucharest*. Vol. III. 1945-1974.].
- Cosma, Octavian Lazăr (2014) *Universitatea Națională de Muzică din București*. Vol. IV. 1974-2004. București: Editura Universității Naționale de Muzică [*National Music University of Bucharest*. Vol. IV. 1974-2004.].
- Cozmei, Mihail (2010a) *Existențe și împliniri. Dicționar biobibliografic*. Iași: Editura Artes [*Existence and fulfillment. Biobibliographic Dictionary*].
- Cozmei, Mihail (2010b) *Pagini din istoria învățământului artistic modern din Iași la 150 de ani*. Iași: Editura Artes [Pages From the History of Modern Artistic Education in Iasi for the Past 150 Years].
- Macrea-Toma, Ioana (2009) *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință [*Privilegentsia. Literary Institutions in Romanian Communism*].
- Negrici, Eugen (2002) *Literatura română în comunism. Proza*. București: Editura Fundației Pro [*Romanian Literature in Communism. Prose*].
- Pascu, George (1964) *100 de ani de la înființarea Conservatorului de Muzică „George Enescu” din Iași. 1864–1964*. Iași: s. n. *100 Years Since the Founding of the George Enescu Music Conservatory in Iasi. 1864–1964*].
- Rațiu, Mara (2011) “Lumea artei contemporane în România postcomunistă: tensiune și fragmentare.” In Dan Eugen Rațiu (ed.) *Politica culturală și artele: local, național, global*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 298–322 [“The world of contemporary art in post-communist Romania: tension and fragmentation.” *Cultural Policy and the Arts: Local, National, Global*].
- Sandu-Dediu, Valentina (2014) “A scrie despre muzică în România postbelică: surse sovietice, naționalism, structuralism.” In *Octave paralele*. București: Humanitas, 181–194 [“Writing About Music in Post-War Romania: Soviet Sources, Nationalism, Structuralism.” *Parallel Octaves*].
- Tomescu, Vasile (1978) *Musica daco-romana*. 2 vols. București: Editura Muzicală [Dacian-Roman Music].
- Voicu-Arnăuțoiu, Ioana (s. a.) *Romanian Musicians – Biographies Hidden in the Securitate Archives*, at: <http://www.muzicieni-in-arhive.ro/homepage.php>

## B. MUSIC HISTORY BOOKS PUBLISHED IN ROMANIA

- Benkő, András (1973) *Az egyetemes zene története*. 1. Kötet. Az ősközöségtől a reneszánszig. Kolozsvár [Cluj]: „G. Dima” Zeneművészeti Főiskola, multiplied [*The General History of Music*. Vol. 1. From Primitive Music to Renaissance].
- Chailley, Jacques (1967) *40.000 de ani de muzică*. Translated by Tatiana Nichitin. București: Editura Muzicală [*40 000 Ans de Musique*].
- Chelaru, Carmen (2007<sup>9</sup>) *Cui i-e frică de Istoria muzicii?*, 3 vols. Iași: Editura Artes [*Who Is Afraid of Music History?*].
- Goléa, Antoine (1987) *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*. Translated by Ion Igiroșianu; Lida Igiroșianu. București: Editura Muzicală [*La Musique, de la nuit des temps aux aurores nouvelles*].
- Gruber, Roman Ilici (1961, 1963) *Istoria muzicii universale*. Translated by Tatiana Nichitin. București: Editura Muzicală [*The General History of Music*].
- Hubov, Gheorghii (1960) *Johann Sebastian Bach*. Translated by Liviu Rusu; Paul Donici. București: Editura Muzicală.
- Iliuț, Vasile (1992) *De la Wagner la contemporani. Muzica germană și austriacă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. București: Editura Muzicală [*From Wagner to Our Contemporaries. German and Austrian Music in the Second Half of the Nineteenth Century*].
- Iliuț, Vasile (1995) *De la Wagner la contemporani. Culturi muzicale naționale în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. București: Editura Muzicală [*From Wagner to Our Contemporaries. National Musical Cultures in the Second Half of the Nineteenth Century*].
- Iliuț, Vasile (1997) *De la Wagner la contemporani. Curente și tendințe romantice la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX*. București: Editura Muzicală [*From Wagner to Our Contemporaries. Romantic Currents and Trends at the End of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*].
- Iliuț, Vasile (1998) *De la Wagner la contemporani. Culturi muzicale naționale omogene în muzica secolului XX*. București: Editura Muzicală [*From Wagner to Our Contemporaries. Homogeneous National Music Cultures in the 20<sup>th</sup> Century Music*].
- Iliuț, Vasile (2001) *De la Wagner la contemporani. Culturi muzicale naționale eterogene în muzica secolului XX*. București: Editura UNMB [*From Wagner to Our Contemporaries. Heterogeneous National Music Cultures in the 20<sup>th</sup> Century Music*].
- Iliuț, Vasile (1996) *O carte a stilurilor muzicale*. Vol. 1 [*A Book of Musical Styles. From the Antiquity to Beethoven*].
- Iliuț, Vasile (2011) *O carte a stilurilor muzicale*. [New edition of the second part of Vol. I, as Vol. II. București: Editura Muzicală [*A Book of Musical Styles. From the Baroque to Beethoven*].
- Iliuț, Vasile, Călin, Anamaria (2011) *O carte a stilurilor muzicale*. Vol. 3 [*A Book of Musical Styles. From the Romanticism to Webern*]. București: Editura Muzicală.
- Merișescu, Gheorghe (1964) *Prelegeri de istoria muzicii universale. De la începuturi la Baroc*. Vol. I București: Editura Didactică și Pedagogică [*Lectures on the General History of Music. From the Beginnings to the Baroque*].

9 The third volume at: [https://issuu.com/carmen-chelaru/docs/3\\_carmen\\_chelaru\\_-\\_cui\\_i-e\\_frica\\_de](https://issuu.com/carmen-chelaru/docs/3_carmen_chelaru_-_cui_i-e_frica_de).

- Merișescu, Gheorghe (1968) *Prelegeri de istoria muzicii universale. De la începuturi la Baroc*. Vol. II. București: Editura Didactică și Pedagogică [*Lectures on the General History of Music. From the Beginnings to the Baroque*].
- Oană-Pop, Rodica (1984) *Prelegeri de Istoria muzicii universale. De la origini până la epoca Barocului*. I. Cluj-Napoca: Conservatorul de Muzică „G. Dima”, multiplied [*Lectures on the General History of Music. From the Origins to the Baroque era*].
- Oceanu, Gabriela (1993) *Istoria muzicii universale*. Vol. I. Iași: s. n. [*General History of Music*]
- Oceanu, Gabriela (2000) *Barocul în muzică*. Iași: Editura Novum [*Baroque in Music*].
- Pascu, George. (1968) *Curs de istoria muzicii universale*. 2 vols., multiplied. Iași: s. n. [*Course on the General History of Music*].
- Sandu-Dediu, Valentina (1997) *Ipostaze stilistice și simbolice ale manierismului în muzică*. București: Editura Muzicală [*Stylistic and Symbolic Hypostases of Mannerisms in Music*].
- Șorban, Elena Maria (2014a) *Muzica clasică și romantică*. Cluj-Napoca: Editura Eikon [*Classical and Romantic Music*].
- Șorban, Elena Maria (2014b) *Muzica nouă*. Cluj-Napoca: Editura Eikon [*New Music*].
- Șorban, Elena Maria (2014c<sup>10</sup>) *Muzica veche: o istorie concentrată*. Cluj-Napoca: Editura Eikon [*Early Music: A Condense History*].
- Șorban, Elena Maria (2014d) *Noi și istoria muzicii. Permanențe creative*. Ediția a doua. Cluj-Napoca: Editura Eikon [*The History of Music and Us. Creative Permanences*].
- Ștefănescu, Ioana (1994) *O istorie a muzicii universale*. Vol. I. *De la Orfeu la Bach*. București: Editura Fundației Culturale Române [*General History of Music. Vol. 1. From Orpheus to Bach*].
- Ștefănescu, Ioana (1996) *O istorie a muzicii universale*. Vol. II. *De la Bach la Beethoven*. București: Editura Fundației Culturale Române [*General History of Music. Vol. 2. From Bach to Beethoven*].
- Ștefănescu, Ioana (1998) *O istorie a muzicii universale*. Vol. III. *De la Schubert la Brahms* București: Editura Fundației Culturale Române [*General History of Music. Vol. 3. From Schubert to Brahms*].
- Ștefănescu, Ioana (2002). *O istorie a muzicii universale*. Vol. IV. *Opera romantică – de la Rossini la Wagner*. București: Editura Fundației Culturale Române [*General History of Music. Vol. 4. Romantic Opera – From Rossini to Wagner*].
- Timaru, Valentin (2014) *Stilistică muzicală*. 3 vols. Cluj: MediaMusica [*Music Stylistics*].
- Varga, Ovidiu (1980) *Quo vadis musica? Vol. I. Tracul Orfeu și destinul muzicii*. București: Editura Muzicală [*Quo vadis musica? Vol. 1. The Thracian Orpheus and the Destiny of Music*].
- Varga, Ovidiu (1981) *Quo vadis musica? Vol. II. Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX*. București: Editura Muzicală [*Quo vadis musica? Vol. 2. Enescu and Other Six Greats of the 20<sup>th</sup> Century*].
- Varga, Ovidiu (1983) *Quo vadis musica? Vol. III. Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu. O triplă monografie polemică*. București: Editura Muzicală [*Quo vadis musica? Vol. 3. The Three Viennese and the Nostalgia of Orpheus*].
- Varga, Ovidiu (1985) *Quo vadis musica? Vol. IV. Bach. Un Orfeu pămîntean. Ofrandă hermeneutică*. București: Editura Muzicală [*Quo vadis musica? Vol. 4. Bach, a Mundane Orpheus*].

10 Fragments of the four books by Șorban at: academia.edu.



- Varga, Ovidiu (1985) *Quo vadis musica?* Vol. V. *Wolfgang Amadeus Mozart*. București: Editura Muzicală.
- Varga, Ovidiu (1991) *Quo vadis musica?* Vol.VI. *În căutarea lui Mozart. 1791–1991*. București: Editura Muzicală [*Quo vadis musica?* Vol.6. *In Search of Mozart. 1791–1991*].

ABBREVIATIONS OF THE REFERENCES,  
IN THEIR ALPHABETICAL ORDER

- BUC-Ded* – see Sandu-Dediu 1997
- BUC-IliS* – see Iliuț 1996-2011
- BUC-IliH* – see Iliuț 1992-2001
- BUC-Ște* – see Ștefănescu 1994-2002
- BUC-Var* – see Varga 1980; 1981; 1983; 1985; 1988; 1991
- CLU-Ben* – see Benkő 1973
- CLU-Mer* – see Merișescu 1964; 1968
- CLU-Pop* – see Oană-Pop 1984
- CLU-ȘorN*; *CLU-ȘorV* – see Șorban 2014b and 2014c
- CLU-Tim* – see Timaru 2014
- IAS-Che* – see Chelaru 2007
- IAS-OcnI*, *IAS-OcnB* – see Ocneanu 1993, 2000
- MGG* – Friedrich Blume (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 17 Bände, Kassel/ Basel/ London/ New York/ Prag/ Stuttgart/ Weimar: Bärenreiter/ Metzler, 1949–1986
- Neues Handbuch* – *Neues Handbuch für Musikwissenschaft*, Hgs. Carl Dahlhaus; Hermann Danuser, Laaber: Laaber Verlag, 1980-1995
- NG* – Eric Blom, ed.: 1954 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan; Stanley Saddy; John Tyrrell, eds.: 2001
- OxHM* – Jack Westrup, ed.: 1957-1974, *The New Oxford History of Music*, Oxford: Oxford University Press

ЕЛЕНА МАРИЈА ШОРБАН

КОМУНИСТИЧКА ИДЕОЛОГИЈА И АКАДЕМСКО ОБРАЗОВАЊЕ.  
СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ОПШТА ИСТОРИЈА МУЗИКЕ КАО ПРЕДМЕТ НА РУМУНСКИМ  
УНИВЕРЗИТЕТИМА, 1948-2014

(САЖЕТАК)

У овом тексту разматрам општу историју музике као академску дисциплину током комунистичког раздобља у Румунији, али и након пада комунизма. Разматрајући обликовање специфичног историјског контекста који је настајао под будним оком цензора, у овој студији фокусирам се на главне уџбенике из овог предмета, из Букурешта, Клужа и Јасија, почев од превода уџбеника совјетских аутора, па све до зрелих радова аутора који делују у данашње време. Главни проблеми које учавам јесу идеолошко искривљавање, кашњење са информацијама и изолованост, као и субјективни индивидуализам. Најпроблематичније стране историје музике биле су оне у вези са раном музиком, услед њеног "религиозног" садржаја, као и савремена музика, због "формализма", према социјалистичким принципима. У овој студији истражујем како су ови периоди били презентовани у уџбеницима историје музике. Ово истраживање је показало да су, у највећем броју случајева, проблеми ране музике још увек некомплетни или искривљено презентовани, а аналитички структурализам је замењен стилистиком. Главни проблеми румунске историје музике посткомунистичког периода јесу, најпре, то што су друштвени и политички проблеми модерног периода, у смислу контекста за историју музике, потпуно игнорисани или површно скицирани; нарочито недостају расправе о околностима музичког живота под тоталитарним режимом (како фашизмом, тако и комунизмом); Дмитриј Шостакович је углавном игнорисан; музика XVIII века је третирана само у контексту барока и класицизма, без разматрања *Empfindsamer* и галантног стила; информације о средњовековној црквеној музици су на истом нивоу као пре 1950; неевропска (америчка и азијска) музика се једва и спомиње, чак и кад се ради о актуелном стваралаштву; румунска музика није интегрисана у европску историју музике, већ се третира засебно; историја популарне музике се ни не спомиње.

Кључне речи: комунистичка и посткомунистичка Румунија, историја музике, уџбеници.



# THE NON-ALIGNED HUMANISM OF RUDOLF BRUČI: THE COMPOSER AND THE SOCIETY OF SELF-MANAGEMENT SOCIALISM

---

*Nemanja Sovtić*<sup>1</sup>  
University of Novi Sad  
Academy of Arts

Received: 15 February 2017

Accepted: 1 June 2017

Original scientific paper

## ABSTRACT:

In 1979 the oratorio *We Are All a Single Party* was performed, composed by the Yugoslav composer Rudolf Bruči, who in an interview for the Novi Sad daily newspaper *Dnevnik* explained his driving motives in the following way: “I wanted to preserve the spirit of our revolutionary songs and to speak in a modern, familiar way, understandable to everyone, about the decades in which our revolution was born and grew; about the legendary activities of pre-war communists, the difficult days of the War of National Liberation, the liberation and reconstruction of the country, about Tito and his invaluable contribution to the development of our self-management socialism and *non-aligned humanism*” (*Dnevnik*, 10 April, 1979). In this article I argue that the syntagm “non-aligned humanism” is suitable for identifying the connection between the aesthetic and the political in Rudolf Bruči’s creative output, observed as a consistent author’s opus. At the core of this thesis lies the assumption that non-alignment in regard to the West or East was a major political and aesthetic orientation of Yugoslav self-management socialism. The intersubjective field of this self-management socialist pluralism produced creative entities – composers such as Bruči – whose works were created under the principles of direct political engagement and modernist aestheticism as different manifestations of the same ideology. Within the specific rationality of *non-aligned humanism*, the concrete poetic-morphological characteristics of Bruči’s compositions become coherent subjective (Bruči’s personal) and objective (social) achievements.

KEY WORDS: Rudolf Bruči, self-management, non-alignment, humanism, East, West

The oeuvre of Yugoslav composer Rudolf Bruči combines the social functions of the artist and his membership in the League of Communists of Yugoslavia in a single unit differentiated by the mechanisms of inclusive disunity. Currently, the reception of Bruči's life and work is framed by the dominant cultures' recollection of socialism as a socio-economic system with which Bruči was directly related, as well as by the perspective of the transitional and post-socialist society. Bruči's contribution to the cultural life of Novi Sad is proven through the institutions he founded/led and the awards he was given for his creative and social activities. Memories, anecdotes, myths, and the indicative silence about Rudolf Bruči all point to the legacy the composer left in Novi Sad, permeated with interpretations of the socialist past, from n(e)ostalgia to historical revisionism<sup>2</sup>. Bruči's instrumental music has been exempted from the nostalgic evocation and negative evaluation of the socialist past because it has been regarded by Serbian musicological discourse as part of an autonomous, modernist artistic field. In regard to Bruči's artistic accomplishments, Serbian musicology in the Yugoslav and post-Yugoslav period has produced: (1) encyclopaedic texts, (2) analytical articles on the formal and compositional-technical elements, and (3) fragments in broader overviews of Serbian music by genres and fields. From the perspective of an *artistically autonomous* creative entity, Bruči is considered from the point at which elements of his instrumental and stage works intersect with the general flows of Serbian and Yugoslav music. The need to emphasize Bruči's belonging to these flows is explained not by the small number of more comprehensive scientific views on the poetic-aesthetic characteristics of Bruči's oeuvre. Papers addressing Bruči from the perspective of contemporary interdisciplinary musicology practices are almost non-existent.

The individualization of Bruči's creative being requires, above all, stylistic analyses of the composer's musical language. Differentiation of the genres of instrumental, vocal-instrumental, and stage works of Rudolf Bruči takes place within the traditional disciplines of opera, ballet, cantata, and art song, and orchestral, concertante, chamber, and solo music. Bruči's musical language corresponds to the third (1951-1970) and the fourth (1956-1980) periods of modernism, according to the periodization of Melita Milin.<sup>3</sup> Transformations of the composer's creative persona range from

2 In Southeastern Europe, revisionism considers the socialist past through the mirror of recent social processes, such as transitional capitalism, democratic political pluralism, and traditional religious-confessional conciliarity; nostalgia in an idealized vision of the socialist past, seeking for a better and more human-centred future. Although nostalgic and revisionist perspectives are conflicting cultural memories, they function as complementary discourses in the ideological war against the socialist heritage. Since the critical impact of nostalgia in practice is negligible, the "civil war" between nostalgic and revisionist memories is rather the ideological "smokescreen" which facilitates the elimination of workers' rights acquired under socialism and contributes to the complete breakdown of class solidarity.

3 Milin defines the third period of modernism in Serbian music according to stylistic criteria (three streams: neoclassicism, neo-expressionism, and poetic archaization), while in the fourth she includes composers of different generations and stylistic-compositional poetics, who have in common the fact

Zhdanovian national classicism in the late 1940s, through the adoption of elements of European radical modernism during the 1950s and 1960s, to the reaffirmation of a national/regional idiom in the mid-1970s. Thus, a developmental line of Bruči's oeuvre conjugates general tendencies of the post-war music scene in Eastern Europe. Some of the most significant stylistic features of Bruči's artistic creation include heterogeneity of musical material, genre syncretism, symmetry as a regulator of musical flow, the expressive treatment of twelve-tone melodies, musical folklore, imitative polyphony, whole-tone and eight-tone scales, and the constructive role of rhythm. Few musicologists who have studied Bruči's music have given a relatively adjusted assessment of the composer's creative development. Bogdan Đaković noticed that Bruči's compositional-technical maturity is the "combination of an on-going search and positively affirmed elements of musical tradition" (Đaković 1992: 29), while Vesna Rožić characterized Bruči's creative approach as "the application of new musical techniques to the traditional thinking of music" (Rožić 2000).

The categorical apparatus of a stylistic analysis, however, overlooks the *differentia specifica* of Bruči's poetics. The creative path, which coincides with the developmental trends of the artistic environment,<sup>4</sup> exhibits a deficient theorization if there is no contextual setting within which compositional practice and the autopoietic view of the author meet their social representations.

Bruči's reflection on socially responsible creativity in the light of self-management socialism and its internal and external orientations, is detailed in the articles "The Role of a Music Creator in the Modern Development of a Self-Management Socialist Society" (a paper submitted to the annual assembly of SOKOJ) and the "Manifest of the Third Avant-Garde." Both texts were written in 1977. In the first, Bruči sublimates a self-identifying framework of Yugoslav musical culture, within which a binary model, "ours-someone else's," operates, and focuses on the individual (human figure, human-centred being) as a self-management unit of the united, yet, as far as interests are concerned, pluralistic, society.<sup>5</sup> In the "Manifesto," the composer criticizes

that "they approached the current tendencies in musical thinking, sometimes achieving synchronicity" (Milin 1998: 112), in which the author refers to techniques of working with sound masses, serialism, electronic music, aleatoric music, working with magnetophone tapes, and minimalism.

4 As is best demonstrated in *The History of Serbian Music*, Bruči shares every stylistic determination or contribution to some genre field with at least five other Serbian composers (these are only Serbian composers visible on the musicological "radar," while there is, as well, a significant number of those not so prominent, whose oeuvres could easily be, in a similar way, "dissolved" into general categories).

5 In the article "The Role of a Music Creator in the Modern Development of a Self-Management Socialist Society," Bruči criticizes the "creative-thinking drabness" of Yugoslav music, its "vagueness" and "isolation from tendencies in society and life." Starting from the assumption that "a particular culture, including our own, can be affirmed in the world and in its own country only within the fundus of its own values," Bruči concludes that "in a culture, art and music may reach the fullness of their own artistic being (...) only if they (...) without rejecting any fruitful influence on the side (...) keep their own physiognomy and individuality." Rather than adopting "foreign models and standards," Bruči suggests "the path inspired by

the “dehumanized avant-gardes” of the West; their conformism, integration into the system, and the neo-colonial Eurocentric “reflexive and psychological model.” As for Yugoslav musical culture, Bruči proposes “its own direction,” its “restoring music to humanism and humane-centred tendency,” as well as the self-management practice which can only be achieved by “synthesizing the entire historical musical experience – musical, linguistic, and operative acoustic means - remaining in the new sound ...”<sup>6</sup>

Since Bruči did not create his ideological horizon *ex nihilo*, between the lines of the composer’s statements there operate the texts on which his auto-poetic and socio-musical reflections rely. His understanding, according to which the revolutionary achievement of a socialist society is examined at the level of the emancipation of humanity serving as an aesthetic need and as the fundamental content of art, roots Bruči’s articles deeply in the aesthetic thought of Yugoslav philosophers such as Danko Grlić,<sup>7</sup> Ivan Foht, Pavle Stefanović, and others. This Yugoslav aesthetic

time” which leads through “revolutionary developments in music.” Integration into the “courses of a ‘new world culture’” based “on our own elements of sensibility and understanding” is for Bruči the final stage on that path. “The new world culture” is perceived by the composer as “a new, global culture (...) to which the people of the newly liberated world of the non-aligned greatly contributed.” Thus, Bruči proclaims that “Yugoslav composers should (...) advocate the Yugoslav policy of non-alignment and the support of cultural achievements of the Third World” by “disproving colonialist concepts towards particular cultures and especially the musical creativity of those people” with their own creativity.

6 Remarking that “the West does not accept and even refuses the work of art with a message of humanity,” in the “Manifest of the Third Avant-garde,” Bruči states that “incontestably the greatest part of what is going on in contemporary music is out-of-date, survivals (...).” The composer believes that “today, contemporary music is groping in the dark,” and that “its philosophy and ideology have collapsed, no matter how much at one period they contributed to new musical knowledge. Today, it is no longer the time to disclaim a man,” summarizes Bruči; “an artist should take care of how to establish him in his work.” Acknowledging that, in the beginning, “for many avant-gardists, hermeticism, alienation, and absurdity meant a kind of rebellion,” Bruči concludes that “nowadays (...) generally speaking, the Western avant-garde is fully conformist, harmless, integrated into the system, channelled,” that “it contradicts nothing,” that “its own crisis attributes to the general one,” whereby, “it is not able to resolve that crisis,” but still “it imposes – from its Eurocentric point of view – with great persistence, taking different ways, often with a very good strategy, its thinking and psychological model on the ‘peripheral’ cultures.” Claiming that in “the twentieth century, Europe has experienced two avant-gardes: around the First World War and in the Second World War,” Bruči invokes “the time when the third avant-garde should appear, based on man’s new experience.” “That third avant-garde,” the composer believes, “will not be possible if it continues to dissipate music and to look for dimensions and thoughtfulness on the same path where the second avant-garde feverishly stooped: in anti-music – in silence, but rather (only) if (it) synthesiz(es) the entire historical musical experience – musical, linguistic, and operative acoustic means, remaining in the new sound, with the meaning of a profound recommencement of humanity, questing for the primeval need of art to search and examine the world and to find the truth.”

7 In his book *Art and Philosophy*, Danko Grlić makes reference to the consequences of Heidegger’s theses concerning the progress of science and technology which is perceived to be a cause of the *forgetting*

thought and Bruči's reflections, embodied in the already mentioned articles, lead the composer's creative practice to the doorway of the political.

The main concerns of Yugoslav self-management society – where to go regarding internal and foreign political affairs, particularly in a world of antagonistic bloc-like division between East and West – indirectly also became the primary dilemma of Yugoslav art.<sup>8</sup> Under the specific rationality of socialist self-management pluralism, Bruči's numerous, different compositions merge into one consistent oeuvre. The intersubjective field of Yugoslav self-management society could have produced creative entities whose (various) pieces were characterized by direct political engagement and modernist aestheticism as different aspects of the same ideology. Therefore, it is necessary to examine the mechanisms of interpellation, genealogy, and ideological premises of the Yugoslav self-management socialism in the creative development of Rudolf Bruči, a holder of the social role of composer in a historically established society.

\* \* \*

Linking “their own path to socialism” with the particularities of the Yugoslav revolution,<sup>9</sup> self-management theorists were not imagining a specific, Yugoslavian ideology (Titoism), but a social organization derived from the “proper reading” of Marx and Lenin. Self-management actualized Marx's idea of abolishing property relations and exploitation through the transfer of funds for production to the hands of an association of free producers. Self-management rejected the Soviet model of a monolithic, homogeneous, and non-confrontation society as a compromised project that in the post-revolutionary period required excessive use of the repressive state apparatus. The assessment that the pluralism of interests of different social subjects should not be overcome by violence, but rather turned into a dialectic flywheel of future socialist relations, shaped self-management theoretical practice. Policies of decentralization, democratization, and debureaucratization sought “the dying out of the state” as the

*of being (Dasein)*, i.e. the alienation from the authentic “kind of being” of a human, and in this context, presumes the Yugoslav self-management socialism to be the society of emancipatory potential which does not sacrifice “true humanity” to modernization. Art plays a key role in the further social liberation and discovering of true humanity in a self-management society, and its philosophical ambition and social role should be to defend the humanization of society from the increased external coercion of scientific-technical modernization.

8 Primarily of the artists who were members of the League of Communists.

9 In historical and political assumptions about self-management, Yugoslav historiography included: (1) the specificity of the Yugoslav revolution, in which took part not only the working class, but also the peasantry and part of the civil faction; (2) the fact that the creation of a socialist state was preceded by the governing of autonomous organs of the national government, for which entry into the common state was at the same time an act of national emancipation; (3) conflict with bureaucracy on the inner level; (4) resistance to imperialism and hegemony in international relations.



last stop on the path of integrating work and society, managed through workers' councils and national committees. According to its own theory, socialist self-management did not, like liberal democracies, segregate the general will from that of the workers. Instead of imposing on society an abstract subject of the working class, the political system of self-management socialism spurred the emergence of a concrete structure of interests arising from social life. The disintegrative impulses of economic reality<sup>10</sup> self-management were amortized by maneuvering between the Scylla of bureaucracy and Charybdis of the accumulation of social contradictions, thereby ensuring that the relationship between short-term and long-term interests did not become a mechanism for stopping the reproduction of social totality.

The need for the harmonization of legitimate special and general social interests defined the categorical imperative of self-management socialism and determined the role of a party in a society "in transition."<sup>11</sup> Political scientist Adolf Bibič considered that a multitude of different individual, common, and general interests in mutual conflict requires subjective control, rather than being left to objective historical flows (Bibič 1981: 260), while philosopher Jovan Mirić viewed self-management as a process/system/movement which obligated the party with the agenda of conserving the revolutionary course.<sup>12</sup> Self-management, therefore, required the leadership and control of the communists. The legitimacy of the party, founded upon the Marxist belief that in time the authorities/property would be dying in the hands of the working class, was confirmed by the need for arbitration between conflicting parties in an imaginary pluralistic society. According to the theory of self-management, the party's competence included ensuring conditions through which the alienation of surplus labour was gradually decreasing, so that the individual interests of

10 The economic sphere was threatened by a fundamental contradiction between the interests of workers fully to dispose of the material social value they produced and the general interest of society to appropriate a part of that value in order to provide a basic and extended reproduction of production conditions.

11 "The origin of pluralism of self-management interests, which emphasizes the principle of concreteness and the immediacy of the expression of interests and seeks to limit the 'politicization' of interests, simultaneously contains another principle: that self-management entities act in such a way that the categorical imperative of their actions is not their personal or partial special interest in their empirically isolated, unexplored form, but aligned with the interests of others, with another *legitimate* (emphasized by N.S.) specific interests, and the general interests of society" (Bibič, 1981: 261).

12 "As a party of the revolution, it (The League of Communists, noted by N.S.) has historical responsibility for overall social development and for the dignity of every man, and therefore must engage all social forces at the front of building self-management. *Its contradictory position* (emphasized by N.S.) imposes on it very complex and responsible tasks and an appropriate methodology of action: it must be equally the party of the movement as well as the party of the system (...) It (The League of Communists, noted by N.S.), in the conditions of socialist self-management and pluralism of interests, must consistently adhere to the revolutionary course between the Scylla of dogmatic bureaucracy and the Charybdis of civil liberalism without commanding political positions" (Mirić, 1981: 273).

the workers did not stand in the way of the interest of the class. The Communist Party saw itself as a vehicle of the avant-garde power that theoretically conceived, classified, and acted practically in order to preserve the revolutionary course, preventing a turn to bureaucratic dogmatism and civic liberalism.

After four decades of self-management social life, and more than two in its *post mortem* phase, it became difficult not to notice the discrepancy between intent and realization; that is, not to see the contradiction between self-management theory and practice. Self-management socialism aimed at gradually bringing about the extinction of the state by increasing the administrative apparatus in the society “in transition.”<sup>13</sup>

Historian Marie-Janine Čalić described the Yugoslav political system as a “complicated ‘delegate’ system, in which delegates, starting from self-management bodies, elected district and provincial assemblies, which then chose the parliaments of the republics” (Čalić 2013: 318–319).<sup>14</sup> Moving towards the association of free producers led to a combined path between the market economy and the so-called “negotiated economy,” which left Yugoslavia facing a high unemployment rate and directed a considerable number of its citizens to seek wage labour in the capitalist countries of Western Europe, primarily Germany, Austria and Italy. The foundation of the classless society was carried out by the “red bourgeoisie” – by modernization, industrialization, and urbanization – processes that resulted in an increasing disparity between

13 This started with workers’ councils in factories, regulated by the *Basic Law on the Management of State Economic Enterprises and Higher Economic Association by the Workers’ Collective* passed in June 1950 and continued with national committees in the municipalities and counties enabled by the *General Law on National Committees* passed in 1952. According to Article 2 of the *Constitutional Law on the Basics of the Political and Social Organization of the Federative People’s Republic of Yugoslavia and of the Federal Organs of Authority*, passed in January 1953, institutions for self-management democracy also included elections, recalls, referendums, voters’ assemblies, people’s councils, participation of people in administration, and judiciary organs, as well as other forms of direct management (Petranović-Zečević 1988: 1028). Through the 1976 *Law on Associated Labour*, created with the purpose of “linking overall social work,” were established the Basic Organizations of Associated Labour (OOUR), which integrated themselves into Complex Organizations of Associated Labour (SOUR).

14 Regarding the situation in which this system of self-management found itself in the late 1970s, Čalić characterizes it as a “polycratic galimatias of various self-management bodies,” stating that by the end of the 1970s 1.5 million new provisions for the application of the law were created, and that by 1980 were assembled 94,415 “basic democracy units” (Čalić 2013: 319). R. Peković explains the bureaucratic “overflow” in self-management socialism as the redoubling of (self)-managerial competencies: “Self-management developed in conditions under which the competences of the state and federal state and party bodies were still decisive, and where almost the whole production belonged to the state. On the other hand, the emancipation of business entities led to other forms of decentralized bureaucracy in municipalities and companies in the form of various alliances and symbioses of directors and party and trade union organizations, bypassing the role of workers and separating members of workers’ councils from production and workers” (Petranović-Zečević 1988: 1038).

life in the city and in the countryside, as well as in growing economic inequality between different regions and republics. Non-alignment with the eastern and western blocs turned into an equidistance policy, through which Yugoslavia's foreign policy was indirectly controlled by the bloc-like division of the world (especially from the moment it began to collapse). As in the mechanism of "communicating vessels," Yugoslav culture became a bricolage of cultural models of the East and West.

The gap between the norms and the effects of self-management socialism can be viewed in different ways, but it appears that amongst the professional (and broader) public the prevailing opinion is that self-management was a utopian and maximalist project, whose dialectical indeterminacy faded and which was inapplicable to the reality of Yugoslav everyday life, which demanded clear, direct, and non-contradictory moves.<sup>15</sup> The innate deficits of self-management were made apparent by Yugoslav lawyers, sociologists and philosophers announcing the collapse of the state, warning that the institutional inertia of self-management society did not tolerate radical reform initiatives. The presentist teleology (self)-satisfyingly bespeaks that the breakup of Yugoslavia was encoded in its original foundations, amongst which self-management socialism occupies a central position because of its a *posteriori* obvious inability to solve systematically the problem of the internal splits in Yugoslav society.

There are, however, premises for different views of self-management socialism. According to Slovenian sociologist Rastko Močnik's theory of institution, status and class social structures consist of institutions that provide individuals with contradictory requirements within their normal functioning. Caught in the trap of contradictory demands, an individual expects an *ad hoc* suggestion in which the ruling ideology is reproduced. The hierarchization of contradictions produces supplementary institutions that do not offer dialectically more advanced solutions to the contradictions generated, but they do confirm orders for fulfilling more important requirements. It is said that Močnik's theory does not find its interpellative power in the capacity of the ideology to form a solid and well-organized social structure, but in the institutional production of contradictions. Under the influence of institutions, individuals are

15 "Specifically, Kardelj then discusses to whom exactly to assign the resources of a formerly centralized state and consolingly assumes that the 'territorialization at a lower level' (their transfer to municipalities, but mostly federal republics) will take place 'in the sphere of self-management at all levels' (*Integration* 42). It is not clear what this means, except for the ritual inclination towards an overarching principle, because self-management barely existed at any level other than that of the core enterprises. His triumphant horizon of economic reform reads: 'Such is the integration of the present and the future of mankind. It transcends all boundaries and all languages. But, in order to develop, it must be a true product of the needs of the production relations of each individual nation and must never be imposed from outside' (42). Now we rub our eyes and ask: which planet are we on? On that where we had the Vietnam War and the Cold War? Is international economic cooperation based on the socialist fraternity or on the selfish interests of capitalist corporations and states? The great anti-imperialistic ending of his peroration fails to remember its beginning. In other words, until the mid-1960s, Kardelj and other decision-makers at the top succumbed to the deadly disease of equalization of all the most distant utopian horizons of a larger package of measures and of its pragmatic moment" (Suvin 2014: 296).

being “massively called” into the social structure; that is, interpellated and subjectivized. Močnik’s theory of institution explains the dynamics of the development of Yugoslav society in the light of the channeling of contradictions into a socially formative service until the moment at which “structural tensions and contradictions can no longer be restrained by the additional bricolage of existing elements,” at which point “there comes a comprehensive transformation that from the root changes the structure of (...) *social revolution*” (Močnik 2003: 146–147).

The application of the theory of institution as the theory of the material existence of ideology by Rastko Močnik, allows for a structural description of the interpellative mechanisms of self-management socialism. Močnik develops Lévi-Strauss’s thesis, according to which the existence of society whose parts hold diametrically opposite approaches towards totality requires a *zero-institution*. The unifying differential line – the *zero institution* – is not antagonistic and has no other role but to legitimate other institutions. It is an *empty form* which different ideological discourses *over-determine*, aiming to gain a *hegemonic* social position. The over-determination of the zero institution, however, leaves a social structure which is dynamically dysfunctional, which is why it requires additional institutional articulation through *supplemental institutions*.<sup>16</sup>

Self-management can be considered an empty form of relations, which would anticipate the expression of interest pluralism in Yugoslav society. It was conceived as a representation of totality, which would not mutually antagonize its parts. In various domains of social life, self-management was over-determined by conceptually different ideologies, such as a “pluralism of interests” in labour-economic spheres, “non-alignment” in foreign affairs, and “social aestheticism” in the cultural domain.<sup>17</sup> The

16 The fundamental question raised by Močnik is: why does the interaction of individuals with different ideological discourses sometimes come to interpellation, and sometimes not? Within Althusser’s theory, the answer to this dilemma, according to Močnik, asks for an addition in the form of the modified scheme of Lacan scheme for transfer in psychoanalytical situations. It comes to interpellation when a certain ideological discourse offers the meaning that coincides with the unconscious phantasm of an individual. However, Močnik correctly concludes that this condition for interpellation is too “strong” to have explanatory value in cases of ideological interpellation of larger proportions which homogenize one society. Therefore, he proposes a thesis on interpellation which is done through the material existence of ideology, i.e., the institution. Močnik’s theory implies that hegemonic ideology does not draw interpellative force from its ability to organize a social structure well, to make it functional, but rather from its propensity to leave it always incomplete and produce contradictions. For individuals caught before the contradictory requirements of institutions, which appear as a part of their normal functioning, decisions are necessarily delegated to the ruling instance – the representative of hegemonic ideology powerful enough to hierarchically classify contradictions, i.e., to decide which request is to be met. Under the impact of contradictions in a normal functioning of institutions, the individuals are being “called out” within a social structure, i.e., largely interpellated and subjectivized.

17 The theory of self-management relied on the Marxist project of the erosion of state and the concept of the “association of free producers.” Instead of imposing the interest of the working class on society, as the interest of an abstract political entity, self-management intended to present a concrete structure of interest, aroused from a labour-economic reality of social life, in the political domain of society. In prac-

aforementioned social binders are constituted by ideological premises of self-management, explicitly or implicitly referring to them. If it is accepted that self-management functioned as a hegemonic ideological complex whose operative mechanisms are clearly described by Močnik's theory of institution, then the transposition of self-management to the domain of cultural/aesthetic production directly contextualizes artistic work such as Bruči's.

The intertwining of the domains of the aesthetic and the political in socialist Yugoslavia establishes the existence of the heterogeneous self-management creative practice of Yugoslav artists. Aesthetic and cultural oscillations, characteristic of the sixth and seventh decades of the 20<sup>th</sup> century, are explained by the regime's instrumentalization of culture for internal and external purposes.<sup>18</sup> The development of Yugoslav high culture in the context of foreign policy "representations for the world" requires an interpellative framework in which Yugoslav art faces the constructs of "East" and "West" as a *conditio sine qua non*. The aforementioned framework of interpretation ties this platform more closely to the most important Yugoslav international projects and aesthetic ideology in Yugoslavia; the art created "in the vicinity" of the Party, and consequently the creative practice of Rudolf Bruči, is ideologically set right

tice, self-management, supporting the concept of "pluralism of interests," institutionalized the possibility for the interests of social factors to be found in mutual collision. The permanent institutional "overcoming" of systematically produced contradictions became a socially imposed responsibility of self-management bodies. It was often also the case that the supplemental solutions were mutually contradictory, which intensified the effects of the interpellative mechanism. When conflicting views on totality threatened the survival of social structure, there appeared the League of Communists of Yugoslavia, the state superiors or Tito, bringing *ad hoc* solutions which differentiated the legitimate interests from those which threatened the maintenance of revolutionary policy. Therefore, the interpellated individuals were forced to an unconditional identification with the subject of hegemonic ideology, due to contradictory institutional requirements which could only be hierarchically classified by its representatives.

18 It is common thinking that the pieces created as commissions from the Party (inspired by revolutionary themes, realized in the appropriate genres), are products of the order-like repressive cultural politics beside which the authors developed their authentic creative entities, based on the immanent rationality of compositional-technical innovation and the aesthetic need of the traditional concept of music, and exercised them in the autonomous fields of symphonic, concertante, chamber, and, possibly, stage music. However, the relatively short duration of the dogmatic course of socialist realism and the turning to socialist aestheticism undermine this simplified picture. The historian Predrag Marković demythologizes the relationship between the regime and culture, describing it as a "policy of purchasing and corruption, rather than of repression and intimidation," further explaining it as a need for the Yugoslav communists to keep the aureole of "socialism with a human face" in the eyes of the world, while at the same time building the cult of revolution for "home usage" (Marković 2007: 43). Thus, the mythical scheme, according to which Yugoslav composers are at the same time "staff" artists of the Party and authentic creative personas, is remythologized by presenting the Yugoslav artists as self-conscious, yet corrupted intellectuals, able to distance themselves from the ruling ideology, but too conformist-minded.

in the middle of the imaginary West-East-Non-Aligned triangle.<sup>19</sup>

The modifications of socialist realism on one hand, and radical and moderate modernism on the other, resulted in the creation of a modernist-oriented *socialist aestheticism*, as a *supplemental institution* whose reference was self-management non-alignment foreign-policy. The *de facto* “and (on the East) and (on the West)” situation in Yugoslav culture was co-produced by the declarative “neither (on the East) nor (on the West)” foreign policy, and for the ideological effect to be complete, it was presented as Yugoslav artists’ *own artistic path*.<sup>20</sup>

Post-socialist discourses often interpret non-alignment as the fruit of Yugoslav adventurism and Tito’s charisma, lessening the contribution of non-aligning to global relations in the post-war period. The thesis of the transformation from dualism to tri-alism of social organization (Lévi-Strauss) through the formation of a zero institution (Močnik) normalizes non-alignment in the light of the Cold War and positions it in proximity to the place where it itself desired to be. Instead of opposing the Warsaw Pact and NATO, the Non-Aligned Movement built a bridge between the conflicting sides. The non-alignment did not acquire its interpellation power by being the third bloc, but in representing the potential for leaving the bloc division of the world.<sup>21</sup> Like self-management, non-alignment territorialized the space around a unifying/de-antagonizing actant, failing to maintain itself in the position of a global

19 Predrag Marković points out that “a myth should not be made out of broadmindedness of Yugoslav artists” precisely because all the important directions in the Yugoslav aesthetic ideology were assigned by the Party. “The Yugoslav regime,” says Marković, “realized in 1948, after the conflict with Stalin, that flirting with modernism in culture leaves a good impression on the West, and that it does not cost much. On the contrary, it brought not only political points (...). There also was the use of culture in the direction of winning the East. Tito’s only major attack on modern tendencies in art occurred at the time of the rapprochement of the USSR and Yugoslavia in 1962. Interestingly, at a similar time, Khrushchev attacked modernist tendencies in the journal *Novi Mir* (*The New World*). Perhaps Tito attacking abstract art was a small concession in an insignificant field, in order to demonstrate solidarity with the Soviets, without scarifying larger interests” (Marković 2007: 43–44).

20 The interpellative force of socialist aestheticism as a non-aligned aesthetic ideology was in an institutional vacuum of contradictions, in which Yugoslav foreign policy fell while balancing between East and West. The regime rarely gave aesthetic and poetic guidelines to Yugoslav composers in repressive forms, such as Tito’s attack on abstract art in 1962. More often, these were institutionalized “suggestions” – awards and commissions for the artists whose work at a particular time suited the foreign policy interests of the country. What Marković identified as “purchasing and corruption” could be the Lacanian pro-alternative which produced the interpellation and subjectivization of Yugoslav artists such as Rudolf Bruči, in a state project of non-aligned, self-management culture.

21 “The non-bloc states represented at this Conference are not going to create a new bloc, nor can they be a bloc. They truly want to collaborate with every government that seeks to contribute to the consolidation of trust and peace in the world. (...) They believe that the further expansion of the non-engaged part of the world is the only possible and necessary alternative to the course of the total bloc division of the world and the intensification of Cold War policy” (Petranović-Zečević 1988: 1084).

zero institution.<sup>22</sup> Nevertheless, it subjectivized states and individuals by distributing roles in the international community. The fact that they were accepted from a cynical distance did not weaken, but strengthened the interpellative potential of non-alignment. As a supple “subject presumed to know,” non-alignment stretched Yugoslavia to the horizons of the world and across its edge. The criticized “escape from Europe” de-provincialized the Yugoslav collective identity, suppressing, relativizing, and humourizing the Balkan mental map.

\* \* \*

The theory of ideology, supported by the social history of socialist Yugoslavia, lays the foundation for a hypothesis of the ideological horizon of self-management pluralism as a backbone of the authorial consistency of Bruči's oeuvre. The composer's articulation of *non-aligned humanism* converges with the first steps of the state's non-aligned policy made after the “non-bloc” Conference held in Belgrade in 1961, and was convened because of the danger of nuclear war between the USA and USSR. The artistic transposition of the term *non-aligned humanism* began with a creative lull after Bruči's study-visit to Vienna from 1953 to 1954. The creative crisis of the late 1950s, apparent in a reduced output, gives evidence of a careful mulling over of a new social framework, perhaps even of a grieving over the concrete horizon of expectations offered through socialist realism. Bruči emerged from this crisis once he decided to cope with the social contradictions of the Yugoslav self-management pluralism by conjugating them with his own creative practice, and having them dialectically resolved in his music. As an artist and a member of the Party, Bruči invested in a (self)-critical attitude towards social aporias, dialectically leaning towards utopian optimal projection and the dystopian apocalyptic scenario. The composer's creative productivity of the seventh and early eighth decades of the 20<sup>th</sup> century provides evidence of the strong driving motives of a moulded worldview.

The term *non-aligned humanism* refers to Bruči's vocal-instrumental music based on a poetic/prose text, libretto, or stage narrative, yet also to his instrumental music whose latent ideological dispositive is adduced to the analytical reading of the internal relations of the musical material. At an immanently musical level, *non-aligned humanism* is manifested as an interaction of morphological and semiological elements of musical language, which represent functions/meanings of the external pressure of *modernization* and its assimilation with views on a *truly human-centred being*. The elements of Bruči's musical language, classified in the categories of “constants” and “variables,” describe a developmental physiology potentially based on the dialectical tension between the *permanence* and *transformation* of Yugoslav self-management socialism. The “constants” include traditional particularities of musical expression,

22 “The assembled heads of the non-bloc countries' states and governments do not make concrete proposals to resolve all international disputes, especially those between the two blocs” (Petranović-Zečević 1988: 1084).

which in Bruči's oeuvre are in counterpoint with stylistic-technical articulations of new sound and modernist practices.<sup>23</sup> The new-sound elements of musical structure, historically developed to challenge the aesthetic totality of a piece, were included by Bruči in his *opus magnum et perfectum* in the belief that the conflict between the attractive and repulsive forces in a piece of music could conjugate/resolve the social contradictions of self-management Yugoslavia and the non-aligned world. At an immanently musical level, Bruči's *non-alignment* is reflected in endeavours of technical innovation, a result of the "destructive tendencies of modernization," to be subordinated to human-centred existence, which occurs neither under socialist Eastern governments, nor in the liberal-capitalist West. Bruči's creative output is non-aligned along the dichotomous poles of East – West and traditional – modern, but it, as a human creative enterprise, builds a dialectal relationship between the external and internal references of the Yugoslav policy of non-alignment.

23 The concept of *new sound* in this case would include all the "conditions of a material" developed in the European context during the 20th century, starting from atonality and athematicism to electronic music, which, compared to the suitability of the late romantic means of expressions and neoclassical forms in socialist realism, had a modernist and avant-garde aura.



## LIST OF REFERENCES

- Altiser, Luj (2009) *Ideologija i državni ideološki aparati*. Loznica: Karpos [*Ideology and Ideological State Apparatuses*].
- Bibič, Adolf (1981) "Samoupravni pluralizam." In: Radule Knežević (ed.) *SKJ i subjektivne snage socijalističkog samoupravljanja*., Zagreb: Savez komunista Hrvatske, 252–265 ["Self-governing pluralism." *League of Communists of Yugoslavia and Subjective Forces of Socialist Self-Governing*].
- Bruči, Rudolf (1977) "Uloga muzičkog stvaraoca u savremenom razvoju samoupravnog socijalističkog društva." *Zvuk* 4, 30–35 ["The Role of Music Creator in the Contemporary Development of the Self-Managing Society"].
- Bruči, Rudolf (1977) "Manifest 'Treće avangarde.'" *Oklo*, 15-29. prosinca 1977, Zagreb: "Oklo" ["Manifesto of the "Third Avant-Garde""].
- Bruči Rudolf (1977) *Postavke radne grupe kompozitora redakcije programa J M T*. Manuscript [*Starting Points of the Composers' Working Group of the Program Desk of the Yugoslav Music Review*].
- Focht, Ivan (1959) *Istina i biće umjetnosti*. Sarajevo: Svjetlost [*The Truth and Being of Art*].
- Grić, Danko (1965) *Umjetnost i filozofija*. Zagreb: Mladost [*Art and Philosophy*].
- Ђаковић, Богдан (1992). *Опера Гилгамеш као уметничка синџеза стваралачкој љуђа Рудолфа Бручија*. Unpublished thesis, Library of the Faculty of Music in Belgrade, ДИПЛА-4/1 / Ђаковић, Богдан (1992). *Opera Gilgamesh kao umetnička sinteza stvaralačkog puta Rudolfa Bručija*. Unpublished thesis, Library of the Faculty of Music in Belgrade, DIPL-4/1 [*Opera Gilgamesh as the Artistic Synthesis of Rudolf Bručić's Creative Journey*].
- Kuljić, Todor (2011) *Sećanje na Titoizam – Između diktata i otpora*. Beograd: Čigoja štampa [*Remembering Titoism – Between Dictate and Resistance*].
- Marković, Predrag (2007) *Trajnost i promena*, Beograd: Službeni glasnik [*Permanence and Change*].
- Милин, Мелита (1998) *Традиционално и ново у српској музици њосле Другој светској рајна (1945–1965)*. Београд: Музиколошки институт САНУ / Milin, Melita (1998) *Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)*. Beograd: Muzikološki institut SANU [*The Traditional and the New in Serbian Music after the Second World War 1945–1965*].
- Mirić, Jovan (1981) "Pluralizam interesa i samoupravno-demokratska konstitucija zajednice." In: Radule Knežević (ed.) *SKJ i subjektivne snage socijalističkog samoupravljanja*. Zagreb: Savez komunista Hrvatske, 265–273 ["Pluralism of Interests and the Self-Governing-Democratic Constituting of the Society." *League of Communists of Yugoslavia and Subjective Forces of Socialist Self-Governing*].
- Močnik, Rastko (2003) *Tri teorije: institucija, nacija, država*. Translated by Branka Dimitrijević. Beograd: Centar za savremenu umetnost [*Three Theories: Institution, Nation, State*].
- Čalić, Mari-Žanin (2013) *Istorija Jugoslavije u 20. veku*. Beograd: Clio [*History of Yugoslavia in the 20<sup>th</sup> Century*].
- Petranović, Branko, Zečević, Momčilo (1988) *Jugoslavija 1918/1988*. Beograd: Rad [*Yugoslavia 1918/1988*].
- Rožić, Vesna (2000) *Adaptacija novoglazbenih tehnika na tradicijski slog: skladatelj Rudolf Bruči*. Unpublished thesis. Academy of Music, University of Zagreb, Departement of Musicology

[*Adaptation of the New-Music Techniques to a Traditional Setting: The Composer Rudolf Bruči*].

Suvin, Darko (2014) *Samo jednom se ljubi : radiografija SFR Jugoslavije*, Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung [You Love Only Once. Radiography of SFR Yugoslavia].

## НЕМАЊА СОВТИЋ

### НЕСВРСТАНИ ХУМАНИЗАМ РУДОЛФА БРУЧИЈА: КОМПОЗИТОР И ДРУШТВО САМОУПРАВНОГ СОЦИЈАЛИЗМА

#### (САЖЕТАК)

Стваралаштво Рудолфа Бручија, југословенског композитора и члана Савеза комуниста СФР Југославије, још увек је недовољно истражено. Индивидуализација Бручијевог стваралачког субјекта захтева стилску анализу композиторског музичког језика и разумевање друштвеног контекста у којем је настало његово дело. Теорија идеологије, поткрепљена елементима друштвене историје социјалистичке Југославије, представља ослонац за хипотезу о идеолошком хоризонту самоуправног плурализма као кључном ослоњу ауторске конзистентности Бручијевог опуса. Рефлексија друштвено одговорног стваралаштва у светлу самоуправног социјализма и његових унутрашњих и спољних оријентација дата је експлицитно у композиторским написима. На позадини специфичне рационалности самоуправног плурализма, транспонованог у естетичку идеологију, стилски различите Бручијеве композиције сливају се у непротивречан ауторски опус. Бручијева стваралачка пракса и аутопоетички искази реферишу се на несврстано политичко понашање социјалистичке Југославије, оличено у (не)бивању (н)и на Истоку (н)и на Западу. На иманентно музичком нивоу несврстани хуманизам се манифестује као артикулација националног класицизма у пољу радикалног и умереног модернизма, односно интеракција морфолошких и семиолошких елемената музичког језика у функцијама/значењима спољне принуде модернизације и њеног саображавања са претпоставкама хуманог бића.

Кључне речи: Рудолф Бручи, самоуправљање, несврстаност, хуманизам, Исток, Запад



# DR. NELE KARAJLIĆ IN THE FRAMEWORK OF THE “NEW PRIMITIVES”

---

*Borislava Vučković, PhD*  
Independent researcher<sup>1</sup>

Received: 15 February 2017

Accepted: 1 June 2017

Original scientific paper

## ABSTRACT

The “New Primitives” is an alternative, and later, a cultural movement that emerged in Sarajevo in the late 1970s and early 1980s; the movement officially ceased to exist in 1987. The most substantial cultural capital of the movement relates to “Zabranjeno pušenje” (“No Smoking”) band and the radio and television show *Top lista nadrealista* (*Top List of Surrealists*), while the biggest individual cultural capital lies with Nenad Janković, a phony doctor with the “erotic” pseudonym of Dr. Nele Karajlić. The subject matter of this article is the authorship and co-authorship of Dr. Nele Karajlić within the “No Smoking” band and the television show *Top List of Surrealists* in the cultural space of the socialist Yugoslavia during the 1980s.

**KEY WORDS:** Dr. Nele Karajlić, “New Primitives,” “No Smoking Orchestra” band, *Top List of Surrealists*

“New Primitivism” was one of the most significant youth alternative movements in Yugoslavia during the 1980s, notable for their attempts of “creating an authentic rock culture” (Dragičević-Šešić 1992: 173). This research focuses on the general characteristics and aesthetics of “New Primitivism,” the role of Dr. Nele Karajlić in constituting the movement, his performances and the analysis of the (humorous) language used in songs that he wrote for the “No Smoking” band and in the screenplays for the television series *Top List of Surrealists*. My interdisciplinary approach is based on semiotics, linguistics, dialectology, sociolinguistics, theory and history of literature, Bakhtin’s and Propp’s laughter theory, cultural studies, and relevant historical and sociological studies. I aim to situate the aesthetic and poetic oeuvre of Dr. Karajlić within the “New Primitivism” in the cultural space of the socialist Yugoslavia during the 1980s.

## THE NEW PRIMITIVES

The “New Primitives” is an alternative cultural movement that emerged in Sarajevo in the late 1970s and the early 1980s. Only in the specific neighborhood of Koševo, the unique area in Sarajevo “which is inhabited by residents from all walks of life, could these various grounds meet, and civilizations collide with an indigenous (non) culture” (Filipović 1987: 4). In 1987 the movement officially ceased to exist via a television video, based on a unanimous decision of the New Primitives collegium, who thus distanced themselves from the invasion of the actual primitivism. The movement was considered to be the Yugoslav response to punk and a reaction to contemporary movements such as “New Romantic” and “Neue Slowenische Kunst.”

The term “New Primitives” was coined by Mirko Srđić (alias Elvis J. Kurtović) in the 1980s and it referred to the work of the Sarajevo bands “Elvis J. Kurtovic and his Meteors,” “Zabranjeno pušenje” (“No Smoking”), “Bombaj štampa” (“Bombay Print”), “Crvena jabuka” (“Red Apple”), “Plavi orkestar” (“Blue Orchestra”), the radio youth program and later the television show *Top lista nadrealista* (*Top List of Surrealists*). The band “No Smoking” was quickly recognized as the leader of the “New primitives wave” (Janjatović 2007: 244). The first provocative appearance of the “New primitives” in public was in Mirko Srđić’s open letter to Goran Bregović, the guitarist and the main creative force behind one of the most popular bands in the SFR Yugoslavia, “Bijelo dugme” (“White Button”) (1974–1989), whom he called “the only Yugoslav rock dinosaur.” This proclamation was also a manifesto of the “New primitives” (Ibid), a form of “public auto-propaganda” (Hobsbaum 2014: 13), which recognizes the institutionalization of rock ‘n’ roll.

In 1966, when the first Guitar Festival (Gitarijada) was held in the Belgrade Fair Hall, rock ‘n’ roll in Yugoslavia officially entered “the phase of a politically verified and institutionalized phenomenon of everyday life” (Vučetić 2011: 209). While in some other countries behind the “iron curtain” rock ‘n’ roll was a part of the desire for different living and the riot against the system that imposed restrictions and limitations of personal freedoms (Ibid, 190), by “approving” rock music and musicians Yugoslav authorities diminished potential causes of youth dissatisfaction and showed once again that Belgrade was responsive to Western values – also showing to the East that socialism could actually be preserved, built and developed in this, more liberal Yugoslav manner (Ibid, 204).

The most substantial cultural legacy of the movement relates to the “No Smoking” band and to the radio and television show *Top List of Surrealists*, yet the greatest individual cultural legacy lies with Nenad Janković, a phony doctor with the “erotic” pseudonym of Dr. Nele Karajlić (the “last name” being derivative of the slang verb for sexual intercourse).

The “New primitivism” rediscovered the film director Hajrudin Krvavac, who was notable for directing movies of the Partisan film genre during the 1960s and the 1970s, including his masterpiece *Valter brani Sarajevo* (*Walter Defends Sarajevo*) (1972). An homage to the film was paid by the “No Smoking” band in the title of their first album *Das ist Walter* (1984), and the “Surrealists” used the main musical theme from the film in their sketch when members of the European observation mission on duty in

Sarajevo deliberately instigate a quarrel between two friends. What the “New primitives” discovered in Krvavac’s films was the “unique (...) scrupulous attitude towards the genre,” and realized that his films offered “specific resistance to the state of mind which, in its aspiration towards the ever present monumentality in any mythomania, had long deprived the revolution of any human content” (Тирнанић 1990).

### DR. KARAJLIĆ AND THE “NEW PRIMITIVES”

In 1987 Dr. Nele Karajlić published a manifesto with a Germanised title “Neue Primitivismus for Beginners,” as a parody to the “Neue Slowenische Kunst.” The text appeared in the youth magazine *Lica* (*Faces*), published by the Central Committee of the Youth Federation of Bosnia and Herzegovina, which is why it would be incorrect to say that this was a marginalised youth social movement, or “a community of outsiders” (Gordon 2014). Having emerged five years earlier, “as a product of a collaboration of authors” coordinated by Karajlić (Karajlić 1987: 8–9), the manifesto consists of four episodes (from Radio Primus).

It insists on an authentic and intentional correlation with the “mainstream” base (uneducated urban folks, taxi drivers, burek-makers, kebab-sellers, café-owners) with the purpose of fighting against the higher-level primitives. The poetics insists that the new primitive poems must have “rhyming verses, or as the primitives say, the verses must match.” The prism of a new primitive poet is different from a Romantic poet, Gabriel Garcia Marques, Bob Dylan or Abdulah Sidran: “The first impression of a new-primitive poet, after seeing the rain fall, is that the afternoon derby match between Željo and Velež will be played on a muddy and soaked pitch.” One of the principal weapons of the movement is the “new primitive clothing,” aimed at violating aesthetic norms, thus linking this movement to punk rock. Satirical (mock) biographies of the “main figures” oppose standardized biographies of canonized main figures of the time.

The phony Dr. Karajlić authored mock-scientific texts “Provincialism as the Final Stage of Primitivism” and “The Critique of Bistrica Program,” where the former parodies the book *Filosofija palanke* (*The Small Town Philosophy*) by Radomir Konstantinović, and the latter is an allusion to Kant. The new-primitive fashion offered a sharp criticism of the Government for the harsh financial crisis in Yugoslavia in the late 1970s and the 1980s. During the reign Prime Minister Milka Planinc (1982–1986) a “Long-term economic stabilization program” was adopted. Austerity measures were introduced for repayment of Yugoslav debts, all of which resulted in major economic disturbances and affected the standard of living of the entire population. Electric energy was rationed and the import of consumer goods was prohibited, hence there was a shortage of coffee, sugar, oil, detergents, etc. The highest executive authority in the SFRY, the Federal Executive Council limited the sales of petrol to 40 liters per month. The odd-even driving arrangement system was introduced, so one could drive a car on a specific day depending on whether the final number on their license plate was odd or even. Travel was restricted and citizens who wanted to leave the country were obliged to submit a deposit. Karajlić’s manifesto criticized such policies: “The

race towards the West, where we are doomed to fail, was made even harder by introducing the deposits, which, however, failed to prevent those with deep pockets and shallow minds from heading towards abyss" (Karajlić 1987). References to "workers temporarily residing abroad" who could become "propagators of this new-primitive fashion in Europe" actually reveal the problem of unemployment as the main cause of economic emigration of Yugoslav people.

Both form and content of the manifesto reflect the cultural and educational capital of its author, as well as the profile of the movement as an "alternative culture that recognizes the elite culture and intentionally rejects it" (Dragičević-Šešić 1992: 175), whereas the intentional violation of aesthetic norms and distancing from the mainstream indeed relate the movement to the punk rock movement.

### THE NEW PRIMITIVE MAN

The "New primitives" adopted an unfashionable style of petty hoodlums and small-time smugglers seen around the Baščaršija market in Sarajevo. On the covers of their first two LP records the band "No Smoking" published "Manuals for primitives" which sketched out the ideal "New primitive man" Šeki Gayton and Sejo Saxon. Their visual style and behaviour is a consequence of the instinct for the affirmation of personality both in erotic and social terms by resorting to the "apparent distinctions" of the "New primitive man," in which he expressed his status and identity:

Different positions in the social space suit lifestyles, the systems of differential variations which are symbolic translation of an objective, existential difference. (...) Taste, inclination and ability for (material and/or symbolic) appropriation of certain types of objects or activities (sorted by class, or classifying) is a creative formula that is in the principle of a lifestyle; this is a unique set of distinctive preferences that show, in the specific logic of each symbolic subspace – furniture, clothing, language or physical posture—the same expressive intention, the principle of unity of style; what is learned by direct observation, while analysis destroys it, singling in it special universes (Bourdieu 2008: 156).

Unlike the subcultures in the West which "predominantly arise from the working class" (Hebdiđ 1980: 102), "the Primitives" actually belonged to the middle class, just like many other young followers of subculture in Yugoslavia. Typically, they "acquired a decent education, they are internationally oriented and materially supported by their parents, and therefore able to accept the global sub-cultural or fashion trends" (Dragičević-Šešić 1992: 174). But, unlike the New Wave movement in Belgrade, whose visual component was developed by students and teaching assistants at the Faculty of Dramatic Arts, thereby confirming their origin and belonging to the middle class, "the Primitives" did not affirm their class. At the level of the language, their identity

is further confirmed through the use of “youth jargon,” which is essentially a sociolect (Bugarski 2006: 19–20) that opposes the standard language.

### DR. KARAJLIĆ AND THE “NO SMOKING” BAND

Nele Karajlić was the founder, composer, songwriter, and frontman of the punk rock band “No Smoking,” with which he released four albums between 1980 and 1990 – *Das ist Walter* (1984), *Dok čekaš sabah sa šejtanom* (*Awaiting the Morning with Satan*) (1985), *Pozdrav iz zemlje Safari* (*Greetings from the land Safari*) (1987),<sup>2</sup> *Male priče o velikoj ljubavi* (*Little Stories about Great Love*) (1988)<sup>3</sup> – and held more than 1000 concerts in the cities and villages of SFRY (Karajlić 2014).

Karajlić caused one of the biggest scandals in Yugoslav rock in 1984 when, during a concert, he said: “Marshall has croaked!” (“Crk'o Maršal!”). At the denotative level, “Marshall” is a type of guitar amplifier, while at the connotative level, it is the highest military title in the armed forces of the SFRY, normally used to refer to Josip Broz Tito, who had died four years before this event. The censorship that followed drastically reduced the band’s activities and had a direct impact on the break-up of the first line-up of “No Smoking.” The initial circulation of the album *Das ist Walter* was 3,000 copies, and eventually sold 100,000 copies; however, the next album suffered a drastic decline in sales. Moreover, after this affair, it was impossible to continue with the “Top List of Surrealists” and they had a five-month hiatus between two seasons.

Media censorship of the band should be considered within a particular system of ownership and socio-political control of the mass-media, which depended on the state or the party and served as a means of economic and political propaganda (Šušnjić 2004: 108–109). Yugoslav socialism was “the system of monist party-oriented etatism” (Imširović 1991: 22), or the “monolithic political system” (Петрановић 1993: 105) where the “meta language of an agitation and propaganda remain a permanent part of the ideological monopoly of the Communist Party” (Тодић 2010: 48), whose roots date back to a period of Agitprop (from 1945 to 1952). Milanka Todić associated the Agitprop culture with the Stalinist conception of culture (Тодић 2005); the entire cultural activity was placed under the leadership of Agitprop, who had their authorities at all levels of the party organization (Јањетовић 2011: 21). The aforementioned “Marshall” scandal and censorship that followed confirmed the ideological mono-

2 The renowned film director Emir Kusturica appears as a band member on this album.

3 This is the last album of the band “No smoking” in the original line-up. After this album, because of the war, the band split into two groups carrying the same name. The group that remained in Sarajevo never progressed beyond the regional fame. “The other group, based in Belgrade, was renamed the ‘No Smoking Orchestra’ by Janković and added a now-permanent member, Kusturica, who had already collaborated with the band in the late 1980s by co-authoring songs and joining them on stage. The addition of Kusturica’s famous name to the band launched the group on international stages and circuits” (Bertellini 2014).



poly of the Communist Party, but also pointed to the disintegration of the system on its way to the full collapse at the end of the 1980s.<sup>4</sup>

### KARAJLIĆ'S ANTHOLOGY POEMS

Five Karajlić's songs are included in Petar Janjatović's anthology of rock poetry (Janjatović 2008): two from the period of socialist Yugoslavia, "Šeki is on the Road Again" and "Nedjelja kad je otišo Hase" ("Sunday When Hase Left"), and three songs of the band "No Smoking Orchestra" from the 1997 album *Ja nisam odavle* (*I am not From Here*): "Tri ratna havera" ("Three War Friends"), "Od istorijskog AVNOJ-a" ("From Historical AVNOJ") and "Ljubav udara tamo gdje ne treba" ("Love Strikes Where it Should Not").<sup>5</sup> Although only the first two songs formally belong to the "New Primitivism," all of them embody the same poetics. These poems are reflections of the Yugoslav and post-Yugoslav socio-historical reality through the prism of a marginalized group: ex-convicts (Šeki), football fans ("Sunday when Hase left"), three friends who ceased to be friends, war refugees ("From Historical AVNOJ"), two lovers who adhere to different religions ("Love Strikes Where it Should Not").

The linguistic basis of Karajlić's songs is the "standard Serbian language" of the "ijekavian subdialect (variant) of Štokavian" (Ивић 2009) with an exception towards "Herzegovina-Krajina dialect"<sup>6</sup> and some "ekavian" words, which were ijekavian both in standard and in a subdialect variant. The choice of language suggests the identification of members within a language community (Radovanović 2003), which may be experienced as a "naturalised, common state of affairs" (Đorđević 2009: 84), yet it must be observed within a specific cultural code, as it bears certain ideological implications. Karajlić is oriented towards a local (Yugoslav) linguistic and cultural area. On the other hand, there is an example of the Slovenian band Laibach (the name for Nazi-occupied Ljubljana) and other New Slowenische Kunst groups in the 1980s who employed German as their principal language (Erjavec 2003: 170). They also acted within the Yugoslav cultural area; however, by choosing German language, they proved to be oriented towards the idea of Mitteleurope, which "embraces countries and cultures that have built their cultural identity under the influence of the Austro-

4 In 1987, when the relations between the central government in Belgrade and Slovenia were already tense, the New Collectivism group designed the official poster for the Day of Youth Festival, the annual youth festival celebrating Tito's birthday; they submitted their poster on the basis of a public competition and received the first prize (Erjavec 2003: 168–169). However, the poster was a remake of the Nazi painting "The Third Reich" by Richard Klein, from 1936; a huge scandal broke out, but a year later was announced that the prosecutor's office had concluded that what was at stake "was nothing more than a manner of artistic expression." Erjavec concluded: "Again the work of an NSK group was interpreted as a purely artistic work, in spite of possessing all the characteristics of an ideological and political artefact."

5 Emir Kusturica directed film *Life is a Miracle* inspired by this song (Janjatović 2007: 245).

6 Earlier "Eastern Herzegovinian dialect" (Ивић 1985).

Hungarian Empire” (Šuvaković 2003: 90). Thus Erjavec comments: “While German culture was still the centuries-old enemy, because of historical distance and a vastly changed political framework, its relation to Slovenian culture proper now began to be perceived in a more benign way” (Erjavec 2003: 136).

Looking at Karajlić’s choice of linguistic standard, we can notice how the “hegemonic” use of the standard (Maglston 2003: 188) was interrupted by other “linguistic varieties” (Bugarski 1996: 162), which required a knowledge of specific discourses and the interpretation of many layers of meaning and marking during the creative process. Karajlić seized the opportunities of “sublingual variations” (Radovanović 2003: 155) within the standard Serbian language, especially the spoken (colloquial) speech from Sarajevo with Turkish words (as borrowings), as well as Germanisms, Hungarianisms, words from Romance languages, elements from the “general” and “youth jargon” – provincialisms, insulting words, obscene vocabulary, vulgarisms, curses and non-standard words. All these “sublingual variations” are manifestations of “the free street speech” (Bahtin 1978), whose democracy, according to Mikhail Bakhtin, is a signal “to speak freely, without concealment and euphemisms” (Ibid, 204). By subjecting the language to grammar rules but not obeying the “politeness and hierarchical barrier” (Bourdieu 1977), their use in language results in the translation from a “high to material-body” plan (Bahtin 1978), thereby symbolically abolishing the hierarchy in the text, with the provocative representation of the social reality.

In the song “Šeki is on the road again” we notice “code switching” (Radovanović 2003: 147) towards the “linguistic imperialism of English” (Šuker 2005: 259–260) – which connects them with younger generations around the world, to whom English language is a means and a symbol of unity and modern life, but even more a part of their identity (Bugarski 2010: 47). “Code switching” is also seen in the song “From Historical AVNOJ,” because there is a slogan in Spanish “No pasaran,” the most famous slogan of leftists around the world, which was used as a symbol of Spanish communists during the Spanish Civil War (1936–1939). In these songs, Karajlić addresses current social and political topics – the character of a former convict,<sup>7</sup> an allusion to Tito’s death,<sup>8</sup> the Yugoslav wars in the 1990s<sup>9</sup> – which situates him into the “punk-rock popular music genre” (Bortvik, Moj 2010: 97–122).

Due to the non-fictional relationship with the reality, he can even relate to the traditional realist narration found in Serbian epic folk poems, due to their main structure – “literature as history” (Деретић 1996: 12). Karajlić’s poems mention (either directly or through allusions): the centuries long Ottoman rule, the assassination of Franz Ferdinand in Sarajevo by Gavrilo Princip, the Spanish Civil War, AVNOJ, the national hero Ivo Lola Ribar, the end of World War II, the liberation of Trieste by Yugoslav partisans, Tito’s death, XIV Winter Olympic Games in Sarajevo,

7 “Šeki is on the Road Again.”

8 “Sunday When Hase Left.”

9 “Three War Friends,” “From Historical AVNOJ,” “Love Strikes Where it Should Not.”

the killing of a Serb in Sarajevo during the wedding ceremony as one of the triggers for the beginning of the war in the Socialist Republic of Bosnia and Herzegovina, the military operation "Koridor" ("Corridor"), the commander Slavko Lisica, refugee convoy of Serbs from the Western Krajina region, Dayton Agreement, the Republic of Srpska, etc. The author has witnessed contemporary historic events and they serve as material for his poetic imagination. Historical facts and persons referred to in Karajlić's songs include the elements of their own nature: "history, in comparison to literature, does not constitute an external phenomenon whose elements may be freely used, reshaped and modified by literature, but rather, history is the factor embedded within the system and brings the elements of its own nature into literary products, primarily the element of non-fiction" (Деретић 1996: 14).

Karajlić's satirical attitude towards socio-political reality is especially evident in the poem "From Historical AVNOJ". The characters are members of a modern (Тимотијевић 2006: 171), nuclear (Stojković 2008: 91) or conjugal (Вулетих 2006: 115) family: a father, a mother and a son. The son in the "opposing code" (Hol 2008) verbalises a critical attitude towards Yugoslavia, communists and Tito, and such code was intensified in expression through the use of derogatory words for communists and vulgarisms for Yugoslavia and Tito. The character of father reflects the individual history of a former communist and partisan to the present-day refugee. A fictional narrator states that the father's dreams switch between his revolutionary past and the reminiscence of the fight against fascism during the Spanish Civil War. The character of mother has no reflections of the past. She just asks if some of the men could turn up the radio a bit, thereby confirming her belonging to a patriarchal microgroup with a clear distinction of gender roles.

The satirical attitude is reinforced by two literary canons: the response to the verses of Serbian poet Branko Miljković ("Will freedom itself sing / As slaves have sung of it") (Миљковић 2000) – "The freedom couldn't sing, though," and stating the name of Vladimir Mayakovsky, a Russian poet who in 1920 put his poetic gift in the service of the revolution (Benjamin 2007: 143). By doing so, Karajlić presents and confirms his own educational capital which, according to Gramsci, is the result of the development and organization of education and the proof of relevance attributed to intellectual functions and categories in the modern world, where school has a positive educational function (Gramši 2008: 152).

This song creates a thematic unit together with the song "The Day of the Republic," introducing the character of Dragan, a disappointed revolutionary aware of the fact that "the old dream is not dreamt any more." His bitterness about the collapse of the revolutionary fight for freedom and the revolutionary remains in Yugoslavia culminates in the motive of refugeeism and Sremska Rača in the poem "From Historical AVNOJ."

The toponym Sremska Rača, a border town through which refugees from the Republic of Srpska Krajina went to Serbia, is an allusion for the "most severe ethnic cleansing in Europe after World War II" (Илић 2006: 263), to which the international community (UN, EU, etc.) failed to react (Ibid). On the day of the so-called "Black Friday," on 4 August 1995, a military action called "The Storm"

was launched and concluded within a short period of time by the Croatian army and police forces, directed against the western part of the Republic of Serb Krajina (the areas of north-west Dalmatia, Lika, Kordun, Banija), and, consequently, the RSK ceased to exist.

The disintegration of the country, the civil war on the territory of the former Yugoslavia and the emergence of new ethnonational states, with “ethnic cleansing,” among other things, resulted in enormous population movements, as well as a considerable number of refugees who moved towards their “mother countries” (Raduški 2007: 81). According to the UNHCR data from March 1995, the number of refugees in the region of the former Yugoslavia, irrespective of their nationality or habitual residence, is estimated at 3.9 million and at least an additional 500.000 refugees from the region fled to third countries (Raduški 2007: 82).<sup>10</sup> Refugees are the tragic epilogue not only of the disintegration of political and socioeconomic system of the former SFRY, but also of the ideology of Yugoslavism (Радушки 2011: 375), while refugeeism marks a discontinuity in almost all aspect of life of an individual and a family (Радушки 2011: 386).

### THE TOP LIST OF SURREALISTS

The comedy show *Top List of Surrealists* (TLS), where Nele Karajlić was a screenwriter and an actor is an example of media culture in socialist Yugoslavia in 1980s, as a highly rated television series. The TLS directly points out to the Surrealism, whose “black humour is both funny and dark; like Surrealism, it does not require interpretation, but lets your imagination run wild, which is, after all, the basis of every creative work” (Hobsbaum 2014: 15). However, what is lacking is the “rebellious spirit” (Novaković 1992: 494) of Surrealism, which is due to the fact that the show aired on the media controlled by the state (Veljanovski 2009: 57). Broadcast on three occasions from 1984 until 1991 by TV Sarajevo’s Channel 2 and also shown in the rest of the SFR Yugoslavia through the JRT system,<sup>11</sup> TLS started as a 15-minute radio comedy segment on the “Primus” programme on Radio Sarajevo’s Channel 2 during the early 1980s (1981–1985). Their debut was in the form of a fictional terrorist takeover attempts of radio station, where they read their manifesto, together with a list of demands. The television comedy show *Top list of Surrealists* was broadcast as a part of a prime time show of “newly composed folk songs” (Golemović 2006: 245) or “new folk songs” (Čolović 1982), performed by popular folk singers, with comedy sketches after each song.

The “Surrealists” relied on improvisation and, in the beginning, on mild social criticism, referring to contemporary global events of that time. In the second and third

10 According to UNHCR, it was estimated that in late 1993, out of 15 million refugees in the world, almost every fifth refugee came from the region of the former SFRY (Радушки 2011: 375).

11 Eleven episodes in 1984, seven in 1989 and two New Year’s Eve episodes—on 31 December 1989 and one a year later.

seasons (filmed in 1991, when the war in Yugoslavia had already began) they created some of the most successful and best remembered sketches, playing with stereotypes in displaying different mentalities in Yugoslavia, and using political satire to comment on the current political situation. Moreover, some of their sketches are now seen as prophetic.

In their sketches the “Surrealists” used diverse products of popular culture from different cultural and language backgrounds, thanks to their education and the openness of the Yugoslav media space, though not in the sense of assimilation, but through a “transcultural” process, and interference with art, music and literature. These examples confirm the availability of Western media products to the television and cinema audiences in Yugoslavia, which has its roots in the 1950s when a “Copernican turnaround in culture” occurred and “cultural pluralism” came to life (Janjetović 2011: 28). Imports of Soviet films ceased in 1950 (Janjetović 2011: 41–43) and since 1952 Yugoslavia started receiving money from the USA as part of technical assistance for the purchase of films (Ibid, 28). In the same year Yugoslavia joined the American Information Media Guarantee Program which enabled the import of American books and movies at highly favourable rates. This made American films much cheaper and thus more competitive on the Yugoslav market than the films from other countries, including the domestic ones.<sup>12</sup> Moreover, the Yugoslav Radio Television (JRT) joined the European Broadcasting Union (EBU), and its connection with socialist countries and domestic media production were the sources that provided the variety of media offer to the “Surrealists,” which they lavishly used. The “Surrealists” dived into all spheres of economic, social and political life in Yugoslavia, its place and role in the international community, including everything and everyone in their intellectual criticism.

A particular parodic focus is directed at professional politicians and military elite, where mockery culminates in the process of post-production dubbing of documentary footage of politicians (in the Parliament Hall, at the work table, behind the rostrum, walking through the park with a journalist, etc.). This is overdubbed with the text that has nothing to do with the original context. The climactic sketch is “The Parliamentary restaurant” in which the politicians quarrel about the final bill – who ate and drank what and how much of it -- using the documentary footage of the 14<sup>th</sup> Congress of the Union of Communists of Yugoslavia, held in January 1990, which is one of the key events in the breakup of Yugoslavia.

In their sketches, “the Surrealists” identified the “paradoxical transition from the communist to the national ideology” (Dragičević-Šešić 1994: 185, 224) visible among the politicians in power. *TLS* is full of verbal comedy, which relies on different linguistic varieties carefully adapted to each character with regard to its gender,

12 Films that were critical about American society could not be purchased to be shown in Yugoslavia, not even by free foreign exchange, independent of the Technical Assistance, because the United States Information Agency, USIA, and the State Department prohibited that (Косановић 2011).

class, profession, social group,<sup>13</sup> etc. Similarly, the titles of their sketches and the funny names of the characters are subsidiary stylish tools applied to amplify the comic situation, character or plot (Prop 1984: 118). The expressiveness of language is one of the most important factors of humor (Ibid, 120) as “Surrealist’s” successfully demonstrated in the sketch *Openly about the language – The Institute of language, literature, small businesses and telecommunications from Čajnič*. In this sketch the same sentence (“Ja čitam” – “I am reading”) is repeated six times as if it were in “six (different) languages.” They ridiculed the same thing in *The ideal dictionary for mixed marriages*, confirming Prop’s conclusion that “stupidity and social harmfulness do not exclude each other: stupidity is an instrumentality for unmasking harmfulness” (Ibid, 96).

Karajlić was the author of the majority of political sketches in the *TLS*. His sketches *The Sarajevo Wall* and *The War in the Family Popušlić* were retroactively declared prophetic, as they showed the breakup of a family and the division of the city of Sarajevo. Bearing in mind that this was about destroying the basic social unit and the environment – and that the humorous element is in contrast to the serious, hence laughter can be reached only with respect to small defects (Prop 1984: 154) – it is clear why these “defects” were too big to actually provoke laughter.

## CONCLUSION

The poetics of Karajlić’s anthological poems during his work in “No Smoking” band is based on a non-fictional relationship towards socio-historical reality. This relationship is reflected through the prism of an “ordinary” man, using the technique of objective story-telling in third person from the perspective of a fictional omniscient narrator. The choice of language and motifs in the poems, addressing the current socio-political topics with a satirical attitude towards Yugoslav and post-Yugoslav reality during the 1980s and 1990s, points to the author’s orientation towards domestic linguistic and cultural areas. This is exercised in reflexive poems at the linguistic level through the use of various “sublingual variations,” which disturb the “hegemony” of the standard language. Among the “linguistic varieties” employed by the author, the Sarajevo colloquial speech, as well as the “general jargon” and “youth jargon” are particular specificities which help achieve the authenticity of the linguistic and poetic expression.

The relationship with the reality correlates with the traditional realist narration found in epic folk poems, due to its main structure of “literature as history” (Деретин 1996). On the other hand, the non-fictional relationship towards the reality and violations of the (language) standard bring the author’s work closer to the punk rock aesthetics, with “irreverence” (Prinz 2014) being one of the aesthetic ideals. This ideal is also visible in other Karajlić’s activities within the movement “The New

13 For example, after the participation in Kusturica’s film „Time of the Gypsies”, some of the „Surrealists” acquired some knowledge of the Romani language and used it in the sketches.

Primitivism,” such as: a) causing scandals at the concerts of “No Smoking” band and subsequent censorship; b) the creation of an authentic visual and linguistic identity (through the sociolect of “youth jargon”) of a “New Primitive man,” whereby his origin and belonging to the (middle) class is not confirmed, thus contrasting some other sub-cultural movements; c) verbal and visual comedy that the “Surrealists” employ to disclose any mythomania, even their own; d) experimenting within the language (neologisms, absurd speech).

The creative work of Dr. Karajlić within the alternative youth movement “The New Primitivism,” in the band “No Smoking” and in the television series *Top List of Surrealists* documents a period of time, but is also a testimony of that time – the critical and satirical, demystifying narration of communism and its demise in Yugoslavia.

#### LIST OF REFERENCES

- Bahtin, Mihail Mihajlović (1978) *Stvaralaštvo Fransa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit [*Rabelais and His World*].
- Bart, Rolan (1979) *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit [*Literature, Mythology, Semiology*].
- Benjamin, Walter (2007) “Pet članaka na ruske teme.” *Ruski almanah* 16(12): 140–154 [“Five Articles on Russian topics.”].
- Bertellini, Giorgio (2014) *Emir Kusturica* (Contemporary Film Directors). Urbana: University of Illinois Press.
- Bortvik, Stjuart, Moj, Ron (2010) *Popularni muzički žanrovi*. Prevod sa engleskog Aleksandra Čabraja, Vesna Mikić. Beograd: Clio [*Popular Music Genres: An Introduction*].
- Bourdieu, Pierre (1977) “The Economics of Linguistic Exchanges.” *Social Science Information* 16(6): 645–668.
- Bugarski, Ranko (1996) *Jezik u društvu*. Beograd: Čigoja štampa, Biblioteka XX vek [*Language and Society*].
- Bugarski, Ranko (2006) *Žargon: lingvistička studija*. Beograd: Čigoja štampa, Biblioteka XX vek [*Slang – A Linguistic Study*].
- Bugarski, Ranko (2010) *Jezik i identitet*. Beograd: Biblioteka XX vek [*Language and Identity*].
- Burdije, Pjer (2008) “Klasni ukusi i životni stilovi.” In Jelena Đorđević (Ed.) *Studije kulture: zbornik*. Beograd: Službeni glasnik [“Class Tastes and Lifestyles.” *Introduction to Cultural Studies*].
- Čolović, Ivan (1982) “Nove narodne pesme.” *Kultura* 57–58: 29–55 [*New Folk Songs*].
- Деретић, Јован (1996) *Историја српске књижевности*. Београд: Требник / Deretić, Jovan (1996) *Istorija srpske književnosti*. Beograd: Trebник [*Serbian Literary History*].
- Dragičević-Šešić, Milena (1992) *Umetnost i alternativa*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, radio iteleviziju [*Art and Alternative*].
- Dragičević-Šešić, Milena (1994) *Neofolk kultura: publika i njene zvezde*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića [*Neo-Folk Culture: The Audience and its Stars*].

- Dorđević, Jelena (2009) *Postkultura. Uvod u studije kulture*. Beograd: Clio [Post-Culture].
- EBU, <http://www.ebu.ch/en/about/index.php>.
- Erjavec, Aleš (2003) “Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s.” In Boris Grois, Aleš Erjavec (Eds.) *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*. Berkeley: University of California Press.
- Filipović, Nenad (1987) “Blijedi raster Koševa.” *Lica: časopis mladih za društvena pitanja, kulturu i umjetnost* 1: 4.
- Golemović, Dimitrije O. (2006) *Čovek kao muzičko biće*. Beograd: Biblioteka XX vek [Man as a Musical Being].
- Gordon, Alastair (2014) “Subcultural Entrance Practices in UK Punk Culture, 1976–2001.” in *Subcultures, Popular Music and Social Change*, Subcultures Network, Cambridge Scholars Publishing.
- Gramši, Antonio (2008) “Hegemonija, intelektualci i država.” In Jelena Đorđević (Ed.) *Studije kulture: zbornik*, Beograd: Službeni glasnik [“Hegemony, Intellectuals and the State.” *Introduction to Cultural Studies*].
- Hebdiđ, Dik (1980) *Potkultura: značenje stila*. Beograd: Rad [Subculture: The Meaning of Style].
- Hobsbaum, Erik (2014) *Kraj kulture: kultura i društvo u XX veku*. Beograd: Arhipelag [Fractured Times: Culture and Society in the 20<sup>th</sup> Century].
- Hol, Stjuart (2008) “Kodiranje, dekodiranje.” In Jelena Đorđević (Ed.) *Studije kulture: zbornik*. Beograd: Službeni glasnik [“Encoding, Decoding.” *Introduction to Cultural Studies*].
- Илић, Јован (2006) “Срби у Хрватској пре и после распада Југославије.” *Зборник Мајице српске за друштвене науке* 120: 253–270 / Ilić, Jovan (2006) “Srbi u Hrvatskoj pre i после распада Југославије.” *Zbornik Matice srpske za društvene nauke* 120: 253–270 [“The Serbs in Croatia Before and After the Break-Up of Yugoslavia”].
- Имшировић, Јелка (1991) *Od staljinizma do samoupravnog nacionalizma: prilog kritici socijalizma u kongresnim dokumentima KPJ/SKJ od V–XI kongresa*. Beograd: Univerzitet u Beogradu [From Stalinism to self-governing nationalism: A contribution to the critique of socialism in the congress documents of the Communist Party of Yugoslavia/League of Communists of Yugoslavia, from Congress V till XI].
- Ивић, Павле (1985) *Дијалектологија српскохрватског језика: увод и штокавско наречје*. Нови Сад: Матица српска / Ivić, Pavle (1985) *Dijalektologija srpskohrvatskog jezika: uvod i štokavsko narječje*. Novi Sad: Matica srpska [The Dialectology of the Serbo-Croatian language].
- Ивић, Павле (2009) *Српски дијалекти и њихова класификација*. Приредио Слободан Реметић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића. / Ivić, Pavle (2009) *Srpski dijalekti i njihova klasifikacija*. Priredio Slobodan Remetić. Sremiski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića [Serbian Dialects and Their Classification].
- Janjatović, Petar (2007) *Ex YU rock enciklopedija: 1960–2006*. Beograd: izdanje autora [Ex YU Rock Encyclopedia 1960–2006].
- Janjatović, Petar (2008) *Pesme bratstva, detinjstva & potomstva: antologija ex Yu rok poezije 1967–2007*. Novi Sad: Vega media [Songs of brotherhood, childhood and offspring: Anthology of Ex Yu Rock Poetry 1967–2007].



- Janjetović, Zoran (2011) *Od „Internacionale” do komercijale: popularna kultura u Jugoslaviji 1945–1991*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije [*From the „International” to the Commercial: Popular Culture in Yugoslavia 1945–1991*].
- Karajlić, Nele (1987) „Neue primitivismus za početnike.” *Lica: časopis mladih za društvena pitanja, kulturu i umjetnost*. Sarajevo: Centralni komitet Saveza omladine SR Bosne i Hercegovine 1: 8–9 [“Neue Primitivismus for Beginners”].
- Каралаић, Неле (2014) *Фајронт у Сарајеву*. Београд: Лагуна, Новости / Karajlić, Nele (2014) *Fajront u Sarajevu*. Beograd: Laguna, Novosti [*Closing Time in Sarajevo*]
- Косановић, Дејан (s. a.) „Филм и кинематографија (1896–1993).” *Пројекат Растко. Историја српске културе* / Kosanović, Dejan (s. a.) „Film i kinematografija (1896–1993).” *Projekat Rastko. Istorija srpske kulture* [“Film and Cinematography (1896–1993).” *Project Rastko. History of Serbian Culture*] [http://www.rastko.rs/isk/isk\\_27.html](http://www.rastko.rs/isk/isk_27.html).
- Maglston, Linda (2003) „’Pravi engleski’ i politika standardnog govora.” In: Dejvid Morli, Kevin Robins (Eds.) *Britanske studije kulture: geografija, nacionalnost i identitet*. Trans. Ivan Panović, Srđan Simonović, Ljiljana Marković. Beograd: Geopoetika [“’Proper English’ and the Politics of Standard Speech.” *British Cultural Studies*].
- Миљковић, Бранко (2000) *Изабране песме: „Поезију ће сви писати.” Пројекат Растко. Библиотека српске културе на интјернетју*. Книжевност / Miljković, Branko (2000) *Izabrane pesme: „Poeziju će svi pisati.” Projekat Rastko. Biblioteka srpske kulture na internetu. Književnost* [Selected Poems: “Everyone Will Write Poetry.” *Project Rastko. Library of Serbian Culture on Internet. Literature*]
- Novaković, Jelena (1992) “Nadrealizam.” In: Dragiša Živković (Ed.) *Rečnik književnih termina*. Drugo dopunjeno izdanje. Beograd: Nolit [“Surrealism.” *Dictionary of Literary Notions*].
- Петрановић, Бранко (1993) *Југословенско искуство српске националне интјеграције*. Београд: Службени лист СРЈ / Petranović, Branko (1993) *Jugoslovensko iskustvo srpske nacionalne integracije*. Beograd: Službeni list SRJ [*The Yugoslav Experience of Serbian National Integration*]
- Prinz, Jesse (2014) “The Aesthetics of Punk Rock.” *Philosophy Compass*, 9(9): 583–593.
- Prop, Vladimir (1984) *Problemi komike i smeha*. Novi Sad: Dnevnik, Književna zajednica [*Problems of Laughter and the Comic*].
- Radovanović, Milorad (2003) *Sociolingvistika*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića [*Sociolinguistics*].
- Raduški, Nada (2007) “Forced Migrations and Changed Ethnic Structure of Serbia in the Beginning of 21st Century.” *Facta universitatis – series: Philosophy, Sociology and Psychology*, vol. 6, No. 1: 81–90.
- Радушки, Нада (2011) “Присилне миграције у Србији: избеглице из Босне и Херцеговине.” *Социолошки преглед*, XLV(3): 373–392 / Raduški, Nada (2011) “Prisilne migracije u Srbiji: izbeglice iz Bosne i Hercegovine.” *Sociološki pregled*, XLV(3): 373–392 [“Forceful Migrations in Serbia: Refugees from Bosnia and Herzegovina.” *Sociological Review*].
- Николић, Мирослав (Ed.) (2011) *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска / Nikolić, Miroslav (Ed.) (2011) *Rečnik srpskoga jezika*. Novi Sad: Matica srpska [*Dictionary of the Serbian Language*].
- Stojković, Branimir (2008) *Evropski kulturni identitet*. Beograd: JP Službeni glasnik [*The European Cultural Identity*].

- Šuker, Roj (2005) “Marketing i medijacija popularne muzike.” In: Adam Brigs, Pol Kobli (Eds.) *Uvod u studije medija*. Trans. Irena Šentevska. Beograd: Clio [“Marketing and mediating popular music in Europe.” *The Media: An Introduction*].
- Šušnjić, Đuro (2004) *Ribari ljudskih duša: ideja manipulacije i manipulacija idejama*. Beograd: Čigoja [The Fishermen of Human Souls].
- Šuvaković, Miško (2003) “Art as a Political Machine: Fragments on the Late Socialist and Postsocialist Art of Mitteleuropa and the Balkans.” In: Boris Grois, Aleš Erjavec (Eds.) *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art Under Late Socialism*. Berkeley: University of California Press.
- Тимотијевић, Мирослав (2006) “Приватни простори и места приватности.” In: Ана Столић, Ненад Макуљевић (Eds.) *Приватни животи код Срба у деведнаестом веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Beograd: Clio, 165–244 / Timotijević, Miroslav (2006) “Privatni prostori i mesta privatnosti.” In: Ana Stolić, Nenad Makuljević (Eds.) *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku: od kraja osamnaestog veka do početka Prvog svetskog rata*. Beograd: Clio, 165–244 [“Private Spaces and the Places of Privacy.” *Private Life among Serbs in Nineteenth Century*].
- Тирнанић, Богдан (1990) “Босански блуз или како је – у оквиру стратегије ‘новог примитивизма’ – сарајевска филмска школа прешла пут од поновног открића Хајрудина Крвавца до интернационалне афирмације Кустурице и Кеновића.” *Књижевне новине: лист за књижевност, уметност и друштвена питања*, 43(804): 12 / Tirnanić, Bogdan (1990) “Bosanski bluz ili kako je – u okviru strategije ‘novog primitivizma’ – sarajevska filmska škola prešla put od ponovnog otkrića Hajrudina Krvavca do internacionalne afirmacije Kusturice i Kenovića.” *Književne novine: list za književnost, umetnost i društvena pitanja*, 43(804): 12 [“Bosnian Blues.” *Literary Gazette*].
- Тодић, Миланка (2005) *Фотографија и пропаганда: 1945–1958*. Бања Лука – Панчево: Књижевна задруга – Helicon / Todić, Milanka (2005) *Fotografija i propaganda: 1945–1958*. Banja Luka – Pančevo: Književna zadruga – Helicon [Photography and Propaganda: 1945–1958].
- Тодић, Миланка (2010) “Век рекламе.” In: Миланка Тодић, Владимир Пиштало, *Кувине нешто и овде*. Beograd: Службени гласник / Todić, Milanka (2010) “Vek reklame.” In: Milanka Todić, Vladimir Pištalo, *Kupite nešto i ovdje*. Beograd: Službeni glasnik [“A Century of Advertising.” *Buy Something Here*].
- Тоу листи надреалиста (све епизоде) / Top lista nadrealista (sve epizode) [Top List of Surrealists (all episodes)] [https://www.youtube.com/watch?v=4EeOb6IVaFs&list=PLUY\\_zRWZxXKLPfa9cJhM54hcxb8p-v3i&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=4EeOb6IVaFs&list=PLUY_zRWZxXKLPfa9cJhM54hcxb8p-v3i&index=1).
- Veljanovski, Rade (2009) “Komunikacija kroz гвоздену zavesu ili tračak kroz ruševine.” In Ilija Vujačić, Čedomir Ćupić, Bojan Vranić (Eds.) *Konsolidacija demokratije: 20 godina nakon pada Berlinskog zida*. Beograd: Konrad Adenauer Stiftung, Fakultet političkih nauka, 55–69 [“Communication through the Iron Curtain, or a Ray of Light through the Ruins.” *Consolidation of Democracy: 20 Years after the Fall of the Berlin Wall*] [http://www.kas.de/wf/doc/kas\\_22015-1522-14-30.pdf?110224180736](http://www.kas.de/wf/doc/kas_22015-1522-14-30.pdf?110224180736).
- Vučetić, Radina (2012) *Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*. Beograd: Službeni glasnik [Coca-Cola Socialism Americanization of Yugoslav Culture in the Sixties].
- Vujaklija, Milan (1980) *Leksikon stranih reči i izraza*. Beograd: Prosveta [Lexicon of foreign words and terms].
- Вулетих, Александра (2006) “Власт мушкараца, покорност жена – између идеологије и праксе.” In: Ана Столић, Ненад Макуљевић (Eds.) *Приватни животи код Срба у деведнаестом веку:*

ог краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата. Београд: Clio, 112–132 / Vuletić, Aleksandra (2006) "Vlast muškaraca, pokornost žena – između ideologije i prakse." In: Ana Stolić, Nenad Makuljević (Eds.) *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku: od kraja osamnaestog veka do početka Prvog svetskog rata*. Београд: Clio, 112–132 ["The Rule of Men, the Submission of Women – Between Ideology and Practice." *Private Life among Serbs in Nineteenth Century*].

## БОРИСЛАВА ВУЧКОВИЋ

### ДР НЕЛЕ КАРАЈЛИЋ У ОКВИРУ „НОВОГ ПРИМИТИВИЗМА”

#### (САЖЕТАК)

Поетика антологијских пјесама Нелета Карајлића, које је изводио с бендом „Забрањено пушење”, заснива се на нефикционалном односу према друштвено-историјској стварности. Овај однос рефлектован је кроз призму „обичног” човјека, у техници објективног приповиједања у трећем лицу, из перспективе фиктивног свезнајућег наратора. Избор језика и мотиви пјесама, у којима се бави актуелним друштвено-политичким темама и на сатиричан начин односи према југословенској и постјугословенској стварности осамдесетих и деведесетих година прошлога вијека, указују на ауторову усмјереност према домаћем језичком и културном простору. На лингвистичком нивоу, његов ангажовани однос у рефлексивним пјесмама се остварује употребом различитих „језичких варијетета”, којима се прекида „хегемонија” стандардног језика. Међу „језичким варијететима” које користи, сарајевски (колоквијални) говор, те „општи жаргон” и „омладински жаргон” су нарочити спецификуми којима остварује аутентичност језичког и поетског израза.

Реалистичан однос према стварности у вези је с традиционалном реалистичком нарацијом у српским епским народним пјесмама због основне структуре „књижевност као историја” (Деретић 1996). С друге стране, нефикционални однос према стварности и кршење (језичког) стандарда приближавају ауторов рад естетици панк-рока, у којој је „неозбиљност” (Prinz 2014) један од естетских идеала. Овај идеал је видљив и у другим Карајлићевим ауторским и коауторским активностима у оквиру покрета „Нови примитивизам”, као што су: а) изазивање скандала на концерту „Забрањеног пушења” и цензура као његова посљедица; б) конструкција аутентичног визуелног и језичког идентитета (кроз социолект „омладинског жаргона”) „Новог примитивца”, којим не потврђује своје поријекло и припадност (средњој) класи попут припадника других поткултурних

покрета; в) вербална и визуелна комедија којом „Надреалисти” разоткривају сваку митоманију, па и сопствену; г) експериментисање у оквиру језика (неологизми, апсурдни говор).

Креативни рад др Карајлића у оквиру алтернативног омладинског покрета „Нови примитивизам”, у бенду „Забрањено пушење” и телевизијском серијалу *Топ лисића надреалистића* јесте документ једног времена, али и свједочанство о времену – критичко-сатирична демистификована нарација о комунизму и његовом крају у Југославији.

Кључне речи: др Неле Карајлић, „Нови примитивизам”, „Забрањено пушење”, бенд „No Smoking Orchestra”, *Топ лисића надреалистића*



# “MUSIC FOR MILLIONS”. JÁNOS MARÓTHY AND ACADEMIC RESEARCH ON POPULAR MUSIC IN SOCIALIST HUNGARY

---

*Ádám Ignácz*<sup>1</sup>

Institute of Musicology, Hungarian Academy of Sciences

Received: 15 February 2017

Accepted: 1 June 2017

Original scientific paper

## ABSTRACT

In this paper I demonstrate the changes in János Maróthy's aesthetic and political attitudes towards popular music. Being an internationally acknowledged Marxist musicologist, Maróthy found employment in many important musical institutions, in the framework of which he not only had an overview of the events of Hungarian popular music, but with his presentations and articles, in the 1950s and early 1960s he also exerted a considerable influence on them. Using archival data and media coverage, I examine Maróthy's key texts which demanded a revision in the matter of "socialist realism" and which announced a growing attention and tolerance towards the musical products of Western "mass culture": jazz and pop-rock. His work shows how popular music became a part of academic research in Socialist Hungary.

**KEYWORDS:** János Maróthy, Hungarian popular music, marxist musicology, socialist realism

## INTRODUCTION

In this paper I demonstrate the changes in János Maróthy's (1925–2001) aesthetic and political attitudes towards popular music from the late 1940s up to the early 1970s. Being an internationally acknowledged Marxist musicologist, Maróthy found employment in many important musical institutions, in the framework of which he not only had

<sup>1</sup> [ignacz.adam@btk.mta.hu](mailto:ignacz.adam@btk.mta.hu)

Some parts of this article have already been published in the author's other articles (in German and Hungarian).

an overview of the events of Hungarian popular music, but with his presentations and articles, in the 1950s and the early 1960s he also exerted a considerable influence on them. In reconstructing and analyzing his aesthetic and sociological approach, however, one can point out Maróthy's forced ideological path, and notice how the Soviet proclamation on "peaceful coexistence" of the two camps and the rapidly changing East-West relations from the 1960s influenced his thinking. With the help of archival data and media coverage, I examine Maróthy's key texts, chosen from different periods. Primarily I elaborate those texts and sketches from the 1960s which demanded a revision in the matter of "socialist realism," and which announced a growing attention and tolerance towards the musical products of Western "mass culture:" jazz and pop-rock. His work shows us how popular music became a part of academic research in Socialist Hungary.

### MUSICOLOGY AND SOCIALIST REALISM

Following its campaigns against literature and philosophy, in the beginning of 1948, the Soviet leadership began to intervene in the internal affairs of musical life. The chief party ideologist Andrei Zhdanov delivered two speeches during the convention of Soviet musical experts in the Central Committee of CPSU, in which he incited them to fight against formalism and cosmopolitanism. His words soon turned into a party resolution and were looked upon as doctrines for all musicians in the Soviet Union.

The consequences and conclusions of the resolutions are well-known: socialist realism no longer had an alternative in artistic ideology. Jazz and dance music, maligned as "warmongering instruments" of Western imperialism, could not avoid the devastating critique either, nor the transformation in order to comply with the requirements of the new aesthetic principles.

The news of the events that shocked Soviet artists also spread, within a short time, to Hungary. One of the daily papers, *Szabad Nép* [Free Nation], published the resolutions as early as February 1948, and so did the major musicology journal, *Zenei Szemle* [Musical Review], in the autumn, with the translation of Zhdanov's speeches (Zsdanov 1948). In the same issue of *Zenei Szemle*, one can find an article entitled "Improvizáció és romantika" [Improvisation and Romanticism], written by the 23-year-old musicology student János Maróthy. Referring to the American music historian and sociologist Rudi Blesh, in his article Maróthy considered modern jazz as the most developed form of the art of improvisation, and in the hope of resurrecting music "bonding intimately with society," he showed no inclination to distinguish between the products of "lonely geniuses" and the "masses;" furthermore, up until that point, he rejected the dichotomies of "imperialist" versus "communist" or "bourgeoisie" versus "popular" (Maróthy 1948a).

In his other two articles from this period (Maróthy 1948b; 1949), Maróthy raised very similar issues. In these early articles one can already observe certain motifs that later determined his thinking. All these motifs – such as reevaluating the musical activity of people and the ability to improvise, or bringing the "higher" and "lower" artistic spheres closer to each other – stem from his belief in the collective power of music and in the importance of "music of the masses".

These early papers, nevertheless, are true documents of the times: although they were published under the shadow of the Soviet musical resolutions, they capture a historic moment when these resolutions had not yet been binding in Hungary. Rather, they represent the cultural efforts of the post-war coalition parties (Póth 1985), who concentrated all their energies on creating a “popular culture” based on folk art that, being intelligible and available for everybody, was considered to be able to push its way to “higher” culture.

The future was planned in the new intellectual circles with bustling zeal: there were ardent, but free-atmosphere discussions about the ways to address the masses, and, at that time, the Zhdanovschina appeared to be only one possibility. Thus it might occur that the debates and critiques about the changes in Soviet cultural policy could be publicly conducted. It is a well-known fact, however, how the status changed and how the reception of the Zhdanov doctrines underwent a transformation with the acceleration of the country’s Sovietization. The transition towards socialism entered a new, utopian phase: the Cultural Revolution, started in 1949, demanded the upheaval and reorganization of musical life. Among the executives one mostly finds youngsters who were otherwise very loyal to the new regime. Maróthy, who was singled out in 1954 as the most talented young Marxist musicologist,<sup>2</sup> also found employment in many important institutions. He was a member of the Musicological Department, the Mass Musical Department and the Popular Musical Department of the Association of Hungarian Musicians. He also became the editor of the new leading musicological journal *Új Zenei Szemle* ([New Musical Review]; founded in 1950), in which he published the very first Hungarian socialist realist music reviews that tried to be an example for the ideal music reviews of the future. And in his new scientific work he tried to popularize the new aesthetic slogan of “national in form, socialist in content” (Maróthy 1951; Maróthy 1953a).

Since publishing anything that deviated from the official line was not permitted anymore after the communist takeover, we should not attempt to infer how ideologically committed he was at that time. This commitment could only be proven by the quantity and influence of his writings and by the nature of his verbal communication during non-public debates in the committees and departments. The student, who had previously sympathized with Bartókian and Kodályian “folk realism” seemed to develop into a supporter of new communist ideas within a few months and become constantly up-to-date concerning the events of Soviet culture.

The aforementioned fundamental motifs of Maróthy’s thinking, however, did not disappear from his main works of this period either – but rather adapted to the changed political circumstances. He remained convinced that the common activities coming from “below” and the collective improvisation are only capable of renewing musical styles. Yet to prove this thesis, from then on he permanently advocated for the necessity of following the new type of Soviet folk art (thriving since 1948), and,

2 A brief of Mrs. Szávai for the Ministry of People’s Education, September 24, 1954. MNL OL (National Archives of Hungary) P2146 71. d.



in general, he emphasized (if not overemphasized) the role of folk tunes, not only in classical, but also in popular music culture.

It is remarkable how Maróthy persisted with his thesis when Stalin died in 1953. This insistence manifests in his programmatic article published in spring 1953 entitled “Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata” [A Few Urgent Tasks Regarding the Improvement of Our Dance Music]. This two-part essay includes what is probably the last large-scale concept of “national dance music.” The point under discussion here, again, was the relation between music and the masses. But its sole aim was to show the world that had been split into two opposing camps. Capitalism, according to Maróthy, oppresses and disorganizes the masses, and destroys the creativity of the people by concentrating on individual talent. In contrast, in the “liberated and democratic” countries and the Soviet Union there is a “golden age” of the art of the masses – people are creating with enormous intensity. Only with this fresh impetus can the “democratic” forces stop the global hegemonic aspirations of the United States that are embodied in recent years’ bourgeois popular music, namely in the “infected, unhealthy swinging” and in the “convulsing jerking of the bebop” (Maróthy 1953b).

Maróthy pushed for a comprehensive reform of the Hungarian dance music scene, and in order to do that, he started to criticize all existing “schools” of the early 1950s. First, the so-called “neutral school,” since on the one hand it purged the dance music repertoire of any songs that could contain attributes of Americanism, but on the other, it did not recognize the liberating effect of the creative power of the masses, expressed in the vitality and virtuosity of the dancing. Second, the so-called “high-quality school,” because it emphasized the role of form and quality. Third, Maróthy also condemned the “Hungarian-style school,” although he described it as the most progressive socialist realist popular music endeavor. He called attention to the dangers of its schematic relation to folk music, but at the same time it was the only “school” for which he made suggestions in order to put it “on the right track” and to eliminate its foreign influences. Starting from the fact that social dances have almost the same metric and rhythmic structure, he worked out a strict musicological method on which he demonstrated how Hungarian *leánytánc* (girls’ dance) should substitute for the slow two-measure dances (such as slow fox) and the Hungarian pig shepherds dances (*kanásztánc*) for the quick two-measure dances (such as twist or boogie woogie). He did not even refrain from bureaucratic intervention to implement this programme: he demanded the creation of a band that could serve as a model and that would be capable of fulfilling the socialist entertainment requirements (Maróthy 1953b).

There was indeed an intervention in June 1953, but it was rather disadvantageous for the musicologist: the new Soviet leadership forced the Hungarian Working People’s Party to admit its former faults and make some compromises. The newly appointed Prime Minister, Imre Nagy announced a new government program, following which a new struggle commenced between the “revisionist” and “dogmatic” wings of the communists. Maróthy, could not avoid self-criticism and a partial correction of his views. Attached to the ministerial statement of the new minister for people’s education, József Darvas (1953), he also accused himself of aristocratism and confessed that the official cultural policy had lost touch with

the people. At the debate-sessions of the Second Musical Week in 1953, in his article entitled “A magyar zene fejlődésének néhány időszerű kérdése” [Some Current Issues Regarding The Development of Hungarian Music] from 1954, and even in his presentation entitled “Zenénk és a tömegek” [Our Music and the Masses] from 1956, he expounded why he disapproved of musicians in Hungary looking down on the masses, as well as Hungarian composers enforcing the new type of songs they were expected to compose “from above” on the people, without asking the people themselves (Maróthy 1954; Maróthy 1956). Do not compose for the stage, he warned in 1956, because the best songs are born during collective amusement, and not on the stage (Maróthy 1956). And from then on, he considered administrative measures risky, expecting success from those new musical pieces that were capable of capturing the “novelty germinating in the mind of the masses” (Ibid.). Only this novelty could beat the old and outmoded way of thinking that made a distinction between classical and popular, and moreover, between popular and mass music. Maróthy argued for breaking down the walls between these musical styles, and set up again a model as an ideal, in which popular music blazed the trail towards the higher musical spheres.

In fact, the aforementioned corrections could only be considered as minor shifting of accents. At that time, the “correction” for him meant going back to the pre-1951 phase of the communist establishment. He criticized the paralyzing effects of bureaucratic mechanisms between 1951 and 1953 and the relatively free atmosphere of the post-1953 period for retaining the capitalist dichotomy of the “ivory tower” versus “trash,” as well as for giving up the comprehensive and centralized concept of the socialist realist transformation of musical life.

During these years, however, Maróthy could not see or even acknowledge the extent to which the regime was illusionistic, and the extent to which it ignored the existing differences and contradictions between the social classes. The Twentieth Congress of the CPSU and the Hungarian Revolution) in 1956, however, changed everything, including the interpretation of Zhdanov and socialist realist music.

## RECONSIDERATION

In the 1960s, due to the dramatic changes occurring in both national and international policy, Maróthy had to gradually reconsider the cultural and ideological legacy of the 1950s. One of his first steps in that direction was to redefine the terms “people” and “nation,” or rather, to point out their misinterpretation during the high Stalinist period. Maróthy once again promulgated the primacy of Lenin’s theories of populism (*narodnichestvo*), i.e. “raising the most backward classes of society to the higher spheres of culture” (Maróthy 1982).

Maróthy, who found employment in the Budapest Bartók Archives, further realized that Stalinist cultural policy, albeit aspiring to a “humanistic totality,” excluded works, schools, even entire epochs from the socialist realist canon, and it sensed the

“smell of bourgeois decay” even where capitalism and bourgeois tastes were carped.<sup>3</sup> This is why the musicologist tried later to rehabilitate the so called “golden ‘20s” and searched for artists of that time who had taken up the fight against petty bourgeoisie taste and the individualism of the Western consumer society. Presenting the works of Shostakovich, Eisler or Prokofiev as real prototypes for socialist realist art, Maróthy explained that this period, beginning with the October Socialist Revolution in 1917, did not resign to reduce the gap between the artist and the masses, and wanted to transform the social and receptive framework of the arts in order to express the collective experience of music.

The aforementioned changes in Maróthy’s ideological and aesthetic approach also affected his judgments on “popular” (here: “everyday”) music. At the first stage, he was ready to redefine *jazz* as a genre and reconcile with it. In his article entitled “Kinek a zenéje és meddig?” [Whose music and for how long?], published in 1961 in the journal *Élet és Irodalom* [Life and Literature], Maróthy seemed to put himself ahead of the modernization of Hungarian scientific discourses on popular music (Martóhy 1961). Hungarian jazz historians referred to this essay as the starting point of the emancipation of this genre in the socialist musical environment. We have to keep in mind, however, that Maróthy here, as well as in his later reflections, such as in his major work *Zene és polgár, zene és proletár* [Music and Bourgeois, Music and Proletarian], already turned away from the main directions of the local discussions on jazz. He did not concentrate on the presumptive role of jazz in the improvement of musical taste, and did not consider it as an effective instrument capable of putting an end to the flow of Western dance music. Rather, he was interested in the social roots of this type of music, and therefore he made a sharp distinction between the so-called “native” jazz and “commercial” jazz. He clearly preferred the former. Before its commercialization, he said, jazz connected the destiny of poor black people and white proletarians, and regenerated collective creativity. With its dynamic rhythmic and harmonic system, “native” jazz was able to both imitate and destroy any form of bourgeois music. Neither its dirty notes, nor its glissandos and syncopes exist for the sake of art; they are instead for the critics, as well as for the negation of bourgeois sentimentality and expressivity. According to Maróthy, “native” jazz was a true (proto)-realist art, yet the later jazz styles did not fulfill the conditions of realism (Maróthy 1966).

From his 1961 article onwards, Maróthy designated, for instance, the so-called “pentatonic” jazz, which is equal to the above-mentioned “Hungarian-style dance music” of the early 1950s. He objected not only to its practical imperfections, but also denied the entire concept of “national dance music” and called the concept of a “nationalistic musical culture” in the 20<sup>th</sup> century anachronistic. Shifting from Stalinist nationalism to a socialist internationalism, he also emphasized the importance of cultural relations and interrelations of Hungary with other countries and nations.

He condemned the so-called “sweet jazz” for quite different reasons: “with its

3 Maróthy, János: „Népiség és folklór – ma: Történeti és aktuális megfontolások a marxista népiség-elmélethez” (manuscript), MZA (Archives for 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Century Hungarian Music, Hungarian Academy of Sciences) I.2004/21.3.

mechanically beating accompaniment and the sentimental melody floating above it,” sweet jazz “represents the bourgeois episteme,” as well as the serial and punctual musical endeavors. The same goes with the snobby “cool jazz” as it depicts the cynicism and emptiness of imperialist ideology (Maróthy 1966).

The aforementioned aesthetic-sociologist model explains to us why Maróthy revaluated those new folk singers whose background was in the labour movement (such as Pete Seeger, Josh White or Paul Robeson), and why he supported “the amateur guitarist” movement also coming from a working-class environment, despite its Western origins. Maróthy predominantly took the side of folkish beat songs with political lyrics, even when it caused arguments between him and his comrades. This was also true later on when the official cultural policy tried to get rid of bands with their own political songs, because they were making small profit. Only few people demanded the development of the artistic activity of the masses, and the supporting of the new wave of youth music, as persistently as him.

## CONCLUSION

By the end of the 1960s, Maróthy had already formulated a modified canon of socialist realism that included those genres of Western popular music that had resisted the capitalist methods of entertainment, distribution and economy. In his famous essay entitled “A beat ürügén – a művelődésről” [On the Pretext Of the Beat Music – Regarding Education], he made it entirely clear that in a socialist culture mass genres are not adversaries of ‘high’ art. Capitalism, however, has torn humans and their culture into pieces, and these pieces are turning against each other. What was a young beat music fan to do if they were advised to listen to Mozart instead of beat music? And what was a Puccini fan to do if they were forced to listen to Stockhausen? The very demarcation line lies not between ‘light’ and ‘serious’ or ‘modern’ and ‘traditional,’ but within these categories. One who understands native jazz is also able to reach Bartók, while a lover of romantic operetta accesses even Schoenberg’s *Erwartung* more quickly than Bartók’s *Second Piano Concerto* (Maróthy 1969–1982: 107–108).

These remarks can be identified with the original music aesthetic and music political objectives of the communists, but not with those of the 1970s. After 1968, leaders of Hungarian cultural policy were far too interested in preserving the dichotomy of education versus entertainment, or of classical music versus popular music. In music policy the economic-commercial aspects prevailed over the ideological one. Thus, becoming old-fashioned, János Maróthy, who had been an initiator and major figure of the local political and aesthetic discussions concerning the popular music for decades, lost his influence and was gradually ousted from the public. However, he remained loyal to his principles. His persistence made conducting research on popular music genres in the Department of Sociology of Music at the Budapest Institute of Musicology (from 1969) possible, and therefore, a new discipline, popular music studies was able to set foot officially in Hungary.

## LIST OF REFERENCES

- Darvas, József (1953) "Népművelési munkánk feladatai." *Művelt Nép* November ["Our Tasks in the Field of Cultural Education"].
- Maróthy, János (1948a) "Improvizáció és romantika." *Zenei Szemle* 7, 350–359 ["Improvisation and Romanticism." *Musical Review*].
- Maróthy, János (1948b) "Milliók zenéje." *Zenei Szemle* 5, 255–260 ["Music for Millions." *Musical Review*].
- Maróthy, János (1951) *Nemzeti zenekultúránk haladó hagyományai*. Budapest: Népművelési Minisztérium [*Progressive Traditions of our National Music Culture*].
- Maróthy, János (1953a) *A népzene új fejlődésének néhány kérdése a Szovjetunióban*. Budapest: Magyar-Szovjet Társaság Zeneművészeti Szakosztálya [*A Few Questions of the new Development of Folk Music in the Soviet Union*].
- Maróthy, János (1953b) "Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata." *Új Zenei Szemle* 5, 12–18, *Új Zenei Szemle* 6, 1–6 ["A Few Urgent Tasks Regarding the Improvement of Our Dance Music." *New Musical Review*].
- Maróthy, János (1956) "Zenénk és a tömegek." *Új Zenei Szemle* 5, 1–12 ["Our Music and the Masses." *New Musical Review*].
- Maróthy, János (1961) "Kinek a zenéje és meddig? A jazz körüli vitákhoz." *Élet és Irodalom* 12 August, 5–7 ["Whose music and for how long?" *Life and Literature*].
- Martóhy, János (1966) *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 444-489 [*Music and Bourgeois, Music and Proletarian*].
- Maróthy, János (1969-1982) "A beat ürügyén – a művelődésről." In Balázs, István (Ed.) *Vélemények, viták zenekultúránkról*. Budapest: Kossuth, 101–108 ["On the Pretext of the Beat Music – Regarding Education." *Opinions and Debates about our Music Culture*].
- Maróthy, János (1982) *A zenei tömegműfajok Magyarországon 1956–1981* (manuscript). Budapest: MTA Zenetudományi Intézet [*Mass Music Genres in Hungary 1956–1981*].
- Póth, Piroska (1985) "A koalíciós pártok kultúrpolitikája 1945–1948 között." *Századok* 2, 498–517 ["The Cultural Policy of the Coalition Parties Between 1945–1948"].
- Zsdanov, Andrej Alekszandrovics [=Zhdanov, Andrei Alexandrovich] (1948) "Bevezető beszéd a szovjet muzsikuskok küldötteinnek tanácskozásán." *Zenei Szemle* 7, 346–350 ["Opening Speech During the Convention of Soviet Musical Experts." *Musical Review*].

АДАМ ИГЊАЦ

„Музика милиона“

ЈАНОШ МАРОТИ И АКАДЕМСКО ПРОУЧАВАЊЕ ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ У  
МАЂАРСКОЈ

(САЖЕТАК)

У овом раду разматрам делатност Јаноша Маротија (1925–2001) и промене његових естетичких и политичких ставова у односу на популарну музику, у периоду од краја четрдесетих до почетка седамдесетих година XX века. Као међународно признат музиколог марксистичке оријентације, Мароти је радио у многим значајним музичким институцијама, које су му пружале платформу са које је могао не само да прати догађања у мађарској популарној музици, већ и да значајно утиче на њих, посебно путем јавних наступа и чланака објављених током педесетих и почетком шездесетих година прошлог века. При покушају реконструисања и анализирања његових естетичких и социолошких ставова, суочавамо се са Маротијевом форсираном идеолошком путањом и примећујемо да су совјетски проглас о „мирољубивом сапостојању“ два кампа и промене у односима између Истока и Запада од почетка шездесетих година итекако имали утицаја на његова размишљања. На основу архивских података и сачуваних медијских записа, разматрам кључне Маротијеве текстове, из различитих раздобља његовог рада. Првенствено се бавим текстовима и скицама из шездесетих, у којима је Мароти захтевао ревизију тумачења „социјалистичког реализма“ и који су најавили његову све већу пажњу и толеранцију за музичке производе западњачке масовне културе: цез и поп-рок. Тиме његови написи показују како је популарна музика постала део академских расправа у социјалистичкој Мађарској.

Након 1968. године, креатори мађарске културне политике били су заинтересовани за очување дихотомије између образовања и забаве, односно, између класичне и популарне музике. На подручју музике економско-комерцијални аспект превагнуо је над идеолошким. Оваквим обртом, Јанош Мароти, који је деценијама био иницијатор и најзначајнији протагониста политичких и естетичких дискусија у вези са популарном музиком, постао је „превазиђен“, изгубио утицај и постепено нестао из јавног живота. Међутим, он је остао веран својим принципима. Захваљујући његовом деловању, проучавање популарне музике на Одсеку за социологију музике при Музиколошком институту у Будимпешти постало је могуће од 1969. године, а студије популарне музике су званично утемељене као нова научна дисциплина.

Кључне речи: Јанош Мароти, мађарска популарна музика, марксистичка музикологија, социјалистички реализам



# THE EARLY PRAGUE SPRING: ANALYSING THE RE-ESTABLISHMENT OF MODERNIST ASPECTS ACCORDING TO THE EXAMPLE OF THREE PIANO CONCERTOS BY THE “PRAGUE GROUP” OF COMPOSERS

---

*Marija Golubović*<sup>1</sup>

University of Belgrade, Faculty of Philosophy

*Nikola Komatović*<sup>2</sup>

University of Music and Performing Arts Vienna, Institute for Electroacoustics  
and Composition

Received: 15 February 2017

Accepted: 1 June 2017

Original scientific paper

## ABSTRACT

The interwar period brought about a number of modernist tendencies in the heterogeneous cultural context of the Kingdom of Yugoslavia, which is particularly salient in the works of the young composers belonging to the so-called “Prague group.” Having completed their studies, dozens of composers and conductors, including Ljubica Marić (1909–2003), Stanojlo Rajičić (1910–2000) and Milan Ristić (1908–1982) contributed to the establishment of the new movement in the conservative milieu of interwar Belgrade. After World War II, socialist realism became, in effect, the only approved style for the artists of the period. However, only a decade after the Tito–Stalin split, modernist tendencies reappeared full-blown in the output of Yugoslav composers. It is therefore of the greatest interest to analyse and present the way in which modernist music managed to find its way back to Yugoslav composers, performers and audiences in such a short period of time (the 1950s). To do so, we have chosen three piano concertos, written at the very beginning, in the middle, and at the very end of this period. This overview

1 masa.dj.golubovic@gmail.com

2 nikolakom@gmail.com



would not have been possible if we had analysed works belonging to other genres, as most had already been established in the pre-war period. However, it is also safe to conclude that the limitations on the Yugoslav scene were not imposed only by political authorities, but also by the conservative tastes of its audience and society, which were already in place before WWII.

KEYWORDS: Prague group, piano concerto, socialist realism, modernism

## 1. INTRODUCTION

In Europe, World War II caused profound changes on the political, economic, military and cultural planes, making the unity of the continent impossible. The rift between East and West, which became deeper in the post-war years, caused the dropping of the so-called Iron Curtain in the mid-1940s, dividing the continent in half. The newly established Socialist Yugoslavia naturally aligned itself with the Eastern bloc.<sup>3</sup> However, ideological disputes between Tito (Josip Broz Tito, 1892–1980) and Stalin (Joseph Vissarionovich Stalin, 1878–1953) led to the exclusion of Yugoslavia from the Eastern Bloc as early as 1948. This created a significant anomaly in the new polar world structure which lasted for several decades, and which made a tear in the Curtain. Socialist or state realism came into existence out of the belief that it is necessary for art to be subjected to the politics and ideology of a society. However, the idea of socialist realism, which began to spread in Serbian art immediately after the War, and which had already become dominant by the early 1950s, was not extreme in comparison to the situation in other communist countries, owing to the ideological conflict between Yugoslavia and the Soviet Union.<sup>4</sup>

3 After the end of World War I, Yugoslavia was formed as a kingdom headed by the Karadorđević Dynasty. The monarchy essentially collapsed with the Axis occupation of 1941; during World War II, the country also witnessed a revolution and a civil war, with the Communist Party led by Josip Broz Tito emerging victorious.

4 Ivana Vuksanović notes that socialist realism remained the dominant style until 1951; after ideological constraints loosened, neo-classicism emerged as the most moderate and least conflicted with the demands of the socialist understanding of art; after 1955 modernism was becoming increasingly prominent (unless, of course, neo-classicism is understood in this context as a modernist orientation, which is how many musicologists see it). Expressionism was particularly prominent in the works of the “Prague students”, but was usually combined with their pre-war style; from 1960 on, the stylistic profile of concertos became more or less consistent (see Вуксановић 2007: 520–521). Vesna Mikić also remarks that it was in 1951 (the year that Dobrica Ćosić published the novel *Daleko je sunce* [*Far Away is the Sun*]; Petar Lubarda had his solo exhibition; and Milan Ristić’s Second Symphony was premiered) that “it became evident that a ‘new age’ of Serbian art had begun, which was initially fraught with debates and clashes between the proponents of realism and the representatives of modernism in literature” (Mikić 2006: 270). Hence it should be borne

Hence, we shall attempt to demonstrate the development of this so-called *second turn* in Yugoslav music in the 1950s on the example of three compositions of the same genre by different authors – Stanojlo Rajičić (1910–2000), Milan Ristić (1908–1982) and Ljubica Marić (1909–2003).

These three were among the composers who returned to Belgrade from Prague, which was a mecca for the youngest generation of Yugoslav composers in the pre-war years. In interwar Belgrade, two generations of compositions were active side by side: the older, which had emerged as early as the first years of the 20<sup>th</sup> century, was of a national predilection and included composers such as Miloje Milojević (1884–1946), Petar Konjović (1883–1970) and Stevan Hristić (1885–1958); and the younger, more open to modernist tendencies and led by Josip Slavenski (1896–1955), whose leading figures were composers educated in Prague. It is customary today to divide the composers belonging to the Prague Group into the left, avant-garde wing, taught by Alois Hába (1893–1973), and the right, relatively modern wing, whose mentor was Josef Suk (1874–1935).<sup>5</sup> Ljubica Marić and Milan Ristić, who belonged to the left wing, accepted atonality and athematism, experimented with composing quarter-tone music and twelve-tone technique. Conversely, Rajičić, who belonged to the right wing, although he also frequently turned to avant-garde models, did not entirely abandon tonality in the broadest sense, and therefore he stayed within the limits of traditional formal structures, without applying quarter-tone and twelve-tone systems. Although these three composers, members of the Prague Group, were among the most prominent representatives of the Serbian avant-garde, after World War II the new cultural policy caused significant changes in their work: Milan Ristić opted for the Copernican turn for clearly obvious existential reasons and accepted socialist realism by turning to neo-classicism. Rajičić also significantly moderated his musical expression, while in the late 1940s Marić abandoned her composing activities for a few years and focused on studying Byzantine music.<sup>6</sup> However, this change should be taken with a grain of salt: some authors note that already in the interwar period (and particularly in the late 1930s) members of the Prague Group tended to dilute their musical language after they returned to Belgrade (Peričić, Kostić and Skovran 1969: 220, 431; cf. Peričić 1971).

In the years following the Tito–Stalin Split, censorship pressure gradually eased, allowing artists a relatively greater freedom of expression. Although this “winning of freedom” was not equally present in every genre and opus, this process is particu-

in mind that this loosening of ideological constraints – followed by the overarching transformation of style in Yugoslavia – occurred precisely at the time when the works discussed here were created.

5 Suk’s students included Stanojlo Rajičić, Predrag Milošević and Mihovil Logar (1902–1998); Hába’s students included Ljubica Marić, Milan Ristić and Vojislav Vučković (1910–1942). However, not all members of the Prague Group studied with these professors: Oskar Danon (1913–2009) was taught composition by J. Kržička, but after he returned to Yugoslavia he worked primarily as a conductor.

6 *Sonata for Violin and Piano* (1948) was the last notable work by this composer before her period of ‘creative silence.’

larly evident in the concerto genre, which is the reason why we have chosen it to be the subject of this paper.

We shall analyse three compositions belonging to this genre – Stanojlo Rajičić's *Third Piano Concerto* (1950), Milan Ristić's *First Piano Concerto* (1954) and Ljubica Marić's *Byzantine Concerto* (1959) to demonstrate the modernist streak in their work.

Historically speaking, Serbian composers turned to the concerto genre extremely late. The first concerto in Serbian music (*Concerto for Violin and Orchestra*, 1903) was composed in Vienna by Petar Stojanović (1877–1955), who is also considered the Serbian pioneer of this genre; together with Stanojlo Rajičić, he made the greatest contribution to it. The reason for this is found in the fact that until the end of 19<sup>th</sup> century the musical life of Serbia was amateur-dominated and for a long time there was no full symphony orchestra (the first – the Army Orchestra of Belgrade – was formed as late as 1899: Вуксановић 2007: 517–518) and there were no professional soloists whose performing abilities and mastery of an instrument could have contributed to the evolution of the genre. In this respect, a watershed in Serbian music during the interwar period was the founding of the Belgrade Philharmonic Orchestra (1923), which led to a considerable increase in the number of symphony concerts, while the professionalization of music and the rise of music performance greatly contributed to the development of this genre.

The composers of the Prague Group wrote concert compositions for piano before WWII, including *Concertino* for Quarter-tone piano and String Orchestra (1932) by Dragutin Čolić and *Two Toccatas* for piano and string orchestra (1933) by Mihovil Logar. And yet, although compositions for piano and orchestra, as mentioned above, had existed before this time, Stanojlo Rajičić was in fact a pioneer of this genre: as a virtuoso pianist he was the first to write two piano concertos before and during World War II. Even though they are both characterized by a relatively modern expression, these compositions were often criticized for their underdeveloped texture – a problem that Rajičić did not solve until after the war, in his *Third Piano Concerto*.<sup>7</sup>

## 2. CONCEPT. FORM AND STYLE

These three authors differ with regard to style. According to Vlastimir Peričić, stylistic determinants of the members of the Prague Group who studied with Suk were “a symbiosis of expressionist and neo-classical or in other words expressionist and late-romantic elements” (Peričić 2000: 65). Having made his most notable contribution to the concerto genre in the post-war period, Rajičić's first work to show this change was his *Second Concerto* for Violin and Orchestra in E minor, which was premiered in October 1947 (Вуксановић 2007: 523). Hence, the moderation of Rajičić's musical

7 Interestingly, Rajičić also pioneered other works of the concerto genre: for example, in 1943 he composed the first clarinet concerto in the history of Serbian music.

$\text{♩} = \text{♩}$  della battuta precedente) ( $\text{♩} = \text{♩}$ )  
 a tempo, ma un poco meno mosso

Example 1. S. Rajičić- *Piano Concerto No. 3*, First movement, excerpt (reduction for two pianos)

language is reflected in the more audacious usage of expressionist elements, which can be seen in his *Third Piano Concerto*. Generally speaking, this concerto is the closest to a neoromantic approach, with its strong lyrical character and technical demands reminiscent of Rachmaninov.

In the formal and technical sense, this distanced him from his *First Piano Concerto* (1940), which was modelled after the works of Franz Liszt and hence shared their single-movement form.

The image shows a musical score excerpt for two pianos. The top part of the score consists of two staves (treble and bass clef) that are mostly empty, indicating a piano part. Below this, there are two more staves. The first of these lower staves contains a melody with eighth notes and rests, marked with accents and slurs. The second lower staff contains a bass line with chords and moving lines. Below the staves, there are labels for the chords: a: IV? V? IV? V? IV? V? V?

Example 2: S. Rajičić – *Piano Concerto No. 3*, First movement, excerpt (reduction for two pianos)

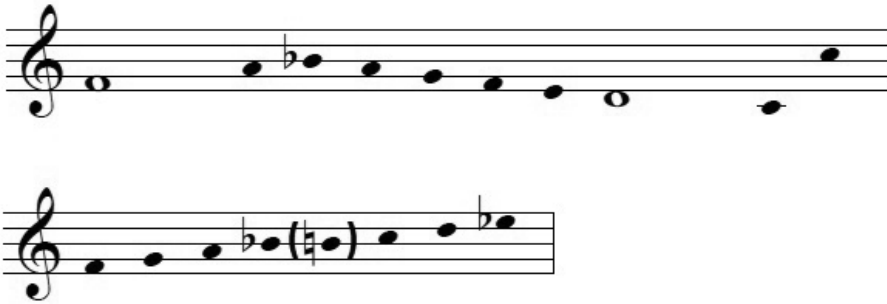
In addition, Rajičić's works became distinctly nationally oriented at this time, which – as noted by Ivana Medić in her book *Piano Music of Vasilije Mokranjac* (Medić 2004) – might have influenced the style of his composition students such as Vasilije Mokranjac (1923–1984), who would go on to become a prominent composer and an important teacher at the Belgrade Music academy. Elements of Serbian national music are also noticeable in Rajičić's *Third Piano Concerto* in an orchestral composition whose melody shows distinct traces of folk music.

Typically, the melody ends with a long second tonal degree, which is harmonized as the dominant of the basic A minor – the usual way in which composers and ethnomusicologists treated Serbian folk songs within a tonal framework ever since the time of Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914) (the tone is marked at the end of the example 2).

On the other hand, Ristić, with his *Second Symphony* (1951) and *First Piano Concerto* (1954) made a significant step towards modernism, while leaving behind the strong influence of Hába and Schoenberg, as well as the radical and atonal language that marked his works during his student and wartime years (Peričić, Kostić, Skovran 1969: 454).

Ristić's anti-romantic concept of the concerto is best seen precisely in the third movement, which has not only the motoric character of the toccata, but also a shar-

ness and determination in the sound of the vertical alignments, which is occasionally reminiscent of Stravinsky. In this concerto he treats the piano like Stravinsky, Bartók and Prokofiev – the composers who were the first to draw attention to the percussive character of the piano in the 20<sup>th</sup> century.



Example 3: Second and third echoi from the Octoechos

Ljubica Marić's *Byzantine Concerto* is fully based on the general principles of modernist aesthetics. Therefore, her relationship with the past is derived from her individual attitude towards it, which is typical of the 20<sup>th</sup>-century music. During the 1950s, she studied Mokranjac's version of the Octoechos, which was to become the foundation for the whole cycle of compositions entitled *Music of the Octoechos*. As Ivana Vuksanović interestingly noted, it was precisely this manner of utilizing chants from the Octoechos that "contributed to the introduction of church music into the concert scene, albeit in a strongly transformed way" (Вуксановић 2007: 525). For Ljubica Marić, this was a time of self-imposed isolation and 'creative silence,' a hiatus she used to focus on studying these archaic techniques, which were to play an important role in several of her notable works (Peričić, Kostić, Skovran 1969: 253).

Formally speaking, both Rajičić's and Ristić's concertos are close to the traditional sonata cycle, the movements organized as fast–slow–fast, and the movements themselves resembling forms from the previous periods (sonata form and ternary form).

In the first movement of Rajičić's *Concerto*, the dialogue between the piano and the orchestra in the exposition grows into a genuine battle between solo virtuosity and the most diverse orchestral colours, which vary from gentle to extremely vivid – which is all typically romantic in style.

In the second movement, *Andante*, which is a rondo-like ternary form, a recognizable theme inspired by folk music steadily grows more virtuosic and then disappears, leaving the listener surprised at the *attacca* beginning of the *Presto finale*, which is also characterized by sonata elements and scherzo style. Its gradation and Rajičić's skilful manipulation of the thematic material lead to the virtuosic climax in the Coda.

In terms of form, the first movement of Ristić's *Concerto* is a concise sonata form, in which the whole of the thematic material is already expressed in the orchestral exposition. In other words, the whole *Concerto* is written in the style of César Franck, but in a new context: there is a single motif with an individual thematic basis which

initially appears as the theme of the first movement. Later it is transformed in various ways and appears in all three movements.

It is not until the third movement that the pianist is given an occasional opportunity to show off his or her virtuosity, while in the first two movements the piano part is skilfully woven into the orchestral tissue, which means that at times it does not resemble a concerto at all, but seems to be a concerto-style symphony.

Example 4. S. Rajčić – *Piano Concerto No. 3*, First movement, excerpt from the piano part

Example 5: M. Ristić – *Piano Concerto No. 1*, orchestral exposition (main motif)

*Byzantine Concerto*, based on the 2<sup>nd</sup>, 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> *echoi* of the Octoechos, consists of three movements that smoothly follow one another with no clear contrast, rhapsodic in form – which is typical of modernism. The first movement, *Sound and Resounding* [Zvuk i zvonjava] is basically a three-part form (with a coda), comprising the hexachords from the second *echos*. The second movement, *In the Shadow and Reflection* [U tami i odsjaju] is a sort of solo cadenza for the whole concerto (baroque variation form with a simple first theme), while the third movement, *Rumbling and Flare* [Tutnjava i bljesak] represents the dramatic centre of the concerto, its music overwhelming and devastating.

In line with late romantic aesthetics, the focal point of Rajičić's *Third Concerto* lies in the first movement, which is the longest and the most expressive, and which has the richest texture. Ristić is traditional enough, with the tension in the first and the last movements, while there is no such tension in Ljubica Marić's composition, because there is no sharp contrast between the movements.

The image shows a musical score for a church practice. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics in Cyrillic: "всѣ - сла - ве - не - Го - спо - ди, сла - ва - те - бѣ." Above the vocal line, there are markings "[ ... ]" and "1)". The piano accompaniment consists of two staves in bass clef, 4/4 time. The upper piano staff has a melodic line with accents and a dynamic marking 'a'. The lower piano staff has a harmonic accompaniment with a dynamic marking 'b'.

Example 6: The fourth *echos* in the church practice and its use in Third movement of *The Byzantine Concerto* according to Melita Milin

### 3. HARMONY, RHYTHM AND ORCHESTRATION

Rajičić stays loyal to classically-understood tonality, with differentiation between the major and the minor, allowing only an occasional exception. Additionally, his treatment of the piano is close to the one characteristic of late romanticism, including a powerful texture, strong dynamic contrasts and long phrases, imitation of certain orchestral instruments, such as the harp, using the whole range of the piano, and so on. What is peculiar, however, is the melodic quality and the use of chromaticism, but not in the fashion of the late romantics: he implements unusual intervallic leaps, such as downward and occasional upward leaps of a seventh, and tritone leaps, which almost acquire the quality of a Leitmotif:

As regards harmony, Ristić often resembles Stravinsky in his broad choice of vertical alignments, but from a technical point of view there is a great deal of poly-



honic material, especially in the first and the third movements (note Example 8), but the second movement is characterized by lighter colours, an unusual orchestration in the style of Shostakovich, and folk elements. There can be no doubt that Ristić belongs to modernism in terms of harmony and orchestration.

**Allegro risoluto**  $\text{♩} = 88$

*ff* *sempre dim.*

Example 7: S. Rajičić – *Piano Concerto No. 3*, First movement, piano exposition

Cl 1 2  
Fg 1 2  
Cor

*pp* *pp*

Example 8: M. Ristić – *Piano Concerto No. 1*, First movement, excerpt (clarinet, bassoon and French horn)

The image shows two musical excerpts, labeled 'a)' and 'b)', for the piano part of the Third movement of Lj. Marić's *The Byzantine Concerto*. Excerpt 'a)' consists of two staves of music. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, marked with a 'p' (piano) dynamic and a 'z' (zaccato) articulation. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and triplets, also marked with 'p' and 'z'. A 'sempre marcato' instruction is placed below the lower staff. Excerpt 'b)' also consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and rests, marked with 'p' and 'z'. The lower staff has a more active accompaniment with eighth notes and rests, also marked with 'p' and 'z'.

Examples 9a and 9b: Lj. Marić – *The Byzantine Concerto*, Third movement, excerpts from piano part

On the other hand, however, it is noteworthy that only Ristić's *Concerto* has a genuine traditional virtuoso solo cadenza.

With Ljubica Marić, harmony emerges as a result of the parts moving freely, rather than from a conscious decision to create a harmonic flow. Motifs originating from the same *echos* that run through each movement ensure their thematic unity, while the modal character of the melodies ensures the unity of all three movements. Within the rhapsodic form, diatonic tonal segments distinctly alternate with more dissonant, almost atonal ones.

All this contributes to the creation of a special atmosphere, which is both archaic and modern at the same time.

Unlike Rajičić's and Ristić's *Concertos*, which are characterized by very clear and neat rhythmic patterns, Ljubica Marić employs much more complex and less stable ones, as well as polyrhythm, in order to achieve a more flexible, loose rhythmic structure. What is more, Marić practically treats the piano as a constituent part of the orchestra, which means that at times the percussive character of the piano comes to the foreground.

Another peculiarity of the piano part is the fact that it is written in the treble clef, with the upper range of the piano being dominant. Therefore, the piano part sounds slightly poor at times, since the lower resonances are missing. Although the piano part does not have a dominant melody in the traditional sense, skilful pedalling produces an incredible effect, which demonstrates the composer's knowledge of the instrumental characteristics of the piano and her competence in putting them to use. There is no sharp differentiation between the hands in the piano part – both are equally important and have similar material, which is another significant difference in comparison to the concertos by Rajičić and Ristić.

The image displays a musical score for an orchestral excerpt. The score is arranged in two systems. The first system includes the following parts: Cor. (Cornet), Tr. (Trumpet), Trb. (Trumpet/Bass), Tb. (Tuba), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Vle. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The music is written in 3/4 time. The Cor. part has a dynamic marking of *p* (piano). The Vlc. part also has a dynamic marking of *p*. The score features various musical notations, including rests, notes, and articulation marks.

Example 10: Lj. Marić – *The Byzantine concerto*, first movement, excerpt

#### 4. CONCLUSION

The apparent cultural freedom that characterized the Yugoslav system, and which we have tried to explain in this paper, advanced gradually. Although the split with Eastern Bloc politics occurred in the late 1940s, as already stated in the introduction, the authorities were obviously reluctant to allow an immediate cultural “Westernization,” which is visible in the stylistic and technical characteristics of the chosen compositions. At first it seemed that socialist realism as the only proclaimed and sanctioned style would outlive the split with the Soviets. However, ten years later, more liberal modernist tendencies became dominant in the works of Yugoslav artists once again.

At the same time, this was the key reason behind our decision to focus on the genre of piano concerto. As it was ‘uncharted territory’ for these composers, they approached the piano concerto from various stylistic ‘frameworks,’ which allows us to gain insight into an overview of the stylistic tendencies of Serbian composers in the 1960s; this would have been much more difficult in the case of other genres, particularly those that had been mastered in the pre-war period.

Another reason for this choice lies in the individual differences between the selected composers and their respective compositions. On one hand, Stanjlo Rajičić never strayed far from modernism (neo-classicism), with noticeable romanticist elements. Also, as indicated above, it should be noted that at this time he had a predilection for a national orientation and Serbian folk music, which is also reflected in this concerto. On the other hand, after a few years of relative stylistic ‘reticence,’

Ristić eventually returned to his modernist models and developed an 'anti-romanticist' concept of sorts, which still retained a clear and distinctive form as well as themes treated in a manner reminiscent of César Franck. Ljubica Marić's *Byzantine Concerto* was certainly the most avant-garde of these compositions – a work which, generally speaking, ranks among the most remarkable in Serbian music. After a few years of her 'creative silence', her works successfully combined this old and partially forgotten tradition with the legacy of the avant-garde, which she had encountered during her studies in Prague under Alois Hába.

Naturally, this re-establishment of modernism had not yet reached the expressive freedoms typical of the Western composers of that time, but it should be noted that even in the decades that followed a number of more conservative critics questioned whether the use of contemporary artistic means was justifiable. However, Yugoslav authorities of the time were not the only ones to blame for this state of affairs: it has been recorded that before WWII composers educated in more 'liberal' environments such as Prague met with a rather cold reception after their return to the more conservative milieu of Belgrade. Hence they had no choice but to dilute their musical expression. The rise of socialism in the late 1940s only contributed to the existing 'unfriendly' attitude. However, although avant-garde tendencies became very prominent in some countries of the Eastern Bloc (such as Poland and even the USSR), Serbian composers can certainly be said to have been the first to venture into this field in the period after WWII and enjoyed much more freedom than their counterparts in the countries of the Warsaw Pact.

#### LIST OF REFERENCES

- Bergamo, Marija (1977) *Delo kompozitora: stvaralački put Milana Ristića od prve do šeste simfonije*. Beograd: Univerzitet umetnosti [A Composer's Opus: The Creative Journey of Milan Ristić From his First Symphony till his Sixth Symphony].
- Веселиновић-Хофман, Мирјана (2007) „Музика у другој половини XX века”. In Мирјана Веселиновић-Хофман et al. (eds.) *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 107 – 137 / Veselinović-Hofman, Mirjana (2007) „Muzika u drugoj polovini XX veka”. In Mirjana Veselinović-Hofman et al. (eds.) *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike [“Music in the Second Half of the 20th Century.” *The History of Serbian Music*].
- Вуксановић, Ивана (2007) „Концертантна музика”. In Мирјана Веселиновић-Хофман et al. (eds.) *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 517 – 544 / Vuksanović, Ivana (2007). „Koncertantna muzika”. In Mirjana Veselinović-Hofman et al. (eds.) *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike [“Concertante Music.” *The History of Serbian Music*].
- Масникоса, Марија (2010) „Организација музичког простора дела – један од кључних елемената (музичког) модернизма Љубице Марић”. In Дејан Деспич и Мелита Милин (eds.) *Просјори модернизма: Ојус Љубице Марић у конјексију музике њеног времена*. Београд: Музиколошки институт САНУ / Masnikosa, Marija (2010) „Organizacija muzičkog prostora dela – jedan od ključnih elemenata (muzičkog) modernizma Ljubice Marić”. In Dejan Despić i Melita Milin (eds.) *Prostori modernizma: Opus Ljubice Marić u kontekstu muzike njenog vremena*. Beograd: Muzikološki

- institut SANU [“Organising Musical Space in a Work – One of the Key Elements of the (Musical) Modernism of Ljubica Marić.” *Spaces of Modernism: The Opus of Ljubica Marić in the Context of the Music of Her Time*].
- Medić, Ivana (2004) *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*. Beograd: Studentski kulturni centar/Bookwar [Piano Music of Vasilije Mokranjac].
- Mikić, Vesna (2009) *Lica srpske muzike – neoklasicizam*. Beograd, Katedra za muzikologiju FMU [Faces of Serbian Music: Neoclassicism].
- Микић, Весна (2007) „Неокласичне тенденције”. In Мирјана Веселиновић-Хофман et al. (eds.) *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 193 – 214 / Mikić, Vesna (2007) „Neoklasične tendencije”. In Mirjana Veselinović-Hofman et al. (eds.) *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike [“Neoclassical Tendencies.” *The History of Serbian Music*].
- Микић, Весна (2006) „Различити видови модернизма/неокласицизма Душана Радића”. *Музикологија/Musicology* 6, 267–280 / Mikić, Vesna (2006) „Različiti vidovi modernizma/neoklasicizma Dušana Radića”. *Muzikologija/Musicology* 6, 267–280 [“Different Shapes Of Modernism/Neoclassicism: A Case Study Of Dušan Radić’s Creative Output”].
- Milin, Melita (1991) „Transpozicija napeva iz Mokranjčevog Osmoglasnika u Vizantijskom koncertu Ljubice Marić”. In Vlastimir Perićić (ed.) *Folklor i njegova umetnička transpozicija: referati sa naučnog skupa održanog od 24-26. X 1991*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 187–212 [“Transposition of the Chants from Mokranjac’s Octoechos in Byzantine Concerto by Ljubica Marić.” *Folklore and its Artistic Transposition: Proceedings*].
- Moody, Ivan (2010) “Aspects of spirituality and modernism in the music of Ljubica Marić.” In Dejan Despić i Melita Milin (eds.) *Простори модернизма: Опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена*. Beograd: Музиколошки институт САНУ, 75–82 / Moody, Ivan (2010) “Aspects of spirituality and modernism in the music of Ljubica Marić.” In Dejan Despić i Melita Milin (eds.) *Prostori modernizma: Opus Ljubice Marić u kontekstu muzike njenog vremena*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 75–82 [Spaces of Modernism: The Opus of Ljubica Marić in the Context of the Music of Her Time].
- Perićić, Vlastimir (1971) *Stvaralački put Stanojla Rajičića*. Beograd: Umetnička akademija [The Creative Journey of Stanojlo Rajičić].
- Perićić, Vlastimir, Kostić, Dušan and Skovran, Dušan (1969) *Muzički stvaraoci u Srbiji*. Beograd: Prosveta [Music Makers in Serbia].
- Стефановић, Ана (1997) „Архаично, модерно и постмодерно: О најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић”. *Музички талас* 1–2, 10–20 / Stefanović, Ana (1997) „Arhaično, moderno i postmoderno: O najnovijoj stvaralačkoj fazi u opusu Ljubice Marić”. *Muzički talas* 1–2, 10–20 [“Archaic, Modern and Postmodern: About the Latest Creative Phase in the Opus of Ljubica Marić”].

## МАРИЈА ГОЛУБОВИЋ И НИКОЛА КОМАТОВИЋ

РАНО ПРАШКО ПРОЛЕЋЕ: АНАЛИЗА ПОНОВНОГ УСПОСТАВЉАЊА  
МОДЕРНИСТИЧКИХ АСПЕКТА НА ПРИМЕРУ ТРИ КЛАВИРСКА КОНЦЕРТА  
КОМПОЗИТОРА „ПРАШКЕ ГРУПЕ“

(САЖЕТАК)

Период између два светска рата је донео бројне модернистичке тенденције у хетерогени културни контекст Краљевине Југославије, што је нарочито приметно у стваралаштву млађе генерације композитора, припадника тзв. „Прашке групе“. По окончању студија, десетине стваралаца и диригената, као што су Љубица Марић (1909-2003), Станојло Рајичић (1910-2000) и Милан Ристић (1908-1982) доприносе успостављању нових стремљења у конзервативном миљеу међуратног Београда. После Другог светског рата, социјалистички реализам постаје фактички једини дозвољени музички стил. Међутим, свега десетак година после разлаза Тита и Стаљина, модернистичке тенденције се у пуном замаху враћају у стваралаштво југословенских композитора. Стога је од изузетног значаја анализирати и приказати начин на који су југословенски композитори, извођачи и публика за тако кратко време (током педесетих година двадесетог века) поново прихватили модерну музику. Сходно томе, изабрали смо три клавирска концерта, написана на самом почетку, средином, односно на крају референтног периода. Овакав „пресек стања“ не би био могућ да смо се одлучили за дела која припадају другим жанровима, који су се већ били усталили у предратном периоду.

Ипак, може се слободно закључити да ограничења југословенске сцене нису наметана само од стране политичких ауторитета, већ је на њих утицао и конзервативни укус саме публике и друштва, што је био случај и пре Другог светског рата.

Кључне речи: Прашка група, клавирски концерт, социјалистички реализам, модернизам



VARIA





О ПЕВНИЧКОМ ПРОСТОРУ И ХИМНАМА КОЈЕ СУ  
У ЊЕМУ ПОЈАНЕ.  
У ТРАГАЊУ ЗА ПОЈАЧКО-ГРАДИТЕЉСКИМ  
ВЕЗАМА У СРЕДЊЕМ ВЕКУ\*

---

Весна Пено<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ, Београд

Марија Обрадовић<sup>2</sup>

Примљено: 15. фебруара 2017.

Прихваћено: 15. априла 2017.

Оригинални научни рад

АПСТРАКТ

Новији научни радови у вези с развојем појачке традиције у православној цркви иницирали су проучавање и дефинисање до сада неразјашњених међусобних утицаја српске средњовековне богослужбене музике и сакралне архитектуре моравског стила. Литургијске и музичке промене XIV и XV века до сада нису биле доведене у везу с променама у градитељском обрасцу карактеристичном за тзв. „моравску школу”. Ове промене се огледају у додавању певничких апсида у осовини трансепта на већ усвојен облик уписаног крста из претходне епохе, с циљем да се у њих сместе појци. У склопу вишеструких светогорских утицаја, евидентних у многим сегментима српске духовности и културе на прелому два столећа и у првој половини XV века, у раду су сагледане појачке прилике о којима сведоче малобројни, али драгоцени примарни музички извори, посредни историјски показатељи, као и поменуте новине у схемама новоизграђених цркава на српском тлу.

Кључне речи: *црквено појање, богослужбене промене, певнице, моравска архитектура, исихазам.*

\* Студија је реализована у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

1 sara.kasiana@gmail.com

2 m.obradovic.rs@gmail.com

Потреба за интердисциплинарним методолошким приступом одавно је потврђена у медијевистичким музиколошким истраживањима. У слагању „звучног” мозаика српске средњовековне црквенопојачке уметности, укрштање сазнања из различитих научних дисциплина је, штавише, нужно, будући да је то једини начин да се умањи неумитна тишина којом су читави векови обавијени. Чињеница да су српски примарни музички извори посве оскудни, сведочи о важности изналажења свих релевантних историјских и историјско-уметничких резултата који би ставове о развоју и особеностима српске црквене музике могли поткрепити.

Својевремено је уочено да се срањивањем различитих уметничких токова, дела фреско-сликарства и решења сакралне архитектуре, може обезбедити додатна аргументација у прилог тезе да је појачка уметност у Србији током прве половине XV века достигла својеврсни врхунац (Пено 2008: 175–177). Из овог периода, наиме, потичу најранији сачувани билингвални – грчкословенски неумски рукописи, у којима се налазе записи напева чији су творци тројица именом познатих средњовековних српских мелода: Стефан, Исаија и Никола, као и други показатељи активног учешћа познатих и врло активних јелинских појака и композитора у појаним богослужењима Српске цркве.

Шири компаративни захват који би, с аспекта литургијских реформи у XIV столећу и из перспективе тада актуелног богословског покрета исихазма, обухватио анализу и тумачење, условно речено, заједничког корена главних уметничких тенденција у српском црквеном сликарству, градитељству и богослужбеном појању, у нашој научној средини до сада није спроведен. Из постојеће литературе о развоју средњовековне сакралне уметности, с изузетком познате књиге Нила Морана (Моран 1986), изостао је чак и осврт на потенцијални утицај који је на теологију у боји и облику – сакрално сликарство и архитектуру, имала појана молитвена реч. Овај рад ће у том правцу поставити прве смернице. Циљ је да се, у склопу опште византинизације српске уметности, покаже како је појачка пракса у средњовековној Србији имала удела у прихватању и спровођењу градитељских решења, која по својим стилским карактеристикама припадају тзв. моравској школи.

\*\*\*

Источнохришћански цивилизацијски модел, уграђен у политичку и културну идеологију родоначелника светородне династије Немањића, и брижљиво спровођен у периоду интензивне византинизације српске културе и уметности, од краја XIII до половине XIV столећа, изнова је добио на значају у време кнеза Лазара (1371–1389) и владавине његовог наследника, деспота Стефана Лазаревића (1402–1427), као и Ђурђа Бранковића (1427–1456). Од ране младости васпитавани у ромејском духу, српски владари су, сасвим очекивано, допринели да јелинско-српски односи, нарочито у времену пред пропаст Византијског царства и непосредно након његовог слома, у поређењу с онима у прошлости добију нови квалитет (Ферјанчић 1960; Спремић 1994; Марјановић-Душанић 1997; Калић 2001; Благојевић 2004; Веселиновић 2006). Познато је, наиме, да је пред претњом од османлијских освајача Србија у последњим деценијама XIV

и на почетку наредног века постала одредиште бројним грчким избеглицама, како представницима властеле који су уточиште добили на српском двору, тако и црнорисцима који су у српским крајевима проналазили услове за отшелнички подвиг.<sup>3</sup> Присуство Грка у Деспотовини Србији подразумевало је умножавање ромејских навика и образаца живота. Потреба за задовољењем високих естетских и духовних критеријума, који су обележили „ренесансу Палеолога” (Острогорски 1969: 448), постала је доминантна и на српском тлу, упркос томе што је и на њему скрбна будућност била више него извесна.

Но, као што тескоба, која је испуњавала стварности Ромеја десетлећима пре дефинитивне пропасти Цариграда, није зауставила стваралачки полет у византијској науци и уметности, нити је могла бити разлог да богослужења у царској престоници и манастирима у окружењу, посебно на Светој Гори, постану мање раскошна, тако су и у Деспотовини Србији у свим сферама живота настављене да се негују традиционалне ромејске вредности. Међу њима је своје место имала и уметност богослужбеног појања. Ако је судити по сачуваним писаним траговима, она је управо у овом периоду међу Србима стекла значајнију афирмацију.<sup>4</sup>

Више је разлога у прилог тези да се у црквама при српским владарским средиштима, као и у већим монашким заједницама у којима су поред монаха српског, подвизавали и монаси грчког порекла, предано чувало торжество обреда који су одсликавали присуство Царства небеског на земљи. Њиховој лепоти доприносили су напеви који су на прелому два века и у првој половини XV столећа, компоновани у складу с новим – тзв. калофоничним поетичким постулатима (Williams 1968, 1971, 1972, 1979; Στάθη 1977; Lingas 1996, 1997; Пено 2006). Плејада изузетно плодних мелода који су – сходно значају оригиналних дела које су за собом оставили – још за живота добити епитет „мајстори” појачке уметности, дали су свој музички прилог у то време актуелним теолошким токовима обликованим под јаким утицајем исихазма. Међу њима најпознатији, Јован Кукузел, који се сматра творцем калофоничног стила, у манастиру Велика Лавра на Атосу имао је за сабрата Григорија Паламу, кључну личност у тумачењу догме о створеним и нествореним божанским енергијама, на основу које је, између осталог, пред заговорницима хуманизма са Запада, византијско богословље остало на курсу древног патристичког предања и мистично-аскетског искуства хришћанског Истока (Мајендорф 1983 и 2008).

Није потврђено да ли је Палама имао директног утицаја на то да се Кукузел осмели у компоновању напева којима се желело постићи својеврсно музичко-апофатичко слављење Бога,<sup>5</sup> и који ће – у поређењу с традиционалним ствара-

3 Још од седамдесетих година XIV века и касније, у Моравској Србији, на падинама Кучаја и Хомољских планина, ствара се ново монашко средиште које чине калуђери исихасти српског, грчког и бугарског порекла, тзв. Синаити (Павловић 1965: 195–202; Марковић 1920: 126–129; Ђурић 1984).

4 О томе шта се на основу непостојања нотираних појачке књиге у свеукупном средњовековном рукописном наслеђу може закључити о нивоу појачке вештине међу Србима видети Пено 2010 и 2011.

5 Мајсторима појачке уметности је било добро познато да основ православне гносеологије о

лачким приступом у домену богослужбеног појања – деловати као радикални модернизам.<sup>6</sup> Оригинални Кукузељев композиторски приступ за резултат је имао низ нових жанрова у оквиру мелизматичног напева (Στάθη 1979). У њима је мелодија или однела примат над утврђеним химнографским предлошком или га је у потпуности елиминисала (у корист слогова без значења).<sup>7</sup> Нови репертоар литургијских, односно паралитургијских химни је временом проузроковао нову перцепцију појачке дужности и ново вредновање појачке вештине.<sup>8</sup>

Првобитни циљ калофоничне мелодије – да вернима приближи реалност Есхатона<sup>9</sup> – и даље су испуњавали мелоди, који су, поред музичког талента, били дубоко погружени у ехаристијску тајну и посвећени подвигу. Калофонија је имала и своју другу страну, која с црквеним ифосом традиционалне богослужбене музике није имала додирних тачака. Наиме, не мали број композитора XIV и XV века није одолео изазову да се окуша у нотирању технички сложених мелодија, у којима су читави мелодијски пасажии били преузети из популарних световних инструмен-

Богу чине два приступа: катафатички и апофатички, као и да истинско служење Богу подразумева изговорену, али и неизговорену реч (προφορικός και ἐνδιάθετος λόγος). Ка јединственом мистичном доживљају коме води непрестана молитва и достизању исихије као знаку духовног савршенства, тежили су, дакле, и први творци калофоничних мелодија (Lingas 1996: 167; Στάθη 1989: 198–199; Williams 1968: 208 и 1972: 220).

6 У својој уметничкој креативности Кукузељ је, наиме, не само надишао, већ и поништио вековима важеће правило да мелодија прати, истиче и на себи својствен начин тумачи молитвени текст (Пено 2006).

7 Слогови без значења у кратимама су заиста могле бити те „неисказане речи” (гр. ἄρηρτα ρήματα), које је други велики представник молитвеног тиховања, Свети Симеон Нови Богослов, поистоветио са причешћем „телом и крвљу Господа нашег Исуса Христа” (Συμεών ὁ Νέος Θεολόγος 1988: 334–336). Ове речи су, наиме, доказ искуства Будућег века, којим се надилази све што подразумева земаљски начин постојања, самим тим и људски говор. У датом теолошком оквиру посве је јасно да калофоничне мелодије имају оправдање уколико су део Евхаристијске службе – иконе Будућег века и уколико доприносе иконичној онтологији која је метод живљења у Цркви.

8 То што су се у калофоничном репертоару нашле и кратиме чија су ближа одређења „инструментална” (οργανικόν), „персијска” (περσικόν) и др. потврђује да извор музичке инспирације дефинитивно није био литургијски доживљај, већ звук световне мелодије чијој допадљивости црквени музичари нису одолели. Овим се, истовремено, потврђује и еманципација црквенопојачког израза per se.

9 Тајна побожности, према учењу Светог Григорија Паламе, испуњује се „не у речима него у ствар(ност)има” (Ὁὐ γάρ ἐν ρήμασιν ἡμῶν, ἀλλ’ ἐν πράγμασιν ἡ εὐσέβεια; Γρηγορίου Παλαμά 1966: 521). Овом тврђом водећи представник исихастичког начина живота није желео тек да подвуче разлику између источнохришћанског реализма и номинализма његових западних противника. Он је истовремено желео да и православне вернике утврди у уверењу да је ехаристијска реалност услов мистичког и реалног сједињења с Богом и услов погружења у тајну вечног живота. Палама је, датим исказом, подвукао и да људске речи упућене Богу, па и оне које воде умносрдочној молитви, нису саме себи сврха, него су средство које води последњој реалности – коначном назначењу живота сваког верника.

талних и/или вокалних мелодија. Интерпретација оваквих напева изискивала је појачки виртуозитет.<sup>10</sup> Експонирање појаца у гласовним могућностима, па чак и међусобно надметање у „певању ради певања”, најуспешнијима је доносио популарност и посебан статус у црквеној и друштвеној хијерархији. Отуда не чуди чињеница што на страницама неумских рукописа, уз мелодије означене одредницом „старо”, „древно” и сл. стоје и композиције чији су творци недвосмислено означени оновременим афилијацијама – име, област из које потиче, уз напомене да је међу музичарима високо позициониран због свог умећа. Представе појаца су од средине XIV столећа све чешће осликаване (Moran 1986), а како њихов број расте, практични разлози налажу да се у новоподигнутим црквама обезбеди адекватан, пространији певнички простор, на десној и левој страни уз олтарску преграду.

Треба подсетити да је још од X века канонизован тзв. „свeйшoјoрски ишii” црквене архитектуре, који одликује равнокраки уписани крст цариградске варијанте с тројним светилиштем и два певничким апсидама, северно и јужно у осовини трансепта (Вуловић 1966: 47, 49, 53–54).<sup>11</sup> Такође, у науци је потврђено да се настанак „свeтoгoрскoг архиишeкiiонскoј ишiiа”, који се иначе не јавља изван атoскoг подручја (исто, 53), везује за Светог Атанасија, оснивача Велике Лавре у којој ће у XIV веку певнице држати Свети Јован Кукузел и Свети Григорије Палама.<sup>12</sup> Судаћи према типик у складу с којим је био уређен богослужбени поредак и живот монаха у овом манастиру, сасвим је извесно да је певнички простор у централном католикону изграђен за потребе смештања десног и левог хора музичара (Мије 1905: 73; Васић 1928: 104; Муџонас 1984: 89–112; Фолић 1991: 175),<sup>13</sup> који ће управо у овом манастиру исписати неке од најстаријих сачуваних неумских зборника.<sup>14</sup>

10 Одреднице попут „вешт” (εὐτέχνος), „лепога гласа” (καλοφώνηρος) и сл. у насловима одређених мелодија у рукописима XIV и XV века потврђују да се од појаца очекивао ванредни гласовни потенцијал.

11 У историографији постоје различита мишљења о пореклу плана свeтoгoрских грађевина: Strzygowski 1918: 737; Brockhaus 1924: 15–17; Millet 1916: 94; Diehl 1926: 773; Петковић 1921: 160; Бошковић 1957: 98; Вуловић 1966: 53.

12 Мајендорф наводи да је једно од Паламиних послушања у братству манастира Велике Лавре било да монахе учи појању (Мајендорф 1983: 63).

13 Антифоно смењивање две групе певача постојало је и раније, иако у најстаријим црквама није било апсидалних певница. Важно је поменути да тек од X века музичка писменост добија свој убрзани развој, што значи да тек од датог периода можемо говорити о систематичнијој обуци појаца у музичкој вештини, самим тим и о њиховом увећаном броју у богослужбеном, односно појачком процесу. Место хора и разлози појаве апсида на свeтoгoрским црквама у изворима нису објашњени (Фолић 1991: 175–176). Дволучни и тролучни отвори у доњим зонама бочних конхи у Ивируну, Ватопеду и Хиландару, затворени каменим плочама и стаклом, сугеришу да су првобитно могле да представљају полуотворене просторе, вестибиле, а на другим местима постоје и узани отвори са дводелном и троделном поделом у теменима (Кораћ 1978: 124; Фолић 1991: 175–177).

14 Од десет најстаријих сачуваних неумских музичких рукописа са Свете Горе, из периода од X до XII века, чак осам потиче из Велике Лавре (Strunk 1965: 29).

Утицај триконхалне концепције са Свете горе у суседним областима, а затим и у развоју српске средњовековне архитектуре може се пратити већ од прве половине XIV века, када је Стефан Урош III Немањић – Дечански (1321–1331) овај план применио на цркви манастира Светог Николе Мрачког (1330. године). Ову је, пак, цркву за узор имао Стефан Урош IV Душан Немањић (1331–1355) у свом ктиторском комплексу Свети Арханђели код Призрена. Поменута триконхална решења „објављују” појаву сажетих триконхоса у Србији (Ђурић 1975: 109).<sup>15</sup>

Но, иако су светогорско-српске везе интензивираније још за време краља Милутина,<sup>16</sup> тек након измирења Српске и Византијске цркве 1374. године постигнута је политичка и општекултурна повезаност Светогораца са Србијом (Вуловић 1966: 56) и омогућен је пренос светогорске градитељске традиције која ће, у симбиози са домаћим градитељством прве половине XIV века, формирати сакралну моравску архитектуру (Ђурић 1975: 105–106).<sup>17</sup> Светогорско-српски контакти су додатно подстакнути одлукама на црквеном сабору поменуте године, када се Српска црква вратила у канонско јединство с Константинопољском патријаршијом.<sup>18</sup> Културни преображај у Србији, у складу с већ увелико на православном Истоку важећим исихастичким учењем, започео је, међутим, и пре помирења двеју цркава, и с правом се може рећи да је мистичкоаскетски покрет био предуслов потоњих друштвених и уметничких промена.<sup>19</sup> Црквена администрација у рукама новоизабраног патријарха

15 Тек ће будућа истраживања, усмерена на подробнију анализу прелазних облика из поменутог периода, открити када је и под којим условима започет утицај светогорске градитељске традиције на сакралну архитектуру у средњовековној српској држави (Тодић 2013).

16 Краљ Милутин у светогорској градитељској традицији обнавља Хиландар 1303. године (Вуловић 1966: 55–56).

17 Одредница „моравска школа” („l'école de la Morava”), којом је Габријел Мије означио јединствену групу споменика у регионалном, временском и стилском смислу (Мије 1919: 152), у историографији је замењен терминима „моравска архитектура” и „архитектура Моравске Србије”, који обухватају целокупно моравско градитељство, укључујући и разлике у стилском изразу (Вуловић 1966: 7–11; Кораћ 1987: 131; Ћурчић 1989: 1; Ристић 1993: 32, 41–42; Стевовић 2004: 17; исти 2006: 33–34 и 236–237).

18 *Анаџема* – акт екскомуникације из црквене заједнице, од 1346. до 1374. имао је правне, политичке и културне реперкусије, али и конкретне репресалије у канонском и литургијском смислу у животу Српске цркве. Најизложенији последицама искључења из евхаристијског сабрања били су монаси српског порекла на Светој Гори, чији је број био велики, и то не само у Хиландару, већ и у другим манастирима које су средином XIV века обновили српски владари (под српском управом су, поред Хиландара, били манастири Светог Пантелејмона, чију је обнову помогао цар Душан 1349. године, и Симонопетра – обновљен за време деспота Јована Угљеше, до 1371; Ђурић 1975).

19 Кнезу Лазару је – према речима Димитрија Богдановића – било јасно да до измирења с Цариградом може довести свеобухватна промена у српској култури, а не само промене у њеној политичкој оријентацији. На тај начин, „он је омогућио да се изразе и потврде они процеси који су се у Србији већ увелико збивали на духовно-културном плану, и који се могу пратити у књижевности и ликовним уметностима” (Богдановић 1975: 87–88).

Јефрема, посвећеног исихасте, значила је потврду спремности да се за византијске утицаје врата Србије широм отворе (Богдановић 1975: 88–90). Другим речима, наклоњеност исихазму у српским монашким круговима представљала је базу с које ће чин помирења бити започет, уједно и успешно довршен (Богдановић 1975: 94), као што ће бити основ у богословском промишљању критеријума на које је црквена уметност у целини имала да адекватно одговори.

Насељавање монаштва из старих немањихких лаври из јужних крајева и подручја Блиског истока, нарочито са Свете горе, на територију под влашћу кнеза Лазара и његових властелина допринело је, као што је већ поменуто, свеопштем уметничком процвату (Марковић 1920: 125–131; Вуловић 1966: 10–18; Радовић 1981; Поповић 2004: 552–585).<sup>20</sup> Прихватање актуелне богослужбене (Симић 2000: 187–192), уједно и појачке реформе, која је на Светој Гори нарочито добила на значају, директно се одразило на организацију просторних решења и комплетну градитељску концепцију српских цркава (Вуловић 1966: 122).<sup>21</sup>

Услови и потребе нове друштвене средине у Лазаревој Србији изнедриће низ цркава у којима се примењује оригинални синтетични модел „моравске грађевине”, у којима ће, из светогорске традиције, бити преузет концепт комбинованог уписаног крста и триконхоса (Вуловић 1966: 44–45, 47–52, 55–56, 123). Додавање апсида у осовини трансепта у основи уписаног крста имаће, као што ће у наставку бити показано, своје практичне литургијске, односно појачке разлоге.

Сакрална моравска архитектура, која се везује за геополитички простор Моравске Србије,<sup>22</sup> у стваралачком смислу припада водећим токовима позновизантијског градитељског стваралаштва (Стевовић 2006: 231–253). План и унутрашњи простор храма, из којег су, под светогорским утицајима, равне површине бочних зидова измењене у истурене полукружне конхе, које су се пружале све до кровног венца, омогућило је нове услове за украшавање и иновативност у екстеријеру, полигенетичког порекла (Стевовић 2016: 426–427, 429–430).

Прелиминарни списак споменика сакралне моравске архитектуре, систематизован из постојеће литературе (Петковић: 1950; Ристић 1996: 209–234), те

20 О својеврсним бастионима православља које су у својим „светим горама” образовали придошли монаси – „духовни војници” који ће молитвом и подвигом бранити државу од надолазећих опасности, видети Поповић 2007: 266–267.

21 У односу на старије појединачне и ретке појаве светогорског тролисног плана, системска примена триконхоса у области кнеза Лазара и његове властеле након црквених сабора 1374. и 1375. у литератури је тумачена и као саборска одлука (Ђурић 1975: 111). Ако се има у виду географска распрострањеност готово истовремено насталих цркава по „светогорском моделу”, претпоставка о државно-црквеној одлуци у вези с репродуковањем „истоврсне архитектуре” чини се оправданом.

22 Српска средњовековна држава кнеза Лазара и деспота Стефана Лазаревића формирана је након Маричке битке (1371) и више пута прошириване све до пада Смедерева (1459). Моравска Србија обухватала је простор између области Балшића на југозападу, Вука Бранковића на југу, ћесара Угљеше на југоистоку, и држава Босне, Угарске, Влашке и Бугарске на западу, северу, североистоку и истоку (Михаљчић 1984: 109–113; Калић 1984: 30–31).



стога подложен даљем преиспитивању и допуни, броји осамдесет и шест споменика. Међу њима се планови у четрдесет и три цркве одликују уписаним крстом у комбинацији с триконхосом, двадесет пет цркава баштини облике из претходних епоха, док је архитектонски план у петнаест цркава још увек недефинисан.<sup>23</sup> Упркос примерима цркава без бочних конхи, триконхосна схема у комбинацији са сажетом или развијеном варијантом плана уписаног крста, остаје битно обележје моравске архитектуре (Ристић 1996: 47; Фолић 191: 205; Ђурић 1975: 120–121).

Према, као што је већ указано, моравску стилску групу одликују преовлађујућа или изразита обележја *триконхосној плану, сиволашњег обликовања и илустријорелефној украсу*, варијације у решењима су бројне и разноврсне (Кораћ–Шупут 2010: 357; Кораћ 1987: 132; Стевовић 2004: 17–36). Констатација да је већина цркава моравске архитектуре саграђена „у камену”, док су полихромија и пластични украс фасада резервисани само за поједине њене примерке (Стевовић 2006: 49–50) намеће питања који су то главни представници сакралне моравске архитектуре и да ли их треба тражити искључиво у највишим донетима стила? Цркве владара Кнежевине и Деспотовине послужиле су као идеални узорни властели како би се формирао „хомоген програм сакралне архитектуре Моравске Србије” (Стевовић 2016: 426). Према начину зидања, конструктивна решења, распоред маса и обликовање фасада водећих моравских цркава несумњиво су поникли из претходног градитељског стваралаштва (Стевовић 2016: 427). Међутим, из корпуса сакралне моравске архитектуре издваја се знатан број цркава скромнијих домета за чији су настанак заслужни мање познати ктитори и градитељске радионице (Ристић 1996; Стевовић 2006: 50). Из ових разлога смо се у наставку рада определили за осврт и приказ репрезентативних моравских цркава и то оних чији су ктитори били владари (Раваница и Манасија), и монаси – следбеници исихастичког покрета (Горњак и Сисојевац).

Непосредно након сабора 1375. кнез Лазар подиже утврђени манастир Раваница у селу Сење код Ђуприје, с црквом посвећеном Ваведењу Богородице, у којој ће бити његово гробно место (Срећковић 1867: 257; Ристић 1996: 38–39, 225). На основу сачуваних преписа ктиторске повеље из краја XVII и почетка XVIII века, *Болоњској* из 1376/1377. (Вуловић 1966: 26) и *Врдничкој* из 1380/1381. године (Младеновић 2003: 49–90), изградња цркве је започета у пролеће 1377. и завршена је до краја лета 1381, а живописана је у три наврата (Ђурић 1968: 10–12; Бабић–Ђорђевић и Ђурић 1982: 177–178) закључно с 1385. годином (Стародубцев 2014: 107–108; Ристић 1996: 38). Анализа цркве манастира Раванице управо потврђује претходно изнету тезу о шире прихваћеном концепту сакралних архитектонских решења у којима су уједињене особине здања с почетка XIV века – основа издуженог уписаног крста,<sup>24</sup> затим петокуполна схема и „импортовани” модел

23 Видети прилоз бр. 1.

24 Основа издуженог крста је позната и као „Грчка” или „Провинцијска” варијанта. Карактерише је правоугаони облик с олтарском апсидом на Истоку, конструктивно решење с четири подупирача

комбинованог уписаног крста и триконхоса, што одговара светогорским градитељском обрасцу (Вуловић 1966: 44–45, 49–52, 123).

У периоду од маја 1379. до краја 1380. године кнез Лазар издао је оснивачку повељу новоподигнутом манастиру у Ждрелу Браничевском, испод планине Жежевац, на левој обали клисуре реке Млаве, који је у новијој историји добио назив Горњак (Стародубцев 2014: 107–123, посебно 108; Ристић 1996: 214). Оснивач манастира био је познати светогорски исихаста, највероватније српског порекла, Григорије Затворник, који је подвижнички живот, пре доласка у Лазареву Србију, водио уз, такође, познате духовнике Григорија Синајског и Ромила, који ће с монасима Синаитима наћи уточиште у Лазарици. Григорије Затворник је за свог боравка на Атосу подигао цркву Светог Николаја Чудотворца у манастиру Григоријату, који је по њему најпре добио име (Поповић 1991: 501–517; Тахиаос 1975: 99),<sup>25</sup> а уз помоћ кнеза Лазара је 1379. године започео с изградњом нове исихастичке монашке обитељи, у којој је главна црква прослављала Ваведење Пресвете Богородице (Радојичић 1952: 85–105; Balfour 1982; Ристић 1996: 214; Поповић 2011: 219). План основе с обликом сажете варијанте уписаног крста у комбинацији с триконхосом, главни ктитор и изводиоци радова применили су доследно, уклапивши се у владајући моравски архитектонски стил (Џуњак 1987: 41–50; Ристић 1996: 214–215).<sup>26</sup>

Моравски модел црквеног градитељства задржан је и у доба Лазаревих наследника. Прелиминарни попис моравских цркава у прилогу сугерише да је већина цркава из доба Деспота Стефана и Ђурђа имала триконхални облик. Овај тип цркава је, штавише, био заступљенији у односу на друге градитељске планове (Ристић 1996: 176; Радуловић 1988/89: 47–76).<sup>27</sup>

који носе куполу, евидентно у кровним површинама у виду кракова крста. Овај градитељски тип пренет је у област Македоније и Косова и Метохије и након српског освајања ових територија нарочито се примењује у доба краља Милутина, почев од цркве Богородице Љевишке и Светог Ђорђа у Старом Нагоричану и његових наследника, Стефана Дечанског и Душана Силног (Вуловић 1966: 44–45).

25 Примарни извори о овој личности представља његово књижевно дело – Житије Светог Ромила (Syrku 1900; Дијчев1937/38; Halkin 196; Devos 1961; Поповић 1972).

26 Црква је након XVIII века претрпела више обнова, задржавајући првобитни изглед плана, а приликом накнадног дозиравања припрате пробијен је широк пролаз уместо ранијег западног улаза у цркву (Ристић 1996: 214–215).

27 Иако је триконхос доминантно архитектонско решење плана, појава цркава сакралне моравске архитектуре без бочних конхи одавно је привлачила пажњу истраживача. А. Дероко укључује у моравску стилску групу архитектонских споменика Враћевшницу, Рамаћу, Шаторњу и Копорин (Дероко 1985: 202, 204); Бошковић наглашава да бочне конхе немају Враћевшница и Копорин (Бошковић 1976: 301). О позицији ових цркава у типологији моравске архитектуре видети Ђурић 1965: 35; *исти* 1975: 120–121; Кораћ 1987: 132; Бабић – Ђурић 1982: 181. Поједине су разматране у монографским студијама (Мано–Зиси 1933–1934: 210–213; Кнежевић 1968: 124–127; Станић 1980: 15–17; Ристић 1996: 175–176) и истраживачко-конзерваторским радовима (Прокић 1970: 119–128).

Раваница је била узор и гробној цркви деспота Стефана Лазаревића (Стевовић 2016: 426). Развијена варијанта уписаног крста у плану са средишњом и четири мање куполе над просторима између кракова крста, у комбинацији са триконхосом и апсидама за проскомидију и ђаконикон, примењена је у цркви Свете Тројице у манастиру Манасији, духовном и културном средишту за деспотове владавине (Ристић 1996: 227).<sup>28</sup>

Модел сажете варијанте уписаног крста уз тролисне апсиде, с куполом над средњим простором и истовремено грађеном припратом уочљив је у цркви посвећеној Преображењу Господњем, у манастиру Сисојевац на обали реке Црнице, великом исихастичком средишту у којем је игуман био исахаста Свети Сисоје Синаит (Радовић 1981: 120; Ристић 1996: 230–231; исти 1997: 99–100), а у чијем је подизању учествовао и сам деспот Стефан (Стародубцев 2011: 241–243).

Деспотов двор у Београду (Ердељан 2006; иста 2013: 169–189),<sup>29</sup> био је саображен Ареопагитовој аскетској побожности (Марјановић-Душанић 2006), која се на својеврстан начин отелотворила у обнови Митрополијске цркве у дворском комплексу. Из писаних историјских извора познато да је деспот Стефан Лазаревић градио задужбине у Београду и његовој ближој околини од 1404. до 1427. Једини материјални траг у вези с овом његовом ктиторском активношћу представља фрагмент каменог надвратника с уклесаним натписом управо о обнови Митрополијске цркве посвећене Успењу Богородице (Ристић 1996: 198). Црква се налазила у доњем делу београдске тврђаве и имала је триконхални план, једну куполу и припрату (исто, 222). Опис првобитног архитектонског плана потиче из времена самог деспота Стефана.<sup>30</sup> Он је призидао певнице које су,

Моравске једнобродне цркве са куполом, попут Рамаће, Јошанице, Копорина и Враћевшнице и низа других не носе изразита обележја моравске архитектуре (Ђурић 1965: 35; исти 1975: 120–121; Кораћ 1987: 132). Одсуство бочних конхи, често и припрата тумачи се једноставнијим богослужењем без великих хорова (Г. Бабић. В. Ђурић 1982: 181). Цркве без бочних конхи обрађене су као засебна целина („скупина”, „подгрупа”) у оквиру моравске стилске групе. Овим грађевинама припадају цркве са планом у облику сажете варијанте уписаног крста са куполом и једнобродне грађевине засведене полуобличастим сводом с ојачавајућим луцима, без куполе. План куполних грађевина проистиче из основа остварених на сажетим моравским триконхосима, док се једнобродне грађевине везују за рашку градитељску традицију, попут Светог Николе у Студеници и Светих Петра и Павла у Жичи. Моравске цркве без бочних конхи временски и територијално припадају токовима моравске архитектуре, с којима деле и нека друга заједничка стилска решења (Радуловић 1988/89: 47–76).

28 У Ресави је Деспот основао скрипторијум, попут оних у монашким колонијама широм земље који су деловали под његовим покровитељством (Стевовић 2016: 423–424).

29 Београд је у *Жицији* Деспота Стефана Лазаревића Константина Филозофа описан као небески Јерусалим.

30 О постојању митрополијске цркве у Београду око 1315. писао је још архиепископ Данило II (1935: 73). О обнови у деспотово време сведочи фрагмент надвратника (Вујовић 1968: 175–187; Поповић 1959: 497–511). Деспотова црква још није увек лоцирана на терену (Ристић 57–58).

према веродостојним ликовним изворима, биле у облику бочних апсида. Ово је једини писани извор који потврђује да су бочне апсиде у моравској архитектури биле намењене за певнице (исто, 57–58).

Из периода владавине Ђурђа Бранковића репрезентативни примерак моравског стила јесте црква у централном делу Старог смедеревског гробља посвећена Успењу Пресвете Богородице, која у основи има триконхални плану комбинацији са сажетом варијантом уписаног крста (Џуњак 1997). Ово је уједно био последњи градитељски замах „српске ренесансе” (Ђурић, Бабић-Ђорђевић 1997: 128; Кораћ-Шупут 2005: 355–371). Након пада Смедерева, 1459. године, завршава се „агонија друштва које је изгубило знамените ктиторе и велике уметнике” и престаје доба „великих дела” у уметности (Ђурић, Бабић-Ђорђевић 1997: 167).

Треба истаћи да доследно спровођена триконхосна схема у српској црквеној архитектури, почевши од осме деценије XIV века (Бабић-Ђорђевић, Ђурић 1982: 166), и у првој половини следећег столећа, није представљала тек пуку имитацију атоских архитектонских решења. Ширење простора пред олтарском преградом уз помоћ бочних конхи, прецизније, додавање апсида у осовини трансепта у основи уписаног крста, имало је за циљ, као и својевремено у случају Велике Лавре, смештање хорова појаца који у богослужењу активно учествују. План тролисне основе је у Србији усвојен управо онда када су практични разлози оправдали његову примену. Другим речима, да није било довољно великих хорова који би своје место заузели у конхама испред олтара, ни сам простор не би имао праву сврху. Мере певничких простора, на примеру Раванице и Манастије, сугеришу да је у свакој од апсида могло бити између петнаест и двадесет појаца. Овај број се у Сисојевцу могао кретати од десет до дванаест, док је знатно мање појаца и чтеца могло стајати у певницама у цркви манастира Горњак.<sup>31</sup>

Како се представљене градитељске тенденције уклапају у постојећу слику о појачким приликама? Истраживања касновизантијске рукописне традиције показала су да је процес „померања” музичких догађања из славне престонице на, условно речено, периферију, у Србију, Молдавију, Пелопонез и Крит започео много пре пада Цариграда (Χατζηγακούμης 1980: 27; Pennington 1985; Γιαννιτοπούλου 2004). У новим уметничким средиштима деловали су у континуитету афирмисани локални, а повремено и познати константинопољски и атоски композитори, музички писари и појци.

Појачано интересовање за неумску музичку писменост на прелазу два столећа показали су и српски појци, о чему потврду пружају музички рукописи с преписима творенија тројице претходно поменутих српских мелода: кир Стефана, Николе и Исаије. Чињеница да су њихова имена везана за мелодије с грчким текстуалним предлошком, односно грчким и српкословенским, потврђује тезу да је пракса двојезичних богослужења унутар променљивих граница средњовековне

31 Ови подаци су добијени прорачуном површине полукруга апсида из које је изузета површина коју апроксимативно заузимају корисници и црквени мобилијар.

Србије, односно Византије, била уобичајена.<sup>32</sup> О заједничким саслуживањима на којима се појало антифоно сведоче и посредни извори на основу којих се стиче увид у деловање мелода Грка међу Србима.

Удео у богослужењима Српске цркве и вероватно у процесима преношења појачког умећа имали су извесни Јован, у монаштву названи Јоаким, који се у неумским рукописима уз поједине химне ближе одређује као сабрат Харсианитског манастира и доместик Србије (Velimirović 1964).<sup>33</sup> Премда доступни и обрађени музички рукописи не пружају више конкретних елемената на основу којих би се склопила комплетна слика о овом музичару, чињеница да је у српској средини носио титулу доместика подразумева да је постојао хор коме је он био надлежан, као и да је и сама појачка традиција – репертоар упражњаваних појаних песама, које карактерише специфичан, технички сложен тип мелодије, захтевао присуство вештог солисте, уједно и способних хорских певача. Исто тако, врло је вероватно да је као доместик српске појце учио појању. За изнето мишљење додатно оправдање пружа музичка антологија из манастира Ивирон бр. 544 која се непосредно након што је завршена нашла у тадашњој српској престоници Смедереву. Овај обимни рукопис – аутографа Давида Редестиноса, још познатијег касновизантијског композитора него што је то био монах Јоаким, завршен 1431. године (Lambros 1895: 11), који по садржају одговара типу антологије, с кратким теоретиконом на почетку, купио је од једног Турчина, митрополит смедеревски кир Атанасије, пошто је Цариград освојен. О томе нас обавештава извесни поп Стефан (f. IV) који је у запису забележио и то да му је исту појачку књигу поменути митрополит дао на коришћење. Кир Атанасије (†1456) није нико други до архијереј који је с деспотом Ђурђем Бранковићем (1427–1456) из Епира пренео мошти апостола и јеванђелисте Луке у Смедерево, о чему је сведочанство оставио непознати српски писац из XV века (Јаковљевић 1970).

Вероватно је да су извесне мелодије које се везују за српску средњовековну појачку праксу нашле место у рукопису за време док су се њиме служили Срби. Стихира четвртог плагалног гласа из службе опела, коју је компоновао Јован Кукузел, постоји у два записа са грчким и црквенословенским текстуалним предлошком (ff. 131r–132v). Уз другу композицију седмог гласа (на ff. 263r–264v), стоји нејасна, заправо нетачна одредница: „српска кратима” (гр. Σερβικόν κράθημα), с

32 Још увек се са сигурношћу не може утврдити у којој су средини тројица поменутих мелода били активни, с тим да је одредница Србин уз њихова имена у насловима нотираних песама у појачким књигама јасан знак да су живели у мешовитој националној средини (Jakovljević 1988). Новији увид у расположиве изворе у вези с композитором и даскалом Исаијом потврђује раније изнето мишљење да је био сабрат у манастиру Матејча и да је међу својим савременицима стекао посебан углед и високу позицију у црквеној хијерархији (Пено 2010). О Стефану и Николи видети Пено 2008: 144–155.

33 Андрија Јаковљевић је дуго заступао тезу да делатност српског доместика треба померити из XV века у период између 1347–1385. (Јаковљевић 1971 и 1982). Од овог мишљења је накнадно одустао (Jakovljević 1988: 59–65).

обзиром на то да се не ради о мелодији на слоге без значења, већ о мелизматичном напеву на текст тропара на служби часова за празник Рођења Христовог, чији је почетни стих „Удивљашесја Ирод“:<sup>34</sup> Обе поменуте мелодије калофоничног стила и са словенским текстом у основи могли су певати искључиво искусни српски појци, каквих је, нема разлога сумњи, било у време уметности наклоњеног деспота Ђурђа Бранковића.

Међу Грцима који су се средином XV века обрели у Србији и за свог боравка оставили вредна уметничка дела био је и најпознатији касновизантијски композитор и теоретичар, Мануил Дукас Хрисафис (Παλαδόπουλος Κεραεὺς 1901). Композитор, даскал и састављач неумских зборника, који је попут Јована Кукузеља добио ознаку мајстор појачке уметности, био је пре пада Цариграда лампадарије у царском клиру о чему је сам посведочио у једном од својих записа. У насловима два напева из ксиропотамског рукописа бр. 270,<sup>35</sup> забележено је да их Хрисафис компоновао у Србији.<sup>36</sup> Занимљиво је да сам Хрисафис у још неколико својих записа уз напеве које је састављао открива дугачку путању којом се кретао након напуштања Цариграда, а која је водила до Србије, Спарте и Крита (Στάθη 1994–1995: 34).

Утицај који је Мануил Хрисафис имао изван Цариграда, очигледан је у броју преписа његових напева у неумској рукописној традицији током друге половине XV века и све до најновије реформе неумске симиографије и теоретског система с почетка XIX столећа. Иако се окушао практично у свим химнографским жанровима, најпосвећенији је био калофоничном мелосу, за чије се правилно извођење залагао и у свом теоретикону који је написао 1458. године.<sup>37</sup> Први теоријски спис посвећен правилном тумачењу стенографске нотације којом су бележени сложени мелодијски обрасци у калофоничним мелодијама одсликава актуелно стање у појачкој пракси XV века, у којој је, на грчкој страни, све мање било стручних музичара и зналаца неумског писма, а све више оних који су правилима компоновања и ишчитавања неума површно приступали. Истакавши бројне пропусте у пракси, Хрисафис је настојао да очува високе критеријуме процене тачног и по етосу одговарајућег црквеног појања, самим тим и појачког предања у целини. Све ово, пак, добија на значају када се има у виду његова мисија у Деспотовини Србији, где су његови напеви засигурно певали на богослужењима црква моравског стила појци из наменски направљених певница.

Све присутнији Грци од времена кнеза Лазара и нарочито у деценијама које ће уследити засигурно су убрзали и унапредили развој појачке уметности. Двоје-

34 Факсимил ове стихире видети у Јаковљевић 1971: 141–142.

35 Реч је о богородичном Σε το καθάρωτατον (f. 123v) и кратими (f. 167v) у четвртом гласу, односно варису.

36 У насловима је забележено ετοιμήθη εν τη Σερβία и ποιηθη εν τη Σερβία. Кратима с истим насловом евидентирана је и у рукопису манастира Ивирон бр. 1120, на f. 167v.

37 Теоријски спис, под називом Περί των εν θεωρουμένων τη Ψαλτικῆ Τέχνη και των φρονούσι κακώς περὶ αυτών, део је Хрисафисовог неумског аутографа у ивиронском кодексу бр. 1120, f. 12v–29v. Критичко издање овог списка, с преводом на енглески језик: Conomos 1985.

зични неумски записи (међу којима су сачуване и мелодије српских композитора), избор бележених напева (нарочито калофоничних које захтевају већи степен извођачке технике и искуства), присуство грчких даскала, као и „нови архитектонски узор у којем су сједињени облици српских владарских, петокупних цркава XIV века и светогорских старих триконхосних католикона”,<sup>38</sup> све ово речито говори о томе да је Србија крајем XIV и у првој половини XV расплагала појцима на вишем степену умећа, али и посве одговарајућим условима у којима су они могли да дођу до изражаја. Другим речима, она је, након пада дотадашње царске и музичке престонице, заиста постала једно од нових средишта појачке уметности.

Ако се има у виду да је темељна едукација појаца подразумевала њихово оспособљавање у домену теоретског система осмогласја, меморисање огромног фонда врло различитих напева, читање неумских записа и, најзад, у циљу бележења мелодија, коректно примењивање сложених симеографских правила – што је захтевало вишегодишњу систематску обуку – онда је логично претпоставити да је простор за такве *музикословљејше* морао да сачека саме *музикословљејше*. Описани план цркава моравског стила ову тезу чини додатно валидном.

38 И у неким црквама које су крајем XIV и XV века подизали скромнији ктитори одржао се план триконхоса (Св. Роман код Ђуниса, Св. Арханђели код Сталаћа, Св. Богородица у Кулајни, Јаковац у Мојсињу, цркве у долини Црнице, Вољавча, Стјеник, и друге). У исто време настају и мале цркве без бочних конхи, сеоске или манастирске, а некад и градске, у којима је вероватно обављано и једноставније богослужење без учешћа великих хорова. Ове, једнобродне цркве или са основом сажетог уписаног крста, најчешће су и без припрате (и Упор.) Бабић-Ђорђевић, Ђурић 1982: 174.

Прилог бр. 1. Прелиминарни списак споменика сакралне моравске архитектуре

| Цркве са плановима основа у облику триконхоса |                                 |  |   |
|---|---------------------------------|--|---|
| Број  | Назив                           | Период   | Облик плана   |
| 1.  | Лешје                           | 1335–1360.   | План цркве у облику триконхоса комбинованог са прелазним типом од сажетог ка развијеном уписаном крсту                |
| 2.  | Митрополија                     | Друга половина XIV века                                  | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста                                  |
| 3.  | Дренча                          | Шеста деценија XIV века                                  | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са развијеним обликом уписаног крста                               |
| 4.  | Лађислед                        | Шеста или седма деценија XIV века                        | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста                                  |
| 5.  | Риђевштица                      | Шеста или седма деценија XIV века                        | Темељи средњовековне цркве са основом у облику триконхоса испод садашњег храма потврђени су археолошким истраживањима |
| 6.  | Липовац                         | Шеста или седма деценија XIV века, поуздано пре 1389/99. | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста на шеми плана једнобродне цркве  |
| 7.  | Раваница                        | 1376–1385.   | План цркве у облику триконхоса комбинованог са развијеним уписаним крстом   |
| 8.  | Горњак (Ждрело)                 | 1376/77–1380.  | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста                                  |
| 9.  | Лазарица                        | 1377/78–1380.  | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста                                  |
| 10.   | Света Марија Петрушка (Петруша) | Крај шесте или седма деценија XIV века, пре 1389.        | Црква са прелазним решењем плана од развијеног ка сажетом облику уписаног крста у комбинацији са триконхосом          |



|     |                             |  |  |
|-----|-----------------------------|--|--|
| 11. | Велуђе                      | Крај седме, почетак осме деценије XIV века                   | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста           |
| 12. | Наупара                     | Седма или почетак осме деценије XIV века, поуздано пре 1382. | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста           |
| 13. | Света Петка на Извору       | Седма или осма деценија XIV века, пре 1389.                  | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста           |
| 14. | Нова Павлица                | Осма деценија XIV века, поуздано пре 1389.                   | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са развијеним обликом уписаног крста        |
| 15. | Сисојевац                   | Осма деценија XIV века, пре 1389.                            | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста           |
| 16. | Љубостиња                   | Око 1385. године, поуздано пре 1389.                         | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са развијеним обликом уписаног крста        |
| 17. | Витовница                   | Пре 1389.  | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста           |
| 18. | Намасија                    | Пре 1389.  | План у облику триконхоса упрошћене варијанте   |
| 19. | Благовештење                | Последња четвртина XIV века                                  | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста           |
| 20. | Свети Арханђели (Давидовац) | Крај XIV века  | План цркве у облику триконхоса упрошћене варијанте   |
| 21. | Саборна црква на Новом брду | Последња четвртина XIV века                                  | Првобитна црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста |
| 22. | Будиловина                  | Крај XIV или почетак XV века                                 | Трагови мале цркве са основом у облику триконхоса утврђени су сондажним испитивањем            |
| 23. | Грабовница                  | Крај XIV или почетак XV века                                 | Археолошки трагови цркве са основом у облику триконхоса  |
| 24. | Јаковић                     | Крај XIV или почетак XV века                                 | План првобитне црквене грађевине у облику триконхоса упрошћене варијанте                       |

**ВЕСНА ПЕНО / МАРИЈА ОБРАДОВИЋ**  
**О ПЕВНИЧКОМ ПРОСТОРУ И ХИМНАМА КОЈЕ СУ УЊЕМУ ПОЈАНЕ.**

|     |   |   |  |
|-----|---|---|--|
| 25. | Лепенац   | Крај XIV или почетак XV века                    | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста                                   |
| 26. | Милентија   | Крај XIV или почетак XV века                    | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста                                   |
| 27. | Свети Никола на Извору  | Недатирана, могуће крај XIV или почетак XV века | План цркве у облику триконхоса упрошћене варијанте   |
| 28. | Пасијевица  | Крај XIV или почетак XV века                    | Трагови цркве са основом у облику триконхоса   |
| 29. | Руденица  | Крај XIV или почетак XV века                    | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста                                   |
| 30. | Цркве непознатог ктитора на обали реке Црнице, у литератури обележене бројевима I, II и III | Крај XIV или почетак XV века                    | Археолошки трагови цркава са основама у облику триконхоса упрошћене варијанте  |
| 31. |   |   |  |
| 32. |   |   |  |
| 33. | Вољавча   | Прва половина XV века                           | Данашња црква са основом у облику триконхоса изграђена је по угледу на претходну                                       |
| 34. | Дамила  | Прва половина XV века                           | План цркве у облику триконхоса прелазног типа  |
| 35. | Маркова црква (Словац)  | Прва половина XV века                           | Црква са прелазним решењем плана од развијеног ка сажетом облику уписаног крста у комбинацији са триконхосом           |
| 36. | Мислођин  | Прва половина XV века                           | Црква са планом у облику триконхоса упрошћене варијанте, према реконструкцији на основу сачуваних материјалних трагова |
| 37. | Стара Црква на гробљу у Смедереву   | Прва половина XV века                           | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста                                   |
| 38. | Митрополија у Београду  | 1404–1423.                                      | Црква са основом у облику триконхоса   |

|     |                   |                                  |   |
|-----|-------------------|----------------------------------|---|
| 39. | Радешино          | 1404–1427.                       | План цркве у облику триконхоса комбинованог са развијеним уписаним крстом               |
| 40. | Ресава (Манасија) | 1406–1408.                       | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са развијеним обликом уписаног крста |
| 41. | Каленић           | 1407–1418.                       | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста    |
| 42. | Павловац          | Друга или трећа деценија XV века | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста    |

**Цркве са облицима основа из претходних епоха**

| Број | Назив                                    | Период  | Облик плана  |
|------|--|---|--|
| 1.   | Богородица Градачка                      | Око средине XIV века  | Црква са основом у облику развијеног уписаног крста                                  |
| 2.   | Митрополија у Смедереву                  | Друга четвртина XIV века, поуздано пре 1453. године           | План цркве у облику слободног крста  |
| 3.   | Свети Ђорђе у Горњој Мутници             | Друга половина XIV или почетак XV века                        | Једнобродна црква  |
| 4.   | Свети Никола у манастиру Горњак (Ждрелу) | Везује се за манастир Горњак (Ждрело) датиран у 1376/77–1380. | Пећинска једнобродна црква   |
| 5.   | Богородица Пречиста                      | Крај XIV века, поуздано пре 1389.                             | Једнобродна црква  |
| 6.   | Јошаница                                 | Последња деценија XIV века                                    | План цркве у облику сажетог уписаног крста   |
| 7.   | Рамаћа                                   | Крај XIV века, пре 1392/93.                                   | Црква са основом у облику триконхоса у комбинацији са сажетим обликом уписаног крста |
| 8.   | Краса                                    | Крај XIV века   | Једнобродна црква  |
| 9.   | Палез                                    | Крај XIV века   | Једнобродна црква  |

**ВЕСНА ПЕНО / МАРИЈА ОБРАДОВИЋ**  
**О ПЕВНИЧКОМ ПРОСТОРУ И ХИМНАМА КОЈЕ СУ УЊЕМУ ПОЈАНЕ.**

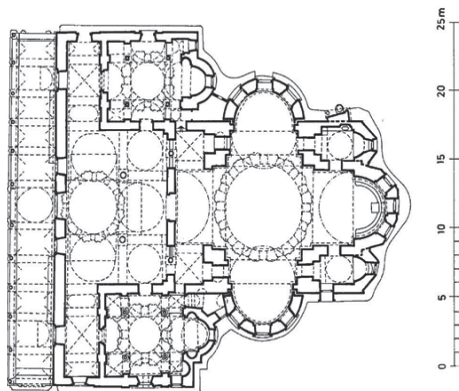
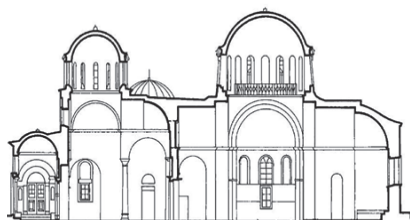
|     |                               |  |   |
|-----|-------------------------------|--|---|
| 10. | Благовештење<br>Рудничко      | Крај XIV или почетак XV века                       | Једнобродна црква   |
| 11. | Мрњина црква                  | Крај XIV или почетак XV века                       | Једнобродна црква   |
| 12. | Света Петка у селу<br>Забрега | Крај XIV или почетак XV века                       | Једнобродна црква   |
| 13. | Свети Јован<br>Главосек       | Недатирана, могуће крај XIV<br>или почетак XV века | Једнобродна црква   |
| 14. | Слатковица                    | Крај XIV или прва половина<br>XV века              | Једнобродна црква   |
| 15. | Томић                         | Крај XIV или почетак XV века                       | Једнобродна црква   |
| 16. | Црквина у Руднику             | Крај XIV или почетак XV века                       | Једнобродна црква   |
| 17. | Црква у Бањи<br>Трепчи        | Крај XIV или почетак XV века                       | Једнобродна црква   |
| 18. | Црква у граду<br>Борачу       | Крај XIV или почетак XV века                       | Остаци једнобродне грађевине са наосом симетрично<br>подељеним паром наспрамних пиластера |
| 19. | Јешевац                       | Крај XIV или почетак XV века                       | Рушевине једнобродне цркве  |
| 20. | Јовча                         | Око 1400. године                                   | Археолошки трагови једнобродне цркве  |
| 21. | Тресије                       | Прва половина XV века                              | Једнобродна црква   |
| 22. | Копорин                       | 1402–1427.   | План цркве у облику сажетог уписаног крста  |
| 23. | Кастаљан                      | 1404–1427.   | Првобитна једнобродна црква из прве половине XIV века                                     |
| 24. | Шаторња                       | 1425.  | Једнобродна црква   |
| 25. | Враћевшница                   | Трећа деценија XV века,<br>поуздано пре 1428.      | Једнобродна црква   |
| 26. | Брезовац                      | 1444.  | Једнобродна црква   |
| 27. | Докмир                        | Око средине XV века                                | План цркве у облику сажетог уписаног крста  |

| Цркве о чијим облицима плана немамо довољно података |                                   |                                    |   |
|--|-----------------------------------|------------------------------------|---|
| Број   | Назив                             | Период                             | Облик плана   |
| 1.   | Свети Пантелејмон у месту Жидилје | Пре 1376/77.                       | Подаци о овој цркви налазе се у две повеље кнеза Лазара   |
| 2.   | Поњекавичка црква                 | Пре 1379.                          | На локалитету утврђено постојање јужног зида цркве  |
| 3.   | Богородица Бучјанска              | Пре 1389.                          | Не постоје материјални остаци, помиње се у повељи кнегиње Милице  |
| 4.   | Црква манастира Жупањевац         | Пре 1389.                          | Садашња црква подигнута на темељима старијег храма који би могао припадати моравској архитектури  |
| 5.   | Ваведeње Богородице у месту Кукањ | Око 1389.                          | Не постоје материјални, већ само писани подаци  |
| 6.   | Козник                            | Крај XIV или прва половина XV века | Основа цркве се не може тачно разазнати   |
| 7.   | Света Тројица                     | Прва половина XV века              | Незнатни остаци цркве поред пећине која је служила као испосница  |
| 8.   | Стејник                           | Прва половина XV века              | Садашња црква има основу у облику триконхоса, али нема података о првобитној цркви (која се везује за пустиножитеља Јована Стејничког, приспелог из Лешја у Стејник у првој половини XV века) |
| 9.   | Винча                             | 1404–1427.                         | Постојали су трагови темеља цркве у облику триконхоса   |
| 10.  | Света Три Јерарха у Београду      | 1404–1427.                         | Не постоје материјални остаци, нити је на терену утврђено њено тачно место  |
| 11.  | Света Петка                       | Пре 1417.                          | Из писаног података сазнајемо да се налазила у околини Београда   |
| 12.  | Далша                             | Око 1426/27.                       | Нема манастирских остатака, али постоји податак у историјским изворима да је манастир са црквом основала група светогорских монаха у време деспота Стефана Лазаревића                         |

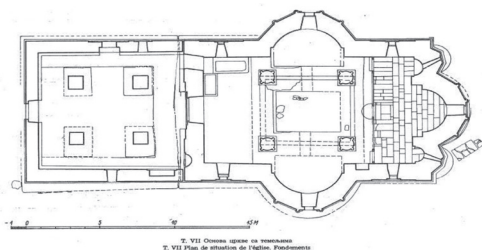
ВЕСНА ПЕНО / МАРИЈА ОБРАДОВИЋ  
О ПЕВНИЧКОМ ПРОСТОРУ И ХИМНАМА КОЈЕ СУ УЊЕМУ ПОЈАНЕ.

|     |                         |               |   |
|-----|-------------------------|---------------|---|
| 13. | Свети Никола у Београду | Нема података | Не постоје материјални остаци, нити је на терену утврђено тачно место где се налазила |
| 14. | Свети Никола у Браљини  | Нема података | Непознат првобитни изглед   |
| 15. | Свети Никола у Поповцу  | Нема података | Не постоје материјални остаци, помиње се у обе Лазареве повеље манастиру Раваница     |
| 16. | Свети Петка у Београду  | Нема података | Не постоје материјални трагови, ни тачно место цркве на терену                        |

Пресек и основа цркве манастира Велика Лавра (Аутор: А. Tantsis)



Основа манастира Раванице (Аутор: Б. Вуловић)



## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Бабић-Ђорђевић, Гордана, Ђурић, Војислав (1982) „Полет уметности”. У: Историја српског народа II. Београд: Српска књижевна задруга, 144–191 / Babić-Đorđević, Gordana, Đurić, Vojislav (1982) „Polet umetnosti”. У: *Istorija srpskog naroda* II. Beograd: Srpska književna zadruga, 144–191 [“The Elan of Art.” *History of the Serbs*].
- Balfour, David (1982) *Saint Gregory the Sinaite, Discourse on the Transfiguration*. Athens. [http://www.ecclesia.gr/greek/press/theologia/material/1981\\_4\\_2\\_Balfour1.pdf](http://www.ecclesia.gr/greek/press/theologia/material/1981_4_2_Balfour1.pdf)
- Благојевић, Милош (2004) Немањићи и Лазаревићи и српска средњовековна државност. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства / Благојевић, Miloš (2004) *Nemanjići i Lazarevići i srpska srednjovekovna državnost*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva [ *The Nemanjići and the Lazarevići and the Statehood in Serbia in the Middle Ages*].
- Богдановић, Димитрије (1975) „Измирење Српске и Византијске цркве”. У: Иван Божић и Војислав Ј. Ђурић (ур.) *О кнезу Лазару*. Београд: Филозофски факултет, 81–103 / Bogdanović, Dimitrije (1975) „Izmirenje Srpske i Vizantijske crkve”. У: Ivan Božić i Vojislav J. Đurić (ur.) *O knezu Lazaru*. Beograd: Filozofski fakultet, 81–103 [“The Reconciliation of the Serbian and Byzantine Churches.” *On Knez Lazar*].
- Бошковић, Ђурђе (1957) *Архитектура средњега века*, Београд: Научна књига / Bošković, Đurđe (1957) *Arhitektura srednjeg veka*, Beograd: Naučna knjiga [ *Architecture in the Middle Ages*].
- Conomos, D. E. (1985) *The Treatise of Manuel Crysaphes the Lampadarios: On the theory of the art of chanting and on certain erroneous views that some hold about it* (Mount Athos, Iviron Monastery MS 1120, July 1458). *Corpus Scriptorum de re Mousica* II. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Цуњак, Млађан (1987) „Прилог проучавања манастира Горњака у Горњачкој клисури”. *Viminacium – Зборник народног музеја у Пожаревцу* 2: 41–50 / Cunjak, Mladan (1987) „Prilog proučavanja manastira Gornjaka u Gornjačkoj klisuri”. *Viminacium – Zbornik narodnog muzeja u Požarevcu* 2: 41–50 [“A Contribution to the Study of the Gornjak Monastery in the Gorge of Gornjak.” *Viminacium – A Collection of the National Museum in Požarevac*].
- Цуњак Млађан (1998) *Смедеревска тврђава, новија истраживања*. Смедерево: Центар за коришћење Смедеревске тврђаве / Cunjak Mladan (1998) *Smederevska tvrđava, novija istraživanja*. Smederevo: Centar za korišćenje Smederevske tvrđave [ *The Fortress of Smederevo, Recent Research*].
- Ćurčić, Slobodan (1989) „Architecture in the Byzantine Sphere of Influence around the Middle of the Fourteenth Century.” *Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka. Međunarodni naučni skup povodom 650 godina manastira Dečana*. Beograd: NIRO “Jedinstvo”, 55–68 [ *Decani et l’art Byzantine au milieu du XIVe siècle*].
- Данило II. (1935) *Животи краљева и архиепископа српских*. Прев. Лазар Мирковић. Београд: Српска књижевна задруга / Danilo II. (1935) *Prev. Lazar Mirković. Životi kraljeva i arhiepiskopa srpskih*. Beograd: Srpska književna zadruga [ *Lives of Serbian Kings and Archbishops*].
- Дероко, Александар (1953) Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији. Београд: Научна књига / Deroko, Aleksandar (1953) *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjovekovnoj Srbiji*. Beograd: Naučna knjiga [ *Monumental and Decorative Architecture in Medieval Serbia*].

- Ђурић, Војислав „Српски државни сабори у Пећи и црквено градитељство”. у Иван Божић и Војислав Ј. Ђурић (ур.) *О кнезу Лазару*. Београд: Филозофски факултет, 105–124 / Đurić, Vojislav „Srpski državni sabori u Peći i crkveno graditeljstvo”. u Ivan Božić i Vojislav J. Đurić (ur.) *O knezu Lazaru*. Beograd: Filozofski fakultet, 105–124 [“Serbian National Assemblies in Peć and Church Architecture.” *On Knez Lazar*].
- Ђурић, Војислав, Бабић-Ђорђевић, Гордана (1997) *Српска уметност у средњем веку II*. Београд: Српска књижевна задруга / Đurić, Vojislav, Babić-Đorđević, Gordana (1997) *Srpska umetnost u srednjem веку II*. Beograd: Srpska književna zadruga [Serbian Art in the Middle Ages].
- Ђурић, Иван (1984) *Сумрак Византије*, Београд: Просвета / Đurić, Ivan (1984) *Sumrak Vizantije*, Beograd: Prosveta [ *The Twilight of Byzantium*].
- Ердељан, Јелена (2006) „Београд као Нови Јерусалим: Размишљања о рецепцији једног топоса у доба деспота Стефана Лазаревића”. *ЗРВИ* 43: 97–110 / Erdeljan, Jelena (2006) „Beograd kao Novi Jerusalem: Razmišljanja o recesiji jednog toposa u doba despota Stefana Lazarevića.” *ZRVI* 43: 97–110 [“Belgrade as new Jerusalem: Reflections on the reception of a topos in the age of despot Stefan Lazarević”].
- Ердељан, Јелена (2013) *Изабрана места. Конструисање Нових Јерусалима код православног Словена*. Београд: Институт за теолошка истраживања Православног богословског факултета / Erdeljan, Jelena (2013) *Izabrana mesta. Konstruisanje Novih Jerusalima kod pravoslavnih Slovena*. Beograd: Institut za teološka istraživanja Pravoslavnog bogoslovskog fakulteta [Chosen places. Constructing New Jerusalems in Slavia Orthodoxa].
- Ферјанчић, Божидар (1960) *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*. Београд: САНУ / Ferjančić, Božidar (1960) *Despots u Vizantiji i južnoslovenskim zemljama*. Beograd: SANU [Despots of Byzantium and South-Slav Lands].
- Филозоф (Костенеcki), Константин (1989) *Житије деспота Стефана Лазаревића*. Прев. Лазар Мирковић. Београд: Просвета – Српска књижевна задруга / Filozof (Kostenečki), Konstantin (1989) *Žitije despota Stefana Lazarevića*. Prev. Lazar Mirković. Beograd: Prosveta – Srpska književna zadruga [ *The Life of Despot Stefan Lazarević* ].
- Γιαννοπούλου, Ε. Στ. (2004) Η άνθιση της Ψαλτικής Τέχνη στην Κρήτη. Αθήνα: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας / Giannopoulou, E. St. (2004) *H Anthisi tis Psaltikes tehni stin Kriti*. Athina: Idryma Byzantinis Mousikologias. [The Blossoming of Psaltic Art in Crete.]
- Χατζηγιακούμης, Μ. Κ. (1980), Χειρόγραφα εκκλησιαστικής μουσικής 1453–1820. Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος / Hatzigiakoumis, M. K. (1980) *Heirografa ekklesiastikis mousikis 1453–1820*. Athinai: Ethniki Trapeza tis Ellados. [Manuscripts of Ecclesiastical Music 1453–1820.]
- Јаковљевић, Андрија (1970) „Давид Редестинос и Јован Кукузел у српскословенским преводима”. *ЗРВИ* XI: 179–191 / Jakovljević, Andrija (1970) „David Redestinos i Jovan Kukuzelj u srpskoslovenskim prevodima.” *ZRVI* XI: 179–191. In English/Jakovljević, Andrija (1973) “David Redestinos, Monk and Musician.” In: Miloš Velimirović (Ed.) *Studies in Eastern Chant III*. London: Oxford University Press, 91–97.
- Јаковљевић, Андрија (1971) „Сербичон крџтџа”. Хиландарски зборник 2: 131–142 /Jakovljević, Andrija (1971) „Сербичон крџтџа”. *Hilandarski zbornik* 2: 131–142 [“Serbian Kratima.” *Hilandar Collection* 2].
- Јаковљевић, Андрија (1982) „Јован (Јоаким) Харсијанит монах и доместик Србије”. Археографски прилози 4: 63–81 / Jakovljević, Andrija (1982) „Jovan (Joakim) Harsijanit monah i domestik



- Srbije". *Arheografski prilozi* 4: 63–81 ["Joakim, Monk and Domesticos of Serbia." *Archeographical Papers* 4].
- Jakovljević, Andrija (1988) Δίγλωσση παλαιογραφία και μελωδοί – υμνογράφοι του κώδικα των Αθηνών 928. Λευκωσία: Κέντρο μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου / Jakovljević, Andrija (1988) *Diglwsi palaiografía kai melwdoi – ymnografói tou kwdíka twn Athinwn* 928. Leukosia: Kentro meletwn Ieras Monis Kykkou. [*Bilingual Palaeography and Composers – Hymnographs of the Athens Code 928.*]
- Калић, Јованка (2001)<sup>2</sup> Срби у позном средњем веку. Београд: Јавно предузеће Службени лист СРЈ / Kalić, Jovanka (2001)<sup>2</sup> *Srbi u poznom srednjem veku*. Beograd: Javno preduzeće Službeni list SRJ [*The Serbs in the Late Middle Ages*].
- Кораћ, Војислав (1987) „Извори моравске архитектуре”. У: Војислав Кораћ, *Између Византије и Запада*. Београд: Просвета, 131–144 / Korać, Vojislav (1987) „Izvori moravske arhitekture”. У: Vojislav Korać, *Između Vizantije i Zapada*. Beograd: Prosveta, 131–144 [*“The Sources of the Morava Style Architecture.” Between Byzance and the West*].
- Кораћ, Војислав, Шупут, Марица (2010) Архитектура византијског света. Београд: Завод за уџбенике / Korać, Vojislav, Šuput, Marica (2010) *Arhitektura vizantijskog sveta*. Beograd: Zavod za udžbenike [*Architecture of the Byzantine World*].
- Куртовић-Фолић, Нађа (1991) *Триконхос: Порекло и место у развоју архитектонских облика*. Београд: Архитектонски факултет / Kurtović-Folić, Nađa (1991) *Trikonhos: Poreklo i mesto u razvoju arhitektonskih oblika*. Beograd: Arhitektonski fakultet [*Triconch - Its Origin and Place in the Development of Architectural Form*].
- Lingas, Alexander (1996) “Hesychasm and Psalmody.” In: Anthony Bryer & Mary Cunningham (Eds.) *Mount Athos and Byzantine Monasticism*. Aldershot, Hampshire: Variorum, 155–168.
- Lingas, Alexander (1997) *Festal Cathedral Vespers in Late Byzantium*. In: OCP 63: 421–459.
- Мајендорф, Јован [=Mejendorff, John] (1983) Свети Григорије Палама и православна мистика. Београд: Хиландарски фонд Православног богословског факултета / Majendorf, Jovan (1983) *Sveti Grigorije Palama i pravoslavna mistika*. Beograd: Hilandarski fond Pravoslavnog bogoslovskeg fakulteta [*St Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*].
- Мајендорф, Јован [=Mejendorff, John] (2008) Увод у светоотачко богословље. Врњачка Бања: „Пролог” / Majendorf, Jovan (2008) *Uvod u svetootačko bogoslovlje*. Vrnjačka Banja: „Prolog” [*An Introduction to patristic theology*].
- Марковић, Василије (1920) Православно монаштво и манастири у средњовековној Србији, Сремски Карловци: Српска манастирска штампарија / Marković, Vasilije (1920) *Pravoslavno monaštvo i manastiri u srednjovekovnoj Srbiji*, Sremski Karlovci: Srpska manastirska štamparija [*Orthodox Monks and the Monasteries in the Medieval Serbia*].
- Марјановић-Душанић, Смиља (1997) Владарска идеологија Немањића. Београд: CLIO / Marjanović-Dušanić, Smilja (1997) *Vladarska ideologija Nemanjića*. Beograd: CLIO [*L'idéologie monarchique de la dynastie des Némanide*].
- Марјановић-Душанић, Смиља (2006) „Династија и светост у доба породице Лазаревић: Стари узорци и нови модели”. ЗРВИ 43: 77–95 / Marjanović-Dušanić, Smilja (2006) „Dinastija i svetost u doba porodice Lazarević: Stari uzori i novi modeli”. ЗРВИ 43: 77–95 [*“Dynastie et sainteté à l'époque de la famille des Lazarević: Exemples anciens et nouveaux modèles”*].

- Millet, Gabriel (1919) *L'ancien art serbe, Les églises*, Paris: Picard.
- Moran, Neil K. (1986) *Singers in Late Byzantine and Slavonic Painting*. Leiden: Brill.
- Острогорски, Григорије [=Ostrogorsky, George] (1969)<sup>2</sup> *Историја Византије*. Београд: Просвета / Ostrogorski, Grigorije [=Ostrogorsky, George] (1969)<sup>2</sup> *Istorija Vizantije*. Beograd: Prosveta [*History of the Byzantine State*].
- Павловић, Леонтије (1965) *Култови лица код Срба и Македонаца*. Смедерево: Народни музеј Смедерево / Pavlović, Leontije (1965) *Kultovi lica kod Srba i Makedonaca*. Smederevo: Narodni muzej Smederevo [*Face Cults in Serbs and Macedonians*].
- Παλαμᾶ, Γρηγορίου (s.a.) Το Philotheos 6. Συγγράματα Β'. Θεσσαλονίκη: ΕΠΕ / Palama, Gregoriou (s.a.) *Pros Filotheon 6. Syggramata B'*. Thessaloniki: EPE.
- Παπαδόπουλος Κεραμεύς, Αθανάσιος (1901) "Μανουήλ Χρυσάφης λαμπάδαριος του βασιλικού κλήρου". Византијски Временик 8: 526–545 / Papadopoulos Kerameus, Athanasios (1901) "Manouil Hrysafis lampadarios tou vasilikou klirou". *Vizantiiski Vremenik* 8: 526–545. ["Manolis Chrysafis the Head of the Royal Clergy."]
- Pennington, Anne Elisabeth (1985), *Music in medieval Moldavia*. T. Moisescu (Ed.) Bucharest: Bucharest Musical Publishing.
- Пено, Весна (2008) Појачки зборници у српским рукописним ризницама од XV до XIX века. Необјављена докторска дисертација. Београд: Филозофски факултет / Peno, Vesna (2008) *Pojački zbornici u srpskim rukopisnim riznicama od XV do XIX veka*. Neobjavljena doktorska disertacija. Beograd: Filozofski fakultet [*Chant Collections in Serbian Manuscript Treasuries from the 15<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Centuries*. PhD diss. (unpublished)].
- Пено, Весна (2010a) „О процесу настанка и функцији неумске књиге у византијској појачкој традицији (Прилог разматрању феномена музичке писмености)". ЗРВИ 47: 149–160 / Peno, Vesna (2010a) „О процесу настанка и функцији неумске књиге у византијској појачкој традицији (Прилог разматрању феномена музичке писмености)". *ZRVI* 47: 149–160 ["On the working process in writing of the Neumed book and its function in the Byzantine chant tradition: The contribution to the methodology of music literacy phenomenon"].
- Пено, Весна (2010b) „О Исанији Србину – творцу мелодија Атинског кодекса бр. 928". У: Martin Czernin, Maria Pischlöger (Eds.) *Theorie und Geschichte der Monodie. Festschrift für Bozhidar Karastoyanov Anlässlich seines 70. Geburtstag*. Brno Wien: 263–274 ["On Isaija Srbin, the compiler of the Athenian Codex 928"].
- Peno, Vesna (2011) "The status of chanting codices in the Serbian chant tradition." *Музикологија/ Musicology* 11: 39–52.
- Петковић, Владимир (1950) Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа. Београд: Српска академија наука / Petković, Vladimir (1950) *Pregled crkvenih spomenika kroz povescinu srpskog naroda*. Beograd: Srpska akademija nauka [*A Review of Church Monuments through the memorial of the Serbian people*].
- Поповић, Даница (2007) „Пустине и свете горе средњевековне Србије: писани извори, просторни обрасци, градитељска решења". ЗРВИ 44: 253–274 / Popović, Danica (2007) „Pustine i svete gore srednjekovne Srbije: pisani izvori, prostorni obrasci, graditeljska rešenja". *ZRVI* 44: 253–274 ["Deserts and holy mountains of medieval Serbia: Written sources, spatial patterns, architectural designs"].

- Поповић, Јустин (1991) *Житија светиих*. Ваљево: Манастир Ћелије код Ваљева / Popović, Justin (1991) *Žitija svetih*. Valjevo: Manastir Ćelije kod Valjeva [*Hagiographies of the Saints*].
- Popović, Svetlana (2011) "The Last Hesychast Safe Havens In Late Fourteenth- And Fifteenth-Century Monasteries In The Northern Balkans." *ZRVI* 48: 217–257.
- Прокић, Радослав (1970) „Конзерваторско-рестаураторски радови на архитектури цркве манастира Јошанице”. *Саопшћења* 9: 119–128 / Prokić, Radoslav (1970) „Konzervatorsko-restauratorski radovi na arhitekturi crkve manastira Jošanice”. *Saopštenja* 9: 119–128 [“Conservation de l’église »Petkovicа« près de Stragari”].
- Радојичић, Ђорђе (1952) „Григорије из Горњака”. *Историјски часопис* 3: 85–105 / Radojičić, Đorđe (1952) „Grigorije iz Gornjaka”. *Istorijski časopis* 3: 85–105 [“Grigorije of Gornjak”].
- Радуловић, Ема (1988/89) „Скупина моравских споменика без бочних конхи”. *Крушевачки зборник* 4: 47–76 / Radulović, Ema (1988/89) „Skupina moravskih spomenika bez bočnih konhi”. *Kruševački zbornik* 4: 47–76 [“The Group of Morava Style Monuments without side Konchas”].
- Ристић, Владислав (1994) *Извори и развитак моравске архитектуре*. Необјављена докторска дисертација. Београд: Филозофски факултет / Ristić, Vladislav (1994) *Izvori i razvitak moravske arhitekture*. Neobjavljena doktorska disertacija. Beograd: Filozofski fakultet [*Sources and the Development of the Morava Style Architecture*].
- Ристић, Владислав (1996) Моравска архитектура. Крушевац: Народни музеј / Ristić, Vladislav (1996) *Moravska arhitektura*. Kruševac: Narodni muzej [*Morava Style Architecture*].
- Спремић, Момчило (1994) Деспот Ђурађ Бранковић и његово доба. Београд: Српска књижевна задруга / Spremić, Momčilo (1994) *Despot Đurađ Branković i njegovo doba*. Beograd: Srpska književna zadruga [*Despot Đurađ Branković and His Time*].
- Станић, Радомир (1980) *Манастир Враћевшница*. Горњи Милановац: Манастир Враћевшница / Stanić, Radomir (1980) *Manastir Vračevšnica*. Gornji Milanovac: Manastir Vračevšnica [*Vračevšnica Monastery*].
- Стародубцев, Татјана (2011) „Други слој живописа цркве манастира Сисојевца и питање његовог ктитора”. У: Дејан Медаковић, Цветан Грозданов, Војислав Ј. Ђурић (ур.) *На траговима Војислава Ј. Ђурића*. Београд: САНУ, 221–250 / Starodubcev, Tatjana (2011) „Drugi sloj živopisa crkve manastira Sisojevca I pitanje njegovog ktitora”. У: Dejan Medaković, Cvetan Grozdanov, Vojislav J. Đurić (Eds.) *Na tragovima Vojislava J. Đurića*. Beograd: SANU, 221–250 [“The Second Layer of the Frescoes in the Church of Sisojevac Monastery and the Question of its Founder”].
- Стародубцев, Татјана (2014) „Писани извори о црквама и манастирима подизаним или обнављаним у областима Лазаревића и Бранковића. II Повеље”. *Саопшћења* 46: 107–123 / Starodubcev, Tatjana (2014) „Pisani izvori o crkvama I manastirima podizanim ili obnavljanim u oblastima Lazarevića I Brankovića. II Povelje”. *Saopštenja* 46: 107–123 [“Written Sources on the Churches and Monasteries Built or Restored in the Domains of the Lazarević and Branković Families. II Charters”].
- Στάθη, Γ. Θ. (1977) Η δεκαπεντασύλλαβος υμνογραφία εν τη βυζαντινή μελοποιία. Αθήναι: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας / Stathi, G. Th. (1977) *Η dekapentasyllabos ymnografia en ti byzantini melopoiia*. Athinai: Idryma Byzantines Mousikologias. [*in Byzantine chant*].
- Στάθη, Γ. Θ. (1979) Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της βυζαντινής μελοποιίας. Αθήναι: Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας / Stathi, G. Th. (1979) *Οι anagrammatismoi kai ta mathimata tis byzantines melopoiias*. Athinai: Idryma Byzantinis Mousikologias. [*anagrammatismoi and mathimata in Byzantine chant*].

- Στάθη, Γ. Θ. (1994–1995) “Μανουήλ Χρυσάφης ο λαμπαδάριος (μέσα 15<sup>ου</sup> αιώνας), Βυζαντινοί μελουργοί”. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής, 34–43 / Stathi, G. Th. (1994–1995) “Manouil Hrysafis o lampadarios (mesa 15ou aiwnos), Byzantinoi melourgoi. Athina: Megaro Mousikis, 34–43. [“Manolis Chrysafis the Lampadarios (mid-15th century), Byzantine Melod”.]
- Стевовић, Иван (2006) „Архитектура Моравске Србије: Локална градитељска школа или епилог водећих токова позновизантијског градитељског стваралаштва”, *ЗРВИ* 43: 231–253 / Stevović, Ivan (2006) „Arhitektura Moravske Srbije: Lokalna graditeljska škola ili epilog vodećih tokova poznovizantijskog graditeljskog stvaralaštva”. *ZRVI* 43: 231–253 [“Serbian Architecture of the Morava Period: A Local School or an Epilogue to the Leading Trends in Late Byzantine Architecture. A Study in Methodology”].
- Стевовић, Иван (2006) *Каленић*. Београд: Филозофски факултет / Stevović, Ivan (2006) *Kalenić*. Beograd: Filozofski fakultet.
- Стевовић, Иван (2016) „Сакрално градитељство моравске Србије”. *Византијско наслеђе и Српска уметност* 2: 423–433 / Stevović, Ivan (2016) „Sakralno graditeljstvo moravske Srbije”. *Vizantijsko nasleđe i Srpska umetnost* 2: 423–433 [“Sacral Building in Moravian Serbia”. *Byzantine Heritage and Serbian Art II*].
- Συμεών ὁ Νέος Θεολόγος (1988) *Βίβλος ἡθικῶν λόγων*. 3, 17, ΕΠΕ 1988, 19В', 334–336 / Symeon o Neos Theologos. (1988) *Biblos ethekon logon*. 3, 17, ΕΠΕ 1988, 19В', 334–336. [Књига моралних њоука.]
- Strunk, Oliver (1965) *Specimina Notationum Antiquiorum*. Monumenta Musicae Byzantinae. Pars Suppletori. Hauniae: Ejnar Munksgaards Forlag.
- Тахиаос, Антонис/Емил [=Tachiaos, Anthony-Emil] (1975) „Исихазам у доба цара Лазара”. У: Иван Божић и Војислав Ј. Ђурић (ур.) *О кнезу Лазару*. Београд: Филозофски факултет, 93–103 / Tachiaos, Antonis-Emil [=Tachiaos, Anthony-Emil] (1975) „Isihazam u doba cara Lazara”. У: Ivan Božić i Vojislav J. Đurić (ur.) *O knezu Lazaru*. Beograd: Filozofski fakultet, 93–103 [“Hesychasm at the Time of Knez Lazar.” *On Knez Lazar*].
- Тодић, Бранислав (2013) „Када су саграђени Свети арханђели код Кучевишта?” *Пајримониум МК* 6/11: 173–184 [“When Was The Holy Archangel At Kuč[e]vište Built”].
- Васић, Милоје М. (1928) *Жича и Лазарица*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона / Vasić, Miloje M. (1928) *Žiča i Lazarica*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona [Žiča and Lazarica Monasteries].
- Velimirović, Miloš (1964) “Joakeim Monk of the Harsianites Monastery and Domestik of Serbia.” *ZRVI XVIII*(2): 451–458. In Serbian: Велимировић, Милош (1964) „Јоаким монах и доместик Србије”. *Звук* 62: 150–156 / Velimirović, Miloš (1964) „Joakim monah i domestik Srbije”. *Zvuk* 62: 150–156.
- Веселиновић, Андрија (2006) Држава српских деспота. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства / Veselinović, Andrija (2006) *Država srpskih despota*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva [The state of Serbian despots].
- Williams, Edward V. (1968) *John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century*/ Yale University PhD Thesis (microfilm).
- Williams, Edward V. (1971) “The Treatment of Text in the Kalophonic Chanting of Psalm 2.” In: Miloš Velimirović (Ed.) *Studies in Eastern Chant II*. London: Oxford University Press, 173–193.
- Williams, Edward V. (1972) “A Byzantine Ars Nova: The 14<sup>th</sup>-century Reforms of John Koukouzeles in the Chanting of Great Vespers.” In: Henrik Birnbaum and Speros Vryonis (Eds.) *Aspects of the*

*Balkans Continuity and Change. Contribution to the International Balkans Conference held at UCLA, October 23–28 1969.* Paris: Mouton, 211–229.

Williams, Edward V. (1979) "The Kalophonic Tradition and Chants for the Polyeleos Psalm 134." In: Miloš Velimirović (Ed.) *Studies in Eastern Chant IV*. Crestwood, N. Y.: St. Vladimir's Seminary Press, 228–241.

VESNA PENO, MARIJA OBRADOVIĆ

ON THE CHANTING SPACE AND HYMNS THAT WERE SUNG IN IT. SEARCHING  
FOR CHANTING-ARCHITECTURAL CONNECTIONS IN THE MIDDLE AGES

(SUMMARY)

The search for the unexplained interactions of domestic medieval liturgical music and sacred architecture of the Moravian style has not been the subject of interdisciplinary study so far. A reflection on the potential relation between church chanting and architecture is absent from the largest part of the existing literature on the development of medieval sacral art. The scarcity of written historical sources, and especially musical ones, made it particularly difficult to define the connection between the chanting circumstances and the changes in the architectural form of the late Byzantine period, which is almost a standardized Moravian architectural form. The earliest preserved bilingual – Greek-Slavic neumatic manuscripts, mentioning both the names of the first famous Serbian medieval composers, and the more or less well known late Byzantine musicians who had actively participated in the earliest religious services of the Serbian Church, confirm that the culmination of the chanting art in Serbia occurred precisely at the turn of the 15<sup>th</sup> century and then until the fall of Serbia under Turkish rule. Comparing the available data, with a general insight into the migration flows that led to the Byzantinization of Serbian culture in that period, showed that after the reconciliation of the Serbian Patriarchate and the Patriarchate of Constantinople, in 1374, the world-class building tradition was adopted, which until then was sporadically seen on the Serbian soil. The architectural form of the Moravian style would become recognizable by the singing apses in the axis of the transept, in the middle of the already adopted form of the inscribed cross from the early 14<sup>th</sup> century. Within the framework of the overall church, political and cultural transformation that was visible in Serbian society, the chanting practice of the Serbian Church, or more precisely the greater affirmation of the liturgical art and the increase in the number of the chanters, certainly had a share both in acceptance and in the

consistent implementation of the architectural solutions of the Moravian style. Future research should focus on the holistic analysis of the Moravian cultural heritage, in order to map the movement of the known and unknown Serbian Greek melods and determine the scope of their activity. The existing knowledge of the architectural features of the Moravian sacred buildings will thus receive a significant addition, from the liturgical and religious service in which each form of church art is individually represented as part of a much more complex artistic ensemble with which the Kingdom of Heaven on the Earth is iconized.

**KEYWORDS:** Church singing, liturgical changes, chanting space, Moravian architecture, hesychasm.



# REFLECTIONS ON A ‘SHOP’ MELODIC MODEL IN WEDDING AND ST GEORGE’S DAY SONGS FROM EASTERN AND CENTRAL SERBIA\*

*Jelena Jovanović*<sup>1</sup>  
Institute of Musicology SASA, Belgrade

Received: 15 September 2017

Accepted: 1 November 2017

Original scientific paper

## ABSTRACT

This article examines a melodic model that characterizes Serbian ‘Shop’ musical idiom both in eastern and central Serbia, where it was disseminated through migrations from the ‘Shop’ cultural region to the west and northwest. In some of the ‘Shop’ areas and in neighbouring regions in East Serbia, as well as in more remote central Serbia, examples of this model are consistent in their main characteristics, while in more remote areas in central Serbia these characteristics appear in various forms of the model. The goal of this paper is to contribute to knowledge of the distribution of elements of ‘Shop’ musical culture in eastern and central Serbian areas.

**KEYWORDS:** ‘Shopluk’, central Serbia, melodic model, wedding songs, St George’s Day songs, bourdon two-part singing, unison singing, *morphological dominants*.

\* This study is the result of work on the project *Identities of Serbian music from local to global frameworks; traditions, changes, challenges* financed by the Ministry of Education, Science, and Technological Development of the Republic of Serbia (Nr. 177004). The initial work on this article was presented in a paper entitled “The Elements of Shop (Two-Part) Rural Musical Idiom in Symbiosis with Other (Unison) Musical Traditions in the Region of Central Serbia”, at The Eighth International Symposium on Traditional Polyphony, 26–30 September 2016, Tbilisi, Georgia (Abstract published in the Book of Abstracts, p. 27), and it is intended that the Proceedings from this conference will be published within the 2018. The most recent research on this subject led to its development and to completely new results, presented in this study for the first time.

1 jelena.jovanovic@music.sanu.ac.rs



This study represents the continuation of the author's long-term research into folk musical dialects in central Serbia (see, e.g., Jovanovich/Jovanović J. 2011, 2013, 2014). The present article sheds light on the question of specific elements of 'Shop' musical idiom as traces of the presence of inhabitants of 'Shop' origin in parts of central Serbia, settled there after migration from their homeland. This article is the first ethnomusicological, scholarly contribution to this topic. It encompasses certain elements of musical structure that could be identified as 'Shop,' found in the core of 'Shop' geographic and cultural region in east Serbia, and also within their symbioses with elements of other musical idioms in a part of central Serbia – e. g. the Great Morava River Valley and the region of eastern Šumadija.

### THE TERMS

When we speak about the terms *Shop/Šop* and *Shopluk/Šopluk*, there are (numerous) discussions about their origin and the validity of their use (Petrović 2001; Dević 2002: 34 and fn. 9; Nikolić R. 1912: 225-map, 44-map). These terms have been unofficially and officially widely known in ethnographical, ethnological, anthropological, and ethnomusicological discourses not as emic, but as etic.<sup>2</sup> The terms I am discussing here have been used to denominate notions with geographic and/or cultural, and sometimes also ethnic and political, connotations.

In the geographical sense, these terms denote an area named *Shopluk/Šopluk*, situated in the central Balkans. Though its borders have not been precisely drawn (Živković 1994: 10), it is clear that it encompasses parts of three countries: western Bulgaria (the larger part), eastern Serbia and northeastern Macedonia (Hristov 2004: 70; Nikolić 1912: 225, 44; Dević 2002: 36 and fn 9). Its borders as they have been drawn are: to the east – the space between the Iskr and Osma rivers, further to the south of the Balkan Mountain, to the watershed of the Iskr and Marica rivers at Ihtiman; to the north, up to Stara Mountain and the Danube; to the south the Plačkovica and Maleševo Mountains, and to the west the Southern Morava Valley (Cvijić 1966: 473; Živković 1994: 9, 10; Bjeladinović et al. 1983: 276). The 'Shopluk' region in Serbia has been considered as the area between the "Rtanj Mountain in the north, the Stara Mountain in the east, the border with the Republic of Macedonia to the south, and where it meets the South Morava River Valley in the west" (Bjeladinović et al. 1983: 276). Milovan Gavazzi denoted this region as "mostly mountain, which remained quite closed towards the neighbouring areas until the present day, and this fact had an impact on the whole population, on its mentality, as well as on its inherited culture" (Gavazzi 1978: 187; translated into English by the present author).

In speaking of cultural characteristics, the term 'Shop' has been used in the humanities to denote specificities considered to make the traditional culture of this region

2 Jovan Cvijić wrote that "The Serbs and the Bulgarians call these people 'Šops', however, they do not accept this name" (Cvijić 1931: 151).

recognizable among other Balkan cultures. It has been also found that these specificities make the characteristics of the culture of this area different from those of both Serbian and Bulgarian cultures (Petrović 2001: 182–183). The specific culture in this region has been considered as a preserved, ancient patriarchal one; Jovan Cvijić wrote that “among Shops, the influence of the old Byzantine tradition was the weakest, and that is why their region can be described as the region of the purest patriarchal culture within the central [Balkan (author’s addition)] type” (Cvijić 1966: 473). Many elements of this material and spiritual culture have been identified as specific (Cvijić 1931: 151–152; Nikolić 1910; Jovanović Mil. 1979: 191–209; Dević 2002: 36 and fn 9; Petrović 2001: 183–185), as have those of traditional rural musical culture (Kaufmann 1968: 20–23, 34, 42, et al.; Rice 1998: 251, 252, 254, 255 et al.; Dević 2002). Bulgarian ethnomusicologist Nikolai Kaufman also wrote, “Songs from mid-western Bulgaria express wild temperament and wittiness that sometimes turn into satire, acumen and optimism – features that belong to the central population in this region – the Shop population” (Kaufman 1968: 22–23).

Perhaps the best contribution to the discussion about the ethnic meanings of these terms is to be found in writings by Jovan Cvijić, for whom the ‘Shop’ region was “a transitional zone between Serbs and Bulgarians,” although he found that the ‘Shops’ “of a part of Western Bulgaria, especially around Trno, Breznik and Kula, are ethnically and linguistically closer to Serbs than to Bulgarians” (Cvijić 1966: 43).

Finally, as regards the political connotations of these terms, the inhabitants of this region name themselves according to the country where they live, either as Bulgarians, Serbs, and Macedonians, because this area is shared by the three neighbouring political entities. Concerning attempts to denote the whole region and people by a single, common term there are certain confusions and misunderstandings on account of a general lack of fundamental information about the history of this region. Sreten Petrović explains that during the 1940s the national politics of the two neighbouring countries, Bulgaria and Serbia, as well as the state border between them, contributed rather to the division of this cultural area, than to its cohesion (Petrović 2001: 185). It is indicative that in Bulgarian national presentations during the 20<sup>th</sup> century this name has been used a great deal with the aim of presenting this region as an exclusive part of Bulgarian ethnic territory. Thus, through successful cultural propaganda, a habit arose on the international level, and also among scholars; this habit was also encouraged by non-critical writings published in authoritative editions (see, for example, *American Association for South Slavic Studies*, *American Association for Southeast European Studies*, *South East European Studies Association* (1993), *Balkanistica*, Volume 8, Slavica Publishers, 201): the names *Shopluk* and/or *Shop*, together with the area and cultural idiom, have been considered as denoting an exclusively Bulgarian region and people, but this cannot be accepted as correct. It is important also to take into account other arguments concerning the political connotations of this region; Cvijić wrote: “Until recently they celebrated their old custom – the *slava* (the feast of the family patron saint). However, under the influence of the Bulgarian Church and authorities, which with good reason consider this custom to be specifically Serbian, the *slava* has for the most part disappeared in areas that are part of Bulgaria” (Cvijić 1931: 152). There are also a small number of publications, which are not so widely known, which speak explicitly about the problematic use of this

term and of (Bulgarian) ethnic identification. These writings are grounded on empirical knowledge, i.e. on witnessing problematic aspects for the residents of the region on the Serbian side of the border itself. Besides, the inhabitants of Serbian 'Shopluk' call themselves according to the 'Shop' sub-regions where they live; they use local names – for example, inhabitants of the region *Lužnica* do not consider themselves as 'Shop' people, but simply as *Lužničani* (Zlatković 1967).<sup>3</sup>

Although the name 'Shop' has been accepted and used in official Bulgarian and Serbian scholarly terminology, its general treatment in the two countries is not the same. Generally, its common use in Bulgaria is not in question. The situation in Serbia is different: there is no official or emic consensus about it; the use of the name is complex and sometimes undefined, or it designates a very specific kind of emic, local naming of groups of inhabitants of certain regions of Serbia. In the territory of the country the term has not been considered as emic on a general level. Anthropologist Sanja Zlatanović explains this problem well: "Shopluk or Shopsko is the mountain region in the central Balkans. The borders of *Shopluk* are not precisely drawn; in the literature there can be found different determinations. It is difficult to draw the borders because the inhabitants refuse to identify themselves as Shop people; by this name, others are always meant, those who live further in the mountains. This name has negative connotations, it indicates a very simple man, a highlander" [...] "Shop people belong to the three South Slav peoples and they identify themselves according to this" (Zlatanović 2004: 86). 'Shop' in Serbian environments also means a backward, raw, rude person (Petrović 2001: 183).

Hence, in this study these names will refer exclusively to their primary meaning – the geographic and cultural region and its inhabitants, focusing on the part of the *Shop* region in the territory of Serbia and especially to specific features of rural traditional music in this area. In this study, the terms *Shop* and *Shopluk* will be used within single quotation marks ("") to designate a reserve with regard to these meanings considered as problematic. In order to indicate the 'Shop' area on the Serbian or on the Bulgarian side of the state border, in this paper I will employ the terms *Serbian* or *Bulgarian* '*Shopluk*.'

Musical analyses conducted in this study have been based on several available examples of the concrete melodic model found in the Svrljig region, a sub-area of Serbian 'Shopluk,' as well as in neighbouring areas: Crnorečje, Tupižnica Mountain and Sokobanja. Also, several examples from more remote areas in central Serbia were taken into account, those containing some structural elements of the chosen 'Shop' melodic model.

### ON THE 'SHOP' MUSICAL IDIOM – IN GENERAL AND IN PARTICULAR

When we speak about 'Shop' culture or musical idiom, we can discuss it both in a wider and in a narrower sense (Dević 2002: 36), in general and in particular. Whereas it is spread through the central Balkans, within the state borders of the three countries, it is quite logical that ethnomusicological research has been carried out so far

3 As the author, I express cordial gratitude to my colleague Gordana Blagojević for this reference.

within the particular national ethnomusicologies, primarily in Bulgaria and in Serbia; syntheses of these findings have not yet been made. Thus, in this paper I will discuss data that refer to the Bulgarian or to the Serbian part of the 'Shop' region, e. g. to the territory of Bulgarian or to Serbian 'Shopluk'.

The first results in specifying 'Shop' musical idiom were obtained by Bulgarian ethnomusicologist Nikolai Kaufman (Kaufman 1968: 21, 23, 42). These results refer to the Bulgarian part of 'Shopluk'; Kaufman grounded his research on 'Shop' musical tradition on the basis of the recorded materials from the territory of western Bulgaria, and published his findings in the second half of the 20<sup>th</sup> century (Ibid.). Nearly four decades later, American ethnomusicologist Timothy Rice's study on the same topic (Rice 2002: 251, 254, 255) brought a critical view to Kaufman's findings in Bulgaria. Specifically, while Kaufman elaborated on the 'Shop' cultural region and vocal idiom within the whole territory of mid-western Bulgaria (in Bulgarian *srednozpadna B'lgaria*), Rice identified specific elements that distinguish the 'Shop' musical idiom from this area; moreover, according to Rice, they make it "completely distinct" (Ibid, 255). For Rice, the main distinction is the role of the major second in musical structure.<sup>4</sup> Rice also designates the borders of 'Shop' area according to its geographical features, i.e. by the "physical features of the land" (Ibid, 254),<sup>5</sup> which is not the case in Kaufman's writings. It is indicative that both Kaufman and Rice made brief comments on the fact that the region of two-part drone singing extended to neighbouring Yugoslavia/Serbia in the West (Kaufmann 1968: 199; Rice 2002: 258), but this remained beyond the scope of their investigations.

Ethnomusicological investigations of 'Shop' musical elements in the region of Eastern Serbia, i.e. in the Serbian part of 'Shopluk,' by Serbian ethnomusicologists were conducted relatively late – during the last two decades of the 20<sup>th</sup> century. Significant synthetic studies by Dragoslav Dević were published in the 1990s and at the beginning of the 21<sup>st</sup> century, based on his extensive field research in the Crnorečje and Svrlijig areas, as well as in other regions (Dević 1990, 1992, 2002). On the other hand, a great many results of systematic field work have not yet been published; there are unpublished student papers, diploma and masters theses (defended at the Faculty of the Music in Belgrade) which contain original data based on fieldwork in sub-regions of Serbian 'Shopluk' (chronologically): Vlasina, Pčinja, Crna Trava, Tupižnica, Zaplanje, Pirot, Temska, Bela Palanka, Krajište, Budžak (Dokmanović 1990; Jovanović Mir. 1987; Radinović 1992; Đakovac 1993; Knežević 1997; Marković 2000; Simić 2002; Roganović 2002; Rajšić 2003). They all contribute to knowledge of specific features of this musical tradition in the Serbian

4 According to Rice, in 'Shop' idiom "the second voice descends to the subtonic as the first voice arrives at the tonic" (Rice 2002: 254), while in the Western Territories "the second voice [...] holds an unwavering drone, [...] a pedal drone on the vowel sound 'e'" (Ibid, 255).

5 Even more intriguingly, Rice claims that Shop cultural area "does not extend to the Serbian border but only to the Struma River" (Rice 2002: 254). Thus, he does not see the 'Shop' musical area as unique, comprising the territories of the two countries.

part of the 'Shop' region. There are also precious publications containing data about musical tradition in regions close to the 'Shop' regions in east Serbia, where inhabitants of 'Shop' origin are present (either in larger or smaller numbers): the Crnorečje (Dević 1990: 31; 2002: 35) and Sokobanja regions (Leibman 1973; Miljković 1978; Radinović 1992: 114).

One of the most significant ethnomusicological contributions to knowledge of 'Shop' musical idiom in Serbia has been made by Dragoslav Dević, in the influential studies mentioned above. He used the term 'Šopsko' to designate one of the two major types (dialectal units) of archaic polyphonic (two-part) singing in the Balkans, with its specificities (the other type is Dinaric singing; see Dević 2002). He recognizes 'Shop' vocal tradition as representing one of the two "hitherto well-preserved layers of archaic, mainly diaphonic singing of Serbian and other South Slavic peoples," and he underlines the thesis that this part-singing "together with spoken language, has been preserved to this day as the deepest extent layer of the autochthonous archaic music language" (Ibid, 33).

The territory of Serbia, unlike Bulgaria, with its central position in the Balkans, is situated right between these two regions (Dinaric and 'Shop') and it connects them spatially, being at the same time a kind of a border, and also a territory of passage. According to the findings of both ethnolinguists and ethnomusicologists, such border zones of the wider cultural areas are characterized by a series of unique features, conditioned by their spatial position (Plotnikova 2004: 334). Thus, it might not be considered unexpected that the structural elements of different origin in rural musical forms in Serbia can be found, especially in the central area, where it has already been shown that several musical (in parallel with spoken) dialects meet and interfere (Jovanović 2013, 2014).<sup>6</sup>

The two-part bourdon musical texture has been undoubtedly marked as one of the main 'Shop' musical elements both on the territories of Bulgaria and Serbia. As the main characteristic of 'Shop' two-part singing in general (having in mind both Bulgarian and Serbian part of 'Shopluk' and, to a lesser extent, the Macedonian part), Dević stated the following: "*Diaphony-bourdon* is predominant in Šop polyphony [...], i.e. the accompaniment is based on the tonic, in a form of rhythmic bourdon, which may be in pedal form" (Dević 2002: 36).

However, these words do not refer to the music tradition of the whole of the Serbian part of 'Shopluk'. In this region there are subareas where two-part drone texture is dominant, and others where it is one of several types of folk singing beside heterophonic and/or unison traditions, and those where bourdon two-part singing is completely absent. In addition, an important fact is that unison and/or heterophony, rather than drone texture, have been found on the borderlines of the 'Shop' geographical/cultural area (Dević 1992; Radinović 1992: 94, 111, 121). On the other hand, some of the 'Shopluk's

6 It is significant that the results of ethnomusicological and linguistic research are usually in concordance; the borders of the linguistic dialects are mostly simultaneously the borders of the musical dialects (Pashina 2012: 87).

neighbouring regions in East Serbia retain the drone structure as a common (Sokobanja), or only as a sporadic, feature (Crnorečje) of their musical idioms. However, it can be said that, generally, looking further away from the Serbian 'Shop' regions to the West and Northwest, towards the regions of Great Morava and Southern Morava valleys, drone texture disappears (it has also been found by S. Radinović: see 1992: 121).<sup>7</sup>

This is the reason why in this study two-part drone musical texture will be considered not as the principal, but as only one of the main characteristics of the 'Shop' musical idiom. In this paper I will show other musical features that determine the physiognomy of 'Shop' singing and which are not less important for it (they carry, so to speak, the specific character of 'Shop' singing). Even more interestingly, they can be identified both in musical examples with two-part and with unison texture from the wider territory of east and central Serbia.

The first writing about the other important features of the 'Shop' vocal idiom, regardless of the drone texture, is found in Sanja Radinović's study. These features are as follows: "connection to isochronous metro-rhythmic sequences, the appearance of a fluid, oscillatory melodic line following stereotype models, and an accompanying vocal part strictly fixed to the tonic" (Radinović 1992: 101, 124). Radinović's findings concerning the interval of the second in 'Shop' bourdon examples correspond to those of Timothy Rice, given above; she wrote: "In the drone examples, the second chord between the tonic and hypertonics prevails" (Ibid, 110).

It has already been said that bourdon two-part singing does not appear in all the 'Shop' sub-regions in Serbia. The areas situated in the West, South-West and in the South-East of 'Shopluk' also show the presence of the drone, of unison and of heterophonic-bourdon two-part vocal tradition. It is obvious that, looking towards the West, Southwest and Southeast from the core of the Serbian 'Shopluk', the influence of other musical idioms is visible, and they may prevail over the 'Shop' idiom. Thus, it is easy to understand that also in the region of central Serbia, at relatively great geographical distance from the core of 'Shopluk', elements of 'Shop' vocal tradition might be recognized, but very rarely as two-part singing – moreover, such examples are treated as exceptions within the prevailing unison musical vocal idiom in this territory.

### ON SHOP MIGRATIONS AND MUSICAL INFLUENCES IN OTHER REGIONS IN SERBIA

Migrations of the inhabitants from both Serbian and Bulgarian 'Shop' regions to the West and Northwest (deeper into the territory of Serbia) led to the dissemination of elements of 'Shop' culture in some regions of east Serbia, and also in slightly more remote areas – in the central part, around the Great Morava River and in regions of east Šumadija.

7 Spatial borders of the dissemination of drone two-part singing in east and southeast Serbia (Serbian 'Shopluk' and neighbouring areas) have not yet been entirely drawn by ethnomusicologists, and this question will not be discussed in this study. Important contributions to it have been made in Dokmanović 1990: 217–218 and Radinović 1992: 94, 111, 121.

Migrations from 'Shop' areas were not intense; they consisted of relatively small groups of people and did not occur suddenly, in any particular period of historical time, but they moved constantly, driven by individual families or groups of families and/or relatives. These migrations cover a relatively large territory, so the spatial distribution of settlements partly inhabited by people of 'Shop' origin has been considered as quite large (Hristov 2004: 71).

It has already been said that the geographical borderlines of the area of 'Shop' culture are marked, among other things, by the elements of the musical tradition. It has also been found that one of its main characteristics, two-part drone musical texture, gradually fades and disappears moving southwest, west, and northwest from Serbian 'Shopluk.' In these neighbouring areas, heterophony and/or unison musical texture (gradually) replace the drone: one of the main 'Shop' musical elements has been replaced by elements of the other folk musical culture(s), prevailing in the surroundings. It also shows that the influence of the 'Shop' musical idiom is fading towards the West and Northwest, which is consistent with the smaller presence of inhabitants of this origin in these neighbouring areas.

In this context, it is interesting to observe musical tradition in a part of central Serbia where the unison singing is characteristic for the older rural vocal tradition (which has already been the subject of several studies; see Jovanovich/Jovanović 2011, 2013, 2014),<sup>8</sup> and which hosted a number of 'Shop' migrants in the last two centuries. Here certain symbioses of musical elements originating from the eastern parts of the country with local musical idiom(s) have already been found (Jovanović 2013: 41–43, 54). From the new point of view and with new experiences drawn from the most recent research, it becomes possible to point to the phenomenon of crossing and combining of different elements of musical structure, coming from musical cultures', e.g. differences in the folk musical dialects in the areas discussed here. Within these combinations of structural elements, the question of two-part and/or unison musical texture is only a part of the whole picture.

It is interesting to note that in the region of central Serbia people of 'Shop' origin are not consistent in their settlements. They have not migrated there in large groups, but as individual families or groups of families. Following their paths from 'Shopluk' regions to the West, it can be noticed that they are present in gradually smaller and smaller numbers. Thus, it is quite understandable that the influence of their culture, and thus also of their musical idiom, becomes weaker to the West and to the Northwest, that is, in central Serbia (Ibid, 41–43). Nevertheless, in the Morava valley and in the nearest neighbouring regions in east Šumadija their presence left its trace in rural musical culture; it has been noticed in examples of wedding songs and some of the St George's Day songs of the region.

8 It is also important to stress that the physiognomy of musical tradition of this part of central Serbia arises from the mixture of several musical idioms, belonging to different groups of inhabitants and at the same time to different cultural dialects.

### A SPECIFIC MELODIC MODEL AS THE BASIS FOR COMPARATIVE ANALYSIS

The investigation of the presence of 'Shop' musical idiom in rural traditional music in central Serbia will be based on comparative analyses of variants of a melodic model for a rural wedding, which is identified primarily in Serbian 'Shop' areas,<sup>9</sup> as one of the features of 'Shop' musical culture in Serbia, whose elements have also been recognized in the recordings of the songs of the same genres – wedding and St George's Day songs – in some parts of central Serbia. It was preserved, probably, up to the 1980s (or, in some exceptional cases, up to the 1990s) in living practice, sung within wedding and/or St George's Day rituals.

In previously published ethnomusicological studies, this melodic model has been considered a feature of the traditional musical idiom in the Svrljig area in east Serbia, which is part of a Serbian 'Shop' region (Dević 1990: 31; 2002: 35, 39), and thus also a part of the wider context of 'Shop' musical culture. It is also a part of the musical idiom in central Serbian regions inhabited by the people of 'Shop' origin. Therefore this melodic model will be observed through its variants and through their comparative analyses, which will be explained through showing the spatial dissemination of variants, within the two largest regions in Serbia where they were found: 1) in east Serbia – 'Shop' area: Svrljig, and neighbouring regions of Crnorečje, Tupižnica and Sokobanja, and 2) in central Serbia: Great Morava River Valley and east Šumadija (Donja Lepenica region).

Before the elaboration of the comparative analysis that is going to be conducted throughout this paper, here are the main criteria for defining *melodic model*, as it is used in this study: 1) a specific metric-rhythmic structure, 2) specific distribution of the accents in the text and melody – in most cases, not a rigid rule; it comes from the same versification, and, finally, 3) the same or a similar melodic contour. Variations are implicit, because the accent in the defining model is in its *creative* aspect. Thus, the possibilities for variation are in melody, and also in the melopoetic form – hence, also in rhythmic organization – through combining and/or repeating specific melo-rhythmical formulas (motifs), which can be applied in various formal melopoetic units (see also Jovanović 2014: 347).

The Svrljig region has been considered by Dragoslav Dević as a "home area" of this model (Dević 1990: 31; see **Examples 1, 2**). In the neighbouring region of Crnorečje there is one village, Dobrujevac, inhabited by people of 'Shop' origin (Ibid, 29–30), where the same melodic model has been noted (Ibid, example 31; **Example 3** in this study). The same model is also found in two other regions in east Serbia, where 'Shop' people are present in great number: Tupižnica Mountain and the Sokobanja region. In the Tupižnica region, as in Crnorečje, there is but one village, Koželj, where this model has been found (in a reduced form; see Jovanović Mir. 1987: 34 and examples 5,

9 Comparative research which would also include materials from Bulgarian territory has not been included for the purposes of this study.



6, 21; see also **Example 4** from central Serbia, in this study). In the Sokobanja region this model is widespread and common for both wedding and St George's Day genres (though in a varied form, which will be explained in the following text; see Miljković 1978, example 83; Leibman 1973: 77; Petrović and Matović 1989: 344; **Example 7** in this study). Though the Sokobanja region does not geographically belong to the 'Shop' region, the majority (one third) of its inhabitants is of 'Shop' origin (Ibid, VII) – thus, it is not strange that the influence of this model is so present and so strong.

In central Serbia, around the Great Morava River and in the eastern Šumadija region, there are more places where this model has been recorded, sometimes in its complete form (**Examples 5 and 6** in this study), and sometimes recognizable in some particular elements (**Examples 8 and 9**; see also Jovanović 2013). In a great many cases this model belongs to the wedding folklore genre, and rarely to the genre of St George's Day songs. Through the subject of distribution of a single melodic model in its varieties, we can also raise the question of contact between different musical (and also cultural) dialects in the central Serbian region. The starting point is the experience of a method in ethno-linguistics, based on areal investigation and on structural-typological analysis, followed by both ethno-linguists and ethnomusicologists in Eastern Europe (Goshovskii 1971: 19, 29; Plotnikova 2004: 18; Jovanović J. 2014 et al.).

The melodic model of wedding songs taken as the basis for this paper has been defined through musical analysis and through determination of its *morphological dominants*, structural parameters of primary significance to denote hierarchical relations within the musical structure of a melodic model (according to Maciewsky 2002: 13). This particular melodic model has been noted in several different forms/varieties, so it is important to stress that its metro-rhythmic formula cannot be reduced to one unique pattern.

Morphologic dominants of this melodic model are:

1) versification: non-symmetrical ten-syllable verse, 4+6; sometimes at the very beginning of the phrase there may be one-syllable refrain (*aj, ej, hej, i*, etc.).

2) two-part melopoetic form built on the repetition of the whole sung meloverse, with no inner division;

3) oscillatory melody type (this term is used according to Bose 1989: 79) based on a abichord or trichord (examples with a tetrachord are rare and considered to be result of a further tone range development);

4) natural censure of the non-symmetrical ten-syllable verse after the 4<sup>th</sup> syllable is not accented; instead, there are two melodic climaxes on the hypertonics: one is near the beginning and the other near the end of the sung verse; both are gained by glissando-like, syncope melodic movement from tonic to hypertonics and back; a long-lasting tone of the hypertonics can also appear in the final cadence;

5) prevailing isochronism, with longer rhythmic "rests" on certain syllables in the verse as contrasting in rhythmical sense, which correspond to previously described melodic climaxes on the hypertonics: these longer tones appear around the beginnings and the ends of the meloverse, usually on the second and on the eighth and/or ninth syllable, but sometimes also on the ninth and/or tenth;

6) two-part drone singing, found either in the entire musical form or only as remnants;

7) specific performing style: the character is built on isochronic series of tones in *tenuto* articulation, with clear pronunciation of the text, without special accents; syllables float in line according to the specific constructive and aesthetic logic.

The other specific elements that sporadically appear in some of the variants are refrain pause (this term is used according to Golemović 2000: 62–64) and apocope (Radinović 2011: 75–76; 2017: 11, 72, 83).

It is intriguing and interesting to have so many varieties of the model, entirely or partly similar to one another, with clearly recognizable basic musical elements, but also differing in musical texture (two-part bourdon or unison). The geographical distribution of this model shows regularity in the consistency of the elements of musical structure. In addition, there is a spatial, i.e. geographical continuity in the identical contents of the lyrics. I shall now discuss all the aforementioned structural elements and their role in forming the melodic model. All the variants slightly differ in various aspects, but in all of them the *morphological dominants* are quite recognizable.

#### VARIANTS OF THE MODEL WITH ALL ITS CONSTITUTIVE ELEMENTS IN THE 'SHOP' REGION (SVRLJIG AREA) AND IN NEIGHBOURING AND REMOTER REGIONS WITH 'SHOP' POPULATION

It is interesting that examples of this model have not been found in all regions of Serbian 'Shopluk,' but only in some of them: Svrljig, Crnorečje, Tupižnica Mountain and Sokobanja. According to the available literature, in other neighbouring areas, all belonging to 'Shopluk' (the regions of Gornja Pčinja, Krajište, Vlasina, Pirot, Bela Palanka, Budžak, and Zaglavak), this model has not been recorded (see Dokmanović 1990; Djakovac 1993; Knežević 1997; Marković 2000; Simić 2000; Roganović 2002; Rajšić 2003); this means it belongs to a musical idiom from some, but not of all of Serbian 'Shop' sub-regions, characterizing its older musical tradition. This also shows that Serbian 'Shopluk' has an inner cultural differentiation with distinctive local varieties.

Since the comparative analysis has been conducted taking into account all the identified *morphological dominants*, and since their appearance in particular examples differ somewhat, the results of the analysis will be presented through each example individually, so that all the common features and varieties may be easily understood. It is important that we can identify many similarities between some of the east Serbian and central Serbian examples, which will be shown in what follows.

**Example 1**, from the Svrljig area, contains the general characteristics: decasyllabic versification; two-part melopoetic form based on the repetition of the sung verse; a tone row based on a trichord. There is exception in the number and order of melodic climaxes: generally, the climax and rest near the beginning of the meloverse is missing, and the climaxes at the ends of the meloverse are on the third tone

of the row<sup>10</sup> (on the tenth syllable) and on the hypertonic in the final cadence (on the ninth and tenth syllables). It is sung in two-part bourdon texture. A *tenuto* manner of singing is present.

**Example 2**, also from the Svrljig area, shows the main musical features: versification; form; tone row based on a trichord; climaxes on the hypertonic – long tones in the initial part of the melody and a little before its end: on the second and on the eighth syllables, and also on the tenth in the final cadence; performing manner – *tenuto*-like singing of the syllables. It is sung in unison. In this example we can also notice the refrain pause in the second part of the form, after the second verse (and at the same time, after the climax on the hypertonic).

**Example 3** from the Crnorečje region is (like **Example 1**) in two-part drone texture and it keeps these *morphological dominants*: versification, form, and trichord. The specificity of this example is that the form has not been built on repeating the meloverse; instead of repetition, there is a refrain of same versificational characteristics as the verses (decasyllabic, 4+6). Rests are on the first, ninth and tenth syllables in the verse, and on the eighth and tenth syllables in the repeated phrase (with the function of a refrain). When it comes to the climaxes, it is difficult to discuss them in the terms of a hypertonic, because the leading part is in minor seconds around the drone on the tonic, and the rests are on the chord (a minor second) between the tonic and hypotonic. Because of this, these rests also sound different in comparison to the rests in previous examples, where the second is constructed of tonic and hypertonic, as in all typical examples of 'Shop' drone tradition. Nevertheless, the tension/accent on the long rests in minor seconds is very akin to that of typical examples, no matter which position these two tones take in the tonal structure.

In **Example 4**, from the Great Morava Valley, we find the ten-syllable versification, two-part melopoetic form, and the trichord in the tone row. The rests on the hypertonic are on the second and ninth syllables. What is extremely interesting and indicative is that these appearances of the hypertonic are followed by the appearance of the accompanying (drone) vocal part, and, as a result of this, a minorsecond between the parts. Bearing in mind that the whole example has been recorded in unison group singing, the appearance of the two-part texture being only at the moments of the long lasting hypertonic, we can consider this a kind of textural contribution to the melodic and rhythmic accents within the model.

In **Example 5**, also from the Great Morava Valley, all the *morphological dominants* are present; the rests are on the second, eighth and ninth syllables. The song is sung in unison.

#### VARIANTS OF THE MODEL WITH SOME OF THE ELEMENTS CHANGED IN EAST AND CENTRAL SERBIAN REGIONS

As has already been said, the notion of the model in this study has been considered as encompassing varieties in musical form and, hence, in rhythmic organization; there

10 Possibly this manner has been taken from some other folk music genre of this cultural region.

are also some varieties in versification. Thus, we can follow variants of the same model in a wider geographical dispersion, taking into account examples with a recognizable majority of already established *morphological dominants* and also with differences.

**Example 6** shows the variant of the model from the region of the Tupižnica Mountain. It has been recorded by a solo voice, without any mention of the possibility of the existence of an accompanying part (drone). It is interesting that this model has been recorded only in one village of this region, Koželj, in three variants (Jovanović M. 1987, ex. 5, 6, 21), all of them belonging to the wedding genre. It is also indicative that the author classified them to identify a specific melodic model distinct from other recorded material from the same region. The author stresses that these songs were sung by the same singer, "one of the rare [singers] who kept the older way of singing. Songs [...] in her interpretations contain common features, so we classified them in a separate group" (Ibid, 34). Though the author does not offer any arguments for this statement, she marked them as examples of a special, archaic kind within the material collected in this geographical area. From this work, it can be seen that the variants of the melodic model discussed here appear also in the Tupižnica region, although (perhaps) as an exception; it may also be of special importance that it was found in a village on the east side of the Tupižnica Mountain, closer to the core of the 'Shop' cultural area.

From this example, we can see that the model keeps its versification and tone row as a trichord, but it is in a reduced melopoetic form – it is not two-part but only one-part, with no repetition.<sup>11</sup> The melodic and rhythmic rests are close to the definition of *morphological dominants* for this melodic model: they are on the second syllable (on the tonic) and on the eighth and ninth syllables (on the hypertonic).

The compositional principle that includes the repetition of a part of a verse is also present in a number of examples of this model both in east and in central Serbia. **Example 7** represents the whole group of variants with a repeated first part of the verse (four syllables) as characteristic for the Sokobanja region. It designates the wedding and also St George's Day folklore genres of this area, and it can be found in variants in several villages (though not equally common) with different contents/lyrics (Leibman 1973: 77). This group of variants differs from the model taken as the ground for this research in the following: the melopoetic form contains of only one meloverse; after the refrain *Oj* comes only the first part of the decasyllabic verse (4), and after that the entire verse is sung (4,6), but without repetition, a characteristic of the main model. The rests are on the first and ninth syllables, and the appearance of the hypertonic completely corresponds to this. In the Sokobanja region such a model was sung in drone texture.

Another variety has been noted in central Serbia – **Example 8** shows a situation in which the second part of the verse (six syllables) is repeated after the whole sung meloverse. The rests are on the first, ninth and tenth syllables. The appearance of the hypertonic corresponds to the rest on the ninth syllable.

11 It is also possible that the woman who sang these songs had already forgotten its whole form and she presented it as one-part for that reason.

**Example 9** illustrates the phenomenon seen also in the **Example 4** – sporadic, but characteristic and indicative appearance of the accompanying vocal part, in drone form, in the moments of the rests of the melody on the hypertonic, which are at the same time also the accents in the rhythmical sense. It is very interesting that we find the same manner in this quite remote geographical area. This shows how the same model “lives” within a different versification – non-symmetrical eight-syllable verse (3, 2, 3). The scheme of the melodic and rhythmical rests is close to the scheme in the decasyllabic verse – on the third and eighth syllables, so it retains the constructive logic of the melodic model which is in focus here.

### CONCLUSION

On the basis of the spatial distribution of variants of this model, there arises the question of the prominence of certain of its structural elements in relation to their geographical position, but also in relation to the neighbouring musical idiom(s) with which this model, as a part of ‘Shop’ musical culture, has survived in living practice in certain territories. Some structural elements are more consistent in the Svrlijig and Crnorečje regions (east Serbia), as well as in places near the Morava River. The more varied examples are found in the Tupižnica and Sokobanja regions in the East and also in the area of central Serbia. Since central Serbia has been considered to be the territory of passage between larger cultural areas (concerning this term, see Drobnjaković 1932: 203; Miloradović 2003: 27–29), it is natural that elements of this melodic model are combined with elements of other wedding models used in this territory, still keeping some of its main characteristics recognizable. It is also interesting that these examples confirm the existence and “life” of melodic models in different musical dialects, interpreted differently – in these cases, either in two-part or in unison (for similar examples in the central Šumadija region, see also Jovanović 2014).

The findings shown in this study lead also to a more precise insight into the old layer of rural music (vocal) tradition in Serbian ‘Shopluk’ itself: it is obvious that this specific melodic model belongs to the vocal tradition of only a part of this region, and not to the whole of it. The core of the territory where it spread is in Svrlijig area.<sup>12</sup> It has also been found in the neighbouring western and northwestern regions (still in east Serbia) – in Crnorečje, Tupižnica, and Sokobanja.

Further to the West and Northwest, the appearance of the model is quite understandable, following the logic of migrations over a long period of time from ‘Shopluk’ to the central Serbian regions. Thus, also the existence of variants of the model in these areas bear witness to its use in living practice at weddings and/or St George’s Day rites and they could be considered as markers of musical tradition of Serbian ‘Shops’ outside their home county.

12 The possible existence of variants of the model in the Bulgarian part of ‘Shopluk’ is a topic for future ethnomusicological research.

On the other hand, looking to the Southeast from the Svrlijig region, this model is absent from rural vocal tradition in other regions of Serbian 'Shopluk' to the Bulgarian state border. This fact tells us about the existence of varieties of vocal tradition(s) in the Serbian 'Shop' area – it is about different influences, layers of vocal tradition, musical practices, and about the cultural complexity of this region as a whole. Perhaps in this complexity lies one of the main reasons why the terms 'Shop' and 'Shopluk' are much more problematic in Serbia and among Serbian scholars – knowledge of this geographic and cultural area on the Serbian side of the state border must definitely be systematized, and the final word on it has not yet been pronounced.

## EXAMPLES:

**Example 1.** (*Ā*) *Oj jubava, jubava devojko* - wedding song, village Okruglica, Svrlijig region (East Serbia), recorded and transcribed by D. Dević (1992).

♩ = 64

E! Oj, ju - ba - va, ju - ba - va de - voj - ko (o).  
I - li gr - mi, il' se zem - lja tre - se (e) I!

Svrlijig, two-part

**Example 2.** (*Hej*) *Puće puška, dvori zaz'mneše* – wedding song, village Lalinac, Svrlijig region (East Serbia), recorded and transcribed by D. Dević (1992).

♩ = cca 68 *parladno rubatto*

Hej! Pu - će (e) pu - ška, dvo - ri za - zam - ne - še,  
pu - će (e), hej, pu - ška, dvo - ri za - zam - (m) -  
ne - še (e).

Svrlijig, unison

**Example 3.** (I) *Što su lepi dva cveta planinski* – wedding song, village Dobrujevac, Crnorečje region (East Serbia), recorded by D. Dević (1990), transcribed by J. Jovanović (2000).

$\text{♩} = 82-87$

I  
group  
(2 singers)

I! Što su le - pi dva cve - ta pla - nin - ski(j),  
mi - li ku - me, mi - lo raj - sko cve - če(j).

II  
group  
(2 singers)

I. što su le - pi dva cve - ta pla - nin - ski(j),  
mi - li ku - me, mi - lo raj - sko cve - če(j).

o.f.  
I - IV

Crnorečje

**Example 4.** *Da l'to grmi, da l'se zemlja tresе* – wedding song, village Rajkinac, Big Morava Valley (Central Serbia), recorded by R. Petrović (1974), transcribed by J. Jovanović (2012).

$\text{♩} = 140$

Da l' to gr - mi, da l' se zem - lja tre - - se,  
da l' to gr - mi, da l' se zem - lja tre -

o.f.

Rajkinac (Da l'to grmi, da l'se zemlja tresе)





**Example 9.** *Izvi se tanac iz grada* – wedding song, village Resnik, Lepenica region (Central Serbia), recorded by Slavica Mihailović (1995), transcribed by J. Jovanović (2006).

♩ = cca 120

I - zvi se, ta - nac iz gra - da,  
ta - nac iz gra - da.

o.f.

Resnik (Izvi se tanac iz grada)

#### LIST OF REFERENCES

- Бјеладиновић, Јасна, Владић-Крстић, Братислава, Масловарић, Душан, Костић, Петар (1983) „Припреме за сталну изложбу Етнографског музеја у Београду.” *Гласник Етнографског музеја* 47: 265–282 / Bjeladinović, Jasna, Vladić-Krstić, Bratislava, Maslovarić, Dušan, Kostić, Petar (1983) „Pripreme za stalnu izložbu Etnografskog muzeja u Beogradu.” *Glasnik Etnografskog muzeja* 47: 265–282 [“Preparations for the permanent exhibition of the Ethnographic Museum in Belgrade”].
- Bose, Fritz (1989) *Etnomuzikologija* (drugo izdanje). Vlastimir Peričić (Ed.). Beograd: Univerzitet umetnosti [Musikalische Völkerkunde].
- Џвијић, Јован (1931) (1966) *Балканско полуострво и јужнословенске земље*. Београд / Cvijić, Jovan (1931) (1966) *Balkansko poluostrvo i južnoslovenske zemlje*. Beograd [Balkan Peninsula and South Slavic Lands].
- Девић, Драгослав (1990) *Народна музика Црноречја у светлости етногенетских процеса*. Бор – Бољевац – Београд: ЈП Штампa, Радио и филм Бор – Културно-образовни центар Бољевац – Факултет музичке уметности / Dević, Dragoslav (1990) *Narodna muzika Crnorečja u svetlosti etnogenetskih procesa*. Bor – Boljevac – Beograd: JP Štampa, Radio i film Bor – Kulturno-obrazovni centar Boljevac – Fakultet muzičke umetnosti [Folk Music of Crnorecje Region in the Light of Ethnogenetic Processes].
- Девић, Драгослав (1992) “Народна музика.” In: Сретен Петровић (Ed.) *Културна историја Сврљица, Књига II, Језик, култура и цивилизација*. Ниш – Сврљиг: Просвета – Народни универзитет, 427–581 / Dević, Dragoslav (1992) “Narodna muzika.” In: Sreten Petrović (Ed.) *Kulturna istorija Svrlijga, Knjiga II, Jezik, kultura i civilizacija*. Niš – Svrlijg: Prosveta – Narodni univerzitet, 427–581 [Folk Music, In: Cultural History of Svrlijg, Book II, Language, Culture and Civilisation].
- Dević, Dragoslav (2002) “Dinaric and Šop singing in Serbia and migrations.” *New Sound* 19: 33–57.
- Dokmanović, Jasminka (1990) *Ženske obredne pesme za plodnost u srpskom delu balkanskog Šopluka. Oblasti planinske Gornje Pčinje, Krajišta i Vlasine*. Neobjavljena magistarska teza. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, M 4 [Female Ritual Songs for Fertility in Serbian Part of the Balkan Šopluk. Areas of the Mountain Region of Upper Pčinja, Krajište and Vlasina. Unpublished MPhil thesis].
- Drobnjaković, Borivoje (1932) “Sur la composition ethnique de la population de la Šumadija.” Extrait des *Comptes rendus du III-e Congrès des géographes et ethnographes slaves en Yougoslavie 1930*. Belgrade: Imprimerie “Davidović,” 199–203.

- Dakovac, Dejan (1993) *Narodna muzika pirotskog kraja*. Neobjavljeni diplomski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za etnomuzikologiju, D 38 [*Folk Music of the Region of Pirot*. Unpublished graduate paper].
- Gavazzi, Milovan (1978) *Izvori i sudbine folklorne tradicije*. Zagreb [*Springs and Destinies of Folk Traditions*].
- Големовић, Димитрије О. (2000) *Рефрен у народном певању – од обреда до забаве*. Бјелина – Бањалука: Реноме – Академија умјетности / Golemović, Dimitrije O. (2000) *Refren u narodnom pevanju – od obreda do zabave*. Bijeljina – Banja Luka: Renome – Akademija umjetnosti [*Refrain in folk singing – from ritual to entertainment*].
- Гошовский, Владимир (1971) *У истоков народной музыки славян (очерки по музыкальному славеноведению)*. Москва: Советский композитор / Goshovskii, Vladimir (1971) *U istokov narodnoj muzyki slavyan (ocherki po muzykal'nomu slavenovedeniyu)*. Moskva: Sovetskii kompozitor [*On the Wellsprings of Folk Music of the Slavs (Essays in Musical Slavic Studies)*].
- Христов, Петко (2004) "Границе 'Шоплука' и 'Шоплук' без граница." In: Биљана Сикимић (Ed.) *Скривене мањине на Балкану*. Посебна издања 82. Београд: Балканолошки институт САНУ, 67–82 / Hristov, Petko (2004) "Granice 'Šopluka' i 'Šopluk' bez granica." In: B. Sikimić (Ed.) *Skrivene manjine na Balkanu*. Posebna izdanja 82. Beograd: Balkanološki institut SANU, 67–82 ["Frontiers of 'Šopluk' and 'Shops' without Frontiers." *Hidden Minorities in the Balkans*. Special editions 82].
- Јовановић, Елена (2011) "Элементы различных музыкальных диалектов в жатвенных песнях Центральной Сербии." In: Анастолій Сімейанович Каргин (Ed.) *Матеріали VІІорого Всеросійської конференції фольклористів. Сборник доповідей*. Том 3. Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, 324–339 / Jovanovich, Elena [=Jelena] (2011) "Elementy razlichnyh muzykal'nyh dialektov v zatvennyh pesnyah Central'noi Serbii." In: Anatolii Stepanovich Kargin (Ed.) *Materialy Vtorogo Vserosiiskogo kongressa fol'kloristov. Sbornik dokladov*. Tom 3. Moskva: Gosudarstvennyi respublikanskii centr russkogo fol'klora, 324–339 ["Elements of different musical dialects in harvest songs of Central Serbia"].
- Јовановић, Јелена (2013) "Мелодијски модели савремених песама источне Шумадије и Поморавља: прилог методологији проучавања вокалних дијалеката и идентитета у Србији." *Музиколоџија / Musicology* 15: 29–59 / Jovanović, Jelena (2013) "Melodijski modeli savremenih pesama istočne Šumadije i Pomoravlja: prilog metodologiji proučavanja vokalnih dijalekata i identiteta u Srbiji." *Muzikologija / Musicology* 15: 29–59 ["Wedding songs' melodic models of Eastern Šumadija and Pomoravlje regions: a contribution to Serbian vocal dialects and identity studies"].
- Јовановић, Јелена (2014) *Вокална традиција Јасенице у светлости етногенетских процеса*. Београд: Музиколошки институт САНУ / Jovanović, Jelena (2014) *Vokalna tradicija Jasenice u svetlosti etnogenetskih procesa*. Beograd: Muzikološki institut SANU [*Vocal Tradition of the Jasenica Region in the View of Ethnogenetic Processes*].
- Јовановић, Милка (1979) "Народна ношња у Србији у XIX веку." In: Бранислав Којић (Ed.) *Српска етнографска збирка XCII, Народни живот и обичаји* 38. Београд: Српска академија наука и уметности / Jovanović, Milka (1979) *Narodna nošnja u Srbiji u XIX veku*. In: Branislav Kojić (Ed.) *Srpska etnografska zbirka XCII, Narodni život i običaji* 38. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti ["Folk Costumes in Serbia in the 19<sup>th</sup> Century." *Serbian Ethnographic Collection XCII, Folk Life and Customs* 38].
- Јовановић, Мирјана (1987) *Narodna muzika u predelu planine Tupižnice*. Neobjavljeni diplomski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za istoriju muzike i muzički folklor [*Folk music in the region of the Tupižnica Mountain*. Unpublished].

- Knežević, Katarina (1997) *Muzička i orska tradicija Temske*. Neobjavljen diplomski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za etnomuzikologiju, D 53 [*Musical and Dancing Tradition of Temska*. Unpublished].
- Кауфман, Николай (1968) *Българската многогласна народна ѝсен*. София: Наука и изкуство / Kaufman, Nikolai [=Nikolay] (1968) *B'lgarskata mnogoglasna narodna pesen*. Sofiya: Nauka i izkustvo [*Part-Singing in Bulgarian Musical Folklore*].
- Leibman, Robert Henry (1973) *Traditional Songs and Dances from the Soko Banja Area*. Balkan Heritage Series Vol. 1. Los Angeles: University of California – Folklore & Mythology Group.
- Мациевский, Игор (2002) „О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке.” In: *Наиля Альмеева* (Ed.) *Искусство устной традиции. Историческая морфология: сборник статей, посвященный 60-летию И. И. Земцовской*. Санкт Петербург: Российская Академия наук – Российский Институт истории искусств, 12–27 / Maciewsky, Igor (2002) “On differencirovanosti morfoloģicheskih dominant v tradicionnoi muzyke.” In: Nailia Al'meeva (Ed.) *Iskusstvo ustnoi tradicii. Istoricheskaya morfologiya: sbornik statei, posvyashhennyyi 60-letiyu I. I. Zemcovskogo*. Sankt Peterburg: Rossiiskaya Akademiya nauk – Rossiiskii Institut istorii iskusstv, 12–27 [“On differentiation of morphological dominants in traditional music.” *The Art of Oral Tradition. Historical Morphology. Collection of papers, dedicated to the 60<sup>th</sup> jubilee of Izaly Zemtsovsky*].
- Marković, Aleksandra (2000) *Žetva i svadba u Pirotskom polju – Običaji, muzika (vokalna tradicija) – komparativni pristup*. Neobjavljen diplomski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za etnomuzikologiju, D 62 [*Harvest and Wedding in Pirotsko polje – Customs, Music (Vocal Tradition) – Comparative Approach*. Unpublished].
- Милорадовић, Софија (2003) *Употреба њадежних облика у говору Параћинској Поморавља балканистички и етномиграциони аспекти*. Посебна издања, Књига 50. Београд: Етнографски институт САНУ / Miloradović, Sofija (2003) *Upotreba padežnih oblika u govoru Paraćinskog Pomoravlja. Balkanistički i etnomigracioni aspekt*. Posebna izdanja, Knjiga 50. Beograd: Etnografski institut SANU [*The Use of Case Forms in the Speech of Paraćinsko Pomoravlje. Balkanistic and Ethnomigrational Aspect*. Belgrade: Ethnographical Institute of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Special Edition, Vol. 50].
- Миљковић, Љубица (1978) *Бања, рукописни зборник*. Књажевац: Нота / Miljković, Ljubica (1978) *Banja, rukopisni zbornik*. Knjaževac: Nota [*Banja, manuscript collection*].
- Николић, Риста Т. (1912) *Крајишње и Власина – антропоеографско проучавање*. Српски етнографски зборник, Насеља 8. Београд: Српска Краљевска академија / Nikolić, Rista T. (1912) *Krajište i Vlasina – Antropogeografsko proučavanje*. Srpski etnografski zbornik, Naselja 8. Beograd: Srpska Kraljevska akademija [*Krajište and Vlasina – Anthropogeographical research*].
- Николић, Владимир (1910) *Из Лужнице и Нишаве*. Српски етнографски зборник XVI. Београд: Српска Краљевска академија / Nikolić, Vladimir (1910) *Iz Lužnice i Nišave*. Srpski etnografski zbornik XVI. Beograd: Srpska Kraljevska akademija [*From Lužnica and Nišava*. Serbian Ethnographic Collection XVI].
- Pashina, Olga (2012) “Area studies in ethnomusicology: on the problem of identification of musical dialects.” In: Jelena Jovanović, Danka Lajić-Mihajlović, Dejan Despić (Eds.) *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*. Academic Conferences CXLII, Department of Fine Arts and Music, Book 8. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts – Institute of Musicology, 87–98.

- Петровић, Радмила, Матовић, Ана (1989) "Народна музика Бање." In: Драгослав Антонијевић (Ed.) *Зборник радова 36. Конгреса фолклориста Југославије (Сокобана 1989)*. Београд: Савез удружења фолклориста Југославије, 56–62. / Petrović, R. i Matović, A. (1989) „Narodna muzika Banje“, In: Dragoslav Antonijević (Ed.) *Zbornik radova 36. Kongresa folklorista Jugoslavije (Sokobanja 1989)*. Beograd: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 56–62 [“Folk music of Banja.” *Proceedings of the 36<sup>th</sup> Congress of the folklorists of Yugoslavia (Sokobanja 1989)*].
- Петровић, Сретен (2001) "Проблем интерпретирања 'шопског' културног ареала." In: Јасна Бјеладиновић-Јергић (Ed.) *Зборник Етнографског музеја у Београду*, Београд: Етнографски музеј, 181–188. / Petrović, Sreten (2001) "Problem interpretiranja 'šopskog' kulturnog areala." In: Jasna Bjeladinović-Jergić (Ed.) *Zbornik Etnografskog muzeja u Beogradu*. Beograd: Etnografski muzej, 181–188 [“The Problem of Interpreting the ‘Šopsko’ Cultural Area.” *Collection of Papers of the Ethnographic Museum in Belgrade*].
- Плотникова, Анна Аркадьевна (2004) "Этнолингвическая география Южной Славии." In: *Традиционная Духовная Культура Славян*. Москва: Росийская академия наук, Институт славяноведения / Plotnikova, Anna Arkadyevna (2004) "Etnolingvicheskaaya geografiya Iuznoi Slavii." In: *Tradicionnaya Duhovnaya Kul'tura Slavyan*. Moskva: Rosiiskaya akademiya nauk, Institut slavyanovedeniya [“Ethnolinguistic Geography of the South Slavs.” *Traditional Spiritual Culture of the Slavs*].
- Радиновић, Сања (1992) *Старо двојласно њевање Запљана*. Необјављен магистарски рад. Београд: Факултет музичке уметности, Одсек за етномузикологију. / Radinović, Sanja (1992) *Staro dvoglasno pevanje Zaplanja*. Neobjavljen magistarski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za etnomuzikologiju [Old Two-Part Singing of Zaplanje. Unpublished MPhil thesis].
- Радиновић, Сања (2011) *Облик и реч (Закономерности мелодоејског обликовања српских народних њесама као основа за методологију формалне анализе)*. Етномузиколошке студије – дисертације, св. 3. Београд: Факултет музичке уметности / Radinović, Sanja (2011) *Oblik i reč (Zakonomernosti melopoetskog oblikovanja srpskih narodnih pesama kao osnova za metodologiju formalne analize)*. Etnomuzikološke studije – disertacije, sv. 3. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [Form and Word (The Laws of Melopoetic Shaping of Serbian Folk Songs as a Basis for the Methodology of Formal Analyses)].
- Радиновић, Сања (2017) *Морфологија српских народних њесама 1*. Београд: Hema Kheya Neye / Radinović, Sanja (2017) *Morfologija srpskih narodnih pesama 1*. Beograd: Hema Kheya Neye [Morphology of Serbian Folk Songs 1].
- Радиновић, Сања и Закић, Мирјана (2013) *Дизајте се, мало и големо! Сврљи: музичка традиција*. CD са пропратном књижицом. Београд: Факултет музичке уметности / Radinović, Sanja i Zakić, Mirjana (2013) *Dizajte se, malo i golemo! Svrlijig: muzička tradicija*. CD sa propratnom knjižicom. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [Arise, All You Big and Small!]
- Рајшић, Милица (2003) *Вокална традиција области Буџак*. Необјављен дипломски рад. Београд: Факултет музичке уметности, Одсек за етномузикологију, Д 67 / Rajšić, Milica (2003) *Vokalna tradicija oblasti Budžak*. Neobjavljen diplomski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za etnomuzikologiju, D 67 [Vocal Tradition of the Region of Budžak. Unpublished]
- Rice, Timothy (1998) "The Geographical Distribution of Part-Singing Styles in Bulgaria." *The Scientific Program of the First International Symposium on Traditional Polyphony Conference*, Tbilisi. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.728.6559&rep=rep1&type=pdf>, 251–265.
- Рогановић, Гордана (2002) *Музичка и орска традиција у Крајишћу*. Необјављен дипломски рад. Београд: Факултет музичке уметности, Одсек за етномузикологију, Д 66 / Roganović, Gordana

- (2002) *Muzička i orska tradicija u Krajištu*. Neobjavljen diplomski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za etnomuzikologiju, D 66 [*Musical and Dance Tradition in Krajište*. Unpublished].
- Simić, Milica (2000) *Vokalna muzička tradicija Belopalanačke Koritnice*. Neobjavljen diplomski rad. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Odsek za etnomuzikologiju, D 65 [*Vocal Musical Tradition of the Belopalanačka Koritnica*. Unpublished].
- Златановић, Сања (2004) “Шопови’ у Косовском Поморављу.” In: Биљана Сикимић (Ed.) *Скривене мањине на Балкану*. Посебна издања, Књ. 82. Београд: Балканолошки институт Српске академије наука и уметности, 83–93 / Zlatanović, Sanja (2004) “Šopovi’ u Kosovskom Pomoravlju.” In: Biljana Sikimić (Ed.) *Skrivene manjine na Balkanu*. Posebna izdanja, Knjiga 82. Beograd: Balkanološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti, 83–93 [“Shops’ in the Region of Kosovo Pomoravlje.” *Hidden Minorities in the Balkans*, Special editions 82].
- Златковић-Милић, Ђура (1967) *Зла времена. Монографија Лужнице (1876–1945)*. Бабушница: Народни универзитет и Савез Бораца Народноослободилачког рата Бабушнице / Zlatković-Milić, Đura (1967) *Zla vremena. Monografija Lužnice (1876–1945)*. Babušnica: Narodni univerzitet i Savez boraca Narodnooslobodilačkog rata Babušnice [*Evil Times. Monograph of Lužnica (1876–1945)*].
- Живковић, Витомир В. (1994) *Торлак*. Пирот: Народна библиотека / Živković, Vitomir V. (1994) *Torlak*. Pirot: Narodna biblioteka.

## ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ

### ОДРАЗИ ’ШОПСКОГ’ МЕЛОДИЈСКОГ МОДЕЛА У СВАДБЕНИМ И ЂУРЂЕВДАНСКИМ ПЕСМАМА ИСТОЧНЕ И ЦЕНТРАЛНЕ СРБИЈЕ

#### (САЖЕТАК)

Ова студија, резултат ауторкиних дугогодишњих проучавања сеоских музичких традиција централне Србије, представља први научни допринос теми карактеризације елемената традиционалног музичког идиома српског дела области ’Шоплук’, распрострањеног у источној и у централној Србији посредством тзв. шопске метанастизичке струје која је кроз историју текла из ’шопских’ предела (источна Србија и западна Бугарска) према западу и северозападу. Овај стари фолклорни мелодијски модел и његове особине, идентификоване и окарактерисане као *морфолошке доминанције* према методи коју је образложио Игор МацијеВСКИ (Maciewsky 2002), налазе се у свадбеним и ђурђевданским песмама на широј територији обухваћеној овом селидбеном струјом.

У неким од ареала источне и централне Србије примери овог модела су конзистентни у својим главним карактеристикама, док се у нешто удаљенијим местима централне Србије његови елементи јављају у различитим формама увек препознатљивог, истог модела. Циљ овог рада јесте да дâ допринос

познавању просторне дистрибуције елемената 'шопске' традицијске музичке културе у регионима источне и централне Србије. Такође, упоредном анализом долази се до елемената музичке структуре који се могу идентификовати као припадајући 'шопском' музичком идиому, у форми која је карактеристична за 'шопске' области, као и у симбиози са елементима других идиома у делу централне Србије – долини Велике Мораве и у источној Шумадији. Најзад, просторна дистрибуција овог модела није заступљена у свим 'шопским' пределима источне Србије, што упућује на и закључак о културној диференцираности самог српског дела 'Шоплука'.

Кључне речи: 'Шоплук', централна Србија, мелодијски модел, свадбене песме, ђурђевданске песме, бурдонско двогласно певање, унисоно певање, *морфолошке доминанције*.



# УОБЛИЧАВАЊЕ НАЦИОНАЛНОГ ПАМЋЕЊА: ПОЧЕЦИ МЕМОРИСАЊА СТЕВАНА СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА У СРПСКОЈ МУЗИЦИ (1919–1923)\*

---

Биљана Милановић<sup>1</sup>  
Музиколошки институт САНУ Београд

Примљено: 15. септембра 2017.

Прихваћено: 1. новембра 2017.

Оригинални научни рад

## САЖЕТАК

Рад је осмишљен као прилог изучавању дуготрајних процеса канонизације Стевана Стојановића Мокрањаца у оквирима националне уметничке традиције. Анализирани су концертни догађаји посвећени Мокрањчевим делима (1919–1923), као и дводневна комеморативна свечаност, одржана поводом преноса композиторових посмртних остатака из Скопља у Београд (1923). Циљ рада односи се на проучавање првих, због ратних околности закаснелих примера меморисања Мокрањаца по његовој смрти 1914. године.

Кључне речи: национални музички канон, Стеван Стојановић Мокрањац, национално памћење, хорска музика, концерти.

Овом студијом представићу један сегмент истраживања разнородних токова формирања канона српске уметничке музике, у којима су Стеван Мокрањац и његов композиторски опус имали централно место. Пажњу ћу усмерити на пет концертних догађаја посвећених Мокрањчевим делима (1919–1923) и на дводневну комеморативну свечаност одржану поводом преноса композиторових посмртних остатака из Скопља у Београд (1923), с циљем да их сагледам као прве,

\* Студија је реализована у оквиру пројекта *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004) Музиколошког института САНУ, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

1 milanovic@beograd.com



због ратних околности закаснеле примере меморисања Мокрањца по његовој смрти 1914. године.<sup>2</sup>

У приступу подацима имам у виду да су процеси канонизације Мокрањца започети већ током композиторовог живота, од краја XIX и почетка XX века, да су се одвијали кроз различите музичке праксе, попут концерата, хорских светковина и турнеја и писаних и усмених нарација које су их пратиле, те да су испрва били иницирани у интелектуалним круговима Београдског певачког друштва, да би временом постали значајан део стратегија у позиционирању Мокрањчевих млађих сарадника и некадашњих ученика, који су чинили језгро настајуће елите музичких професионалаца (Milanović 2014; Милановић 2014; 2016).

Полазећи од критичког проучавања канона као привилегованог низа дела који претендује на свевременост, који је означен спрегом идеологије, ауторитета и естетских мерила и који функционише као место моћи у хијерархизацијама друштвених група и интереса (нпр. Weber 1999; Pollock 1999; Bjurström 2012), у овом раду користим синтагму „национално памћење”, јер разматрани догађаји упућују на (ре)интерпретацију канона националне уметничке музике путем стратегија меморијализације. Као и други термини којима се дефинише неки тип „колективног памћења” у студијама сећања (memory studies), синтагма означава „deo društvenointegrativnog usmenog ili pismenog znanja koji oblikuje sliku prošlosti” нације (Kuljić 2007: 243). Национално памћење је у сложеној спрези с индивидуалним сећањима, али се превасходно „odnosi na već oblikovano sećanje, kao i na psihičke, socijalne i kulturne aparate, u kojima se skladišti učinak sećanja” (исто: 243–244), а у својој званичној форми нормира знања саображена владајућој идеологији. Као стратегија која обухвата и „вештину заборављања”, национално памћење чини један вид „културалног памћења” (Assmann 1995; 2008), те представља посредован, наглашено смишљен однос према прошлости и указује на механизме попут селективности и конструисања временских континуитета, проистекле из контекста актуелне садашњости. Сходно томе, његови аспекти преплићу се са канонизацијом националне уметности и деле простор знања о нацији, јер кодификовање националног памћења укључује низ националних „великана” и реферира на њихова дела.<sup>3</sup>

Будући да је Мокрањца преминуо на самом почетку Првог светског рата, месец дана по одласку у избеглиштво у Скопље, обележавање његове смрти и процеси меморисања његове личности и стваралаштва могли су да уследе тек по свршетку ратних околности.<sup>4</sup> Узимајући у обзир и дејство рата, као и чињеницу да

2 Догађаји о којима ће бити речи обрађени су и у мојој докторској дисертацији, а у склопу поглавља које се бави репрезентативним хорским репертоарима у Београду у годинама по оснивању Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (Милановић 2016: 199–214).

3 Као полазиште за детаљнију концептуализацију ових категорија могу да послуже истраживања Алаиде Асман (Assmann 2008). За детаљније разматрање сложености колективног памћења у оквиру културе сећања: Kansteiner 2002; Zerubavel 2003; Feindt et al. 2014.

4 Присуство Мокрањчевих дела у дестабилованим, измењеним контекстима српске музике

се „закаснели” испраћај Мокрањца одвијао у контексту новоосноване Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (1918), у тексту се бавим концертима и нарацијама које су са њима директно повезане, а потом и самом свечаношћу комеморације, настојећи да укажем на два повезана вида меморисања Мокрањца, од којих је један био у домену професионалне музичке елите, док је други добијао размере национално-државне манифестације.

### УМЕТНИЧКИ ПОМЕНИ МОКРАЊЦУ

Организовање музичког живота Београда, као престонице новоосноване Краљевине СХС, било је омеђено напорима око материјалног, економског и културног консолидовања града после ратне катастрофе, а мапирање континуитета са предратним традицијама имало је у таквим околностима посебан значај. О томе је сведочио и први заједнички наступ београдских хорова у мирнодопским условима, одржан у организацији Београдског певачког друштва 20. октобра 1919. године, посвећен искључиво Мокрањчевом стваралаштву.<sup>5</sup> Тај догађај није био гест којим су се окупљена хорска друштва „симболично [...] опростила са XIX веком” (Пејовић 2004: 181). Напротив. Он је чинио почетак у остваривању низа музичких догађаја, доживљених, како се тада истицало, као обнављање култа „нашег народа према писцу незаборавних руковети” (Аноним 1923а). У периоду од 5. новембра 1922. до 3. јуна 1923. године Певачко друштво *Сћанковић* одржало је још четири таква концерта.<sup>6</sup>

током Првог светског рата, када су њени представници били расејани у различитим избегличким условима, чини засебну тему истраживања, која се не односи на организовану и унапред осмишљену меморијализацију композитора (детаљније: Милановић 2018).

5 Концерт је одржан у Касини, 20. октобра 1919. године. Поред Београдског певачког друштва наступили су: певачка друштва *Сћанковић*, *Обилић*, *Милошевац*, Српско јеврејско певачко друштво, Хор Богословије Св. Саве, солисти Софија Предић-Андријашевић и Мијат Мијатовић, а дириговали су Стеван Христић, Хинко Маржинец и Станислав Бинички. На програму су била следаћа дела: IV, X, XI, XII, XV руковет, *Козар*, *Приморски најјеви*, *Њесџ свјайи*, *Акајисџ Мајџи Божјој*, „Песма Данице” из комада *Балканска царица* и соло песма *Мирјано*. Уводну реч дао је Милоје Милојевић (Христић 1919а; Милојевић 1919а; Турлаков 1994: 84).

6 На овим концертима Певачког друштва *Сћанковић* у Мањежу наступили су Мирослава Бинички (сопран), Софија Предић-Андријашевић (сопран), Мијат Мијатовић (тенор), Милорад Јовановић (бас), Светозар Писаревић (бас) и Момчило Мокрањца (клавир). Дириговали су Станислав Бинички и Хинко Маржинец. Програм је обухватао 34 композиције из Мокрањчевог опуса – први концерт (5. нов. 1922): *Мирјано*, I–IV руковет, *Тебе боја хвалим*, *Јадна граиџ*, *Румунске народне њесме*, *Приморски најјеви*; други (2. јан 1923) – *Хвалиџе имја јосјодње*, V–VIII руковет, *Хај*, *За инаџ* и *Болно чедо*; трећи (4. март): IX–XII руковет, *О како безаконије*, *Две џурске њесме*, *Чейири обредне кајде*, „Песма Данице” из *Балканске царице*; четврти (3. јун): XIII–XV руковет, *Акатисти*, *Две џурске њесме*, *Чекање*, *Козар*, *Лем Едим* (Привр. 1922; Аноним 1923в; Винавер, 1923; [Концертни програм], 1922).

Ови интензивни почеци меморисања Мокрањца уклапали су се у контекст обнове насиљно прекинутог музичког живота. То је нарочито карактерисало концерт из 1919. године, када је активирање успомене на Мокрањца подстакло послератну обнову рада у певачким друштвима и убрзало „њихов излазак пред публику” (Христић 1919а). Воља „да се настави прекинути конач”, како је том приликом забележио драматург и публициста Велимир Живојиновић, имала је у првој поратној години и нарочиту психолошку димензију. „Оно усрдно одушевљење”, писао је Живојиновић, „није било само резултат естетског уживања, него и једна дубља и узвишенија манифестација”, јер је сећање на Мокрањца производило снажан афективни учинак у превазилажењу ратних фрустрација, који је обузимао и препуну салу и извођаче:

Осећало се да дух Мокрањчев живи још међу нама, да у слуху певача, међу којима има тако много старих, познатих лица, још откуцава такт Мокрањчевог штапића, да дах композиторов веје и међу нама у партеру, и још више међу онима на позорници, да су и традиција и култ, као замахом какве психичке инерције, пренесени преко овога јаза од неколико година (Велмож 1919).

Тип ауторског концерта чинио је реткост у тадашњој музичкој култури Београда, а чак пет концерата посвећених једном композитору већ су својим бројем указивали на значај који је придаван Мокрањцу. Рекапитулација његовог опуса у виду састављања обимног корпуса антологијских остварења презентованих јавности – која су уз све руковети укључивала и одабране примере духовне музике и избор из литературе за глас и клавир – требало је да подсети на Мокрањчеву предводничку улогу у развоју дотадашње српске уметничке музике и да симболично означи допринос „великана” који се по смрти трајно утискује у национално памћење. Испуњавање овог циља додатно су усмеравала и уводна предавања уз сваки концерт, а догађаји су упућивали не само на ангажованост хорских певача већ и групе некадашњих Мокрањчевих млађих сарадника и/или ученика. Међу солистима и диригентима истицали су се извођачи који су својевремено наступали са Београдским певачким друштвом, као и актуелне хоровађе овог ансамбла и Певачког друштва *Сћанковић* – Стеван Христић и Станислав Бинички. Христић је био и један од предавача о Мокрањцу, поред Петра Крстића, Милоја Милојевића и Косте Манојловића. Догађај је тиме обухватао иступање композитора прве и друге генерације после Мокрањца, који су у послератним годинама обављали најзначајније функције у музичкоинституционалним оквирима престонице.<sup>7</sup> Ти представници београдске

7 Довољно је навести њихове најзначајније функције: Бинички је до 1920. био диригент Оркестра Краљеве гарде и директор Музичке школе *Сћанковић*, потом директор Опере; Крстић је до 1923. био директор Српске музичке школе, а затим Музичке школе *Сћанковић* (1923–1925), као и уредник *Музичког гласника* (1922); Милојевић је уз професуру у Српској музичкој школи и сталну

музичке елите, која се као групација још увек налазила у формирању, борећи се за свој статус и аутономију у ширем уметничком и интелектуалном контексту српске културе, нашли су се током ових концертних догађаја у сарадничкој позицији, окупљени око меморисања свог непосредног претходника.

Предавање уз концерт из 1919. године дао је Милоје Милојевић, а у оквиру четири наредна догађаја иступили су Петар Крстић, Стеван Христић, Коста Манојловић и поново Милојевић: говорили су о Мокрањцу као учитељу, аутору световних и духовних песама, као и о Мокрањчевој композиторској личности. Та четири концерта била су осмишљена као циклус представљања Мокрањчеве црквене и световне музике, пропраћен и пригодном књижицом под насловом *У сјомен Сјевану Мокрањцу (1855–1914). Четири велика концерта (1922–1923)*, који је претходно припремама за свечаност комеморације ([Концертни програм] 1922). Иако се у овој публикацији појављује само један, Крстићев текст, на основу других објављених извора може се стећи одређени увид у већину наведених предавања, тачније у писану реч поменутих аутора повезану са датим музичким догађајима.<sup>8</sup> Наиме, Милојевићев увод у догађај из 1919. године објављен је на дан концерта у листу *Полиџика*, а убрзо потом, у незнатно модификованој форми, и у часопису *Мисао* (Милојевић 1919а, 1919б). Међу каснијим предавањима у оквиру циклуса, Христићев говор не налази се забележен у писаној форми, али се истичу два ранија текста овог аутора, објављена управо уочи и непосредно после првог концерта, којим је као представник Београдског певачког друштва дириговао 1919. године (Христић 1919а; 1919б). Директна веза успоставља се између Манојловићевог предавања о Мокрањцу као композитору духовних песама, одржаног на трећем концерту у оквиру циклуса, марта 1923. године, и његовог текста који је на исту тему објављен два месеца касније у *Просвејном јласнику* (Манојловић 1923а). Тај чланак, такође, великим делом произилази из његове монографије о Мокрањцу, штампане у време комеморације исте године (Манојловић 1923б). Најзад, о садржају Милојевићевог предавања на тему композиторске личности Стевана

музичкокритичарску делатност започео и универзитетску каријеру (Филозофски факултет, од 1922); Христић је по дириговању Београдским певачким друштвом (1919) постао шеф новоосноване Београдске филхармоније (1923); најмлађи међу њима, Манојловић, по повратку са студија заменио је Христића у Београдском певачком друштву и постао професор Српске музичке школе (1919).

8 У оквиру публикације везане за циклус од четири концерта наведене су само теме предавања, најављене као „Конференције о раду Стевана Мокрањца”, од којих је свака била везана за по један од концерата, и то следећим редом: „Г. Петар Ј. Крстић – о Стевану Мокрањцу као учитељу”; „Г. Стеван К. Христић – о Стевану Мокрањцу као композитору световних песама”; „Г. Коста П. Манојловић – о Стевану Мокрањцу као композитору духовних песама”; „Г. Милоје Милојевић – о личности Стевана Мокрањца као композитора” ([Концертни програм] 1922: [5]). Штампан је и чланак Крстића, иза којег следе текстови песама из 34 Мокрањчеве композиције, обухваћене циклусом концерата. Будући да Крстићев чланак даје уопштене информације о животу и делу Мокрањца, вероватно је да он није био сасвим истоветан са његовим предавањем, које се према наведеној најави односило на Мокрањца као учитеља (Крстић 1922: 7–9).

Мокрањца нема директних података, али је извесно да је он у одређеној мери био повезан са Милојевићевом опсежном студијом о композитору, објављеном у три наставка у *Српском књижевном гласнику* октобра и новембра исте године, дакле у време после комеморације (Милојевић 1923).<sup>9</sup> У прилог томе иде и чињеница да два поменута Милојевићева чланка из 1919. године представљају полазну основу за настанак те веће студије, па је могуће претпоставити да је Милојевићево предавање о Мокрањцу из 1923. представљало варијанту ових текстова, односно његовог предавања из 1919. године.

Наведени текстуални извори, који су се директно везивали за концерте, били су прожети дубоким поштовањем према Мокрањцу. Истовремено, у њима се огледа и тежња да се с одређеном дистанцом приступи оцени и анализи Мокрањчевог деловања и да се сагледа специфичност његове позиције у развоју српске музике.

Крстић је приметио да је Мокрањчев „рад морао бити много тежи, много обилнији и (...) многострукији” него у срединама у којима „већ дуго постоји музичка култура са извесном традицијом и системом (...) и подела рада на музичком пољу”. Упркос томе, Мокрањца је, према Крстићевом мишљењу, имао успеха у свим областима деловања захваљујући „високом општем и музичком образовању, јаком критеријуму његовога духа и истрајности у раду” (Крстић 1922: 7). Осврћући се укратко на биографске податке, композиторску, диригентску и организаторску активност, Крстић је указао и на Мокрањчев педагошки дар, способност да „све своје ученике и певаче (...) одушеви за своју наставу, за своју уметност, да им да воље, полета, да им посао омили и самим тиме успех обезбеди” (исто: 8).

Христић је акценат ставио на прилике у којима је радио Мокрањца, због којих је поздрављао његову посвећеност хорском стваралаштву. „Мокрањца је био уметник и увидео је одмах да се у оно време могла развијати само вокална музика”, тврдио је Христић, истичући недостатак одговарајућег цивилног оркестра и лош систем у којем је инструментално музицирање било „ствар униформе”. Указао је на Мокрањчев допринос репертоару Београдског певачког друштва, који је претходно „био необично сиромашан и слаб”. Са својих елитистичких позиција тврдио је да на Мокрањца „није разорно утицао вечити контакт са аматерима”, да је као уметник он био „на висини целога свога живота”, те да „у својим радовима није чинио концесије конвенцијама, баналном и вечно вулгарном укусу”. Према Христићу, он је у свом Друштву духовно доминирао, отворивши му „и она врата музичке тајне, која неки музичари нису знали ни да одшкрину” (Христић 1919а).

Из нарација је зрачила и мисао о уметничкој надмоћи Мокрањца у односу на све његове претходнике, при чему је, готово по правилу, конструисана идејна линија са Корнелијем Станковићем, а с циљем да се означи Мокрањчев уметнички национализам и његова везаност за народну песму.

9 Исти текст, али у скраћеној верзији, касније је штампан у првој књизи Милојевићевих студија и чланака (Милојевић 1926).

Концизнији текстови Христића и Крстића нису се бавили детаљима, већ су износили уопштенија запажања и краће формулације. Христић је, притом, нагласио и етничко порекло Мокрањца, који је „после Корнелија Станковића и Јосифа Маринковића први музичар Србин, са академском спремом”. Констатово је, такође, да је Мокрањац „имао (...) особине наше расе”, да је „био (...) националиста али (...) на интелигентан и културан начин”. Истакао је његову љубав према народној песми, с тим што је у том контексту навео „севадах”, и то „онај севадах”, напомињао је Христић, „који ми налазимо у неким народним женским песмама, у босанским и македонским мелодијама, онај севадах који је осетио и приказао нам Бора Станковић у ’Коштани’“. Сматрао је да је и Мокрањац дубоко „осетио суштину те емоције” (Христић 1919а).

Крстић је укратко образложио своје виђење о издизању Мокрањчевих композиција „изнад свих осталих покушаја и радова у истом правцу”. Издвојио је „изванредан хорски стил”, сматрајући да је у њему „Мокрањац мајстор првога реда”, јер „суверено влада хорском техником” и води гласове „тако природно и самостално, да је сваки глас за себе мелодија са специјалним лепотама, а сви се заједно сливају у здраву и укусну хармонију”. Међу делима је издвојио руковети, у којима је Мокрањац, по његовом мишљењу, „постигао (...) највише савршенство”, тако да би „сваки покушај у истоме жанру” могао да се осети, „и у најбољем случају, само као подражавање” (Крстић 1922: 8).

Христић је као „класично дело” издвојио Литургију, наводећи да је њена основа „народно црквено певање” и да је „обрада Мокрањчева (...) савршена” (Христић 1919б). Високо су је оценили и Милојевић и Манојловић. Док је први ово дело сматрао за једну од најлепших Литургија „у целокупној словенској литератури” (Милојевић 1919а: 2; 1919б: 139), други је имао у виду историју српске музике, у којој је Мокрањчева Литургија „стилистички најконцизнија, хармонски најинтересантнија, најиндивидуалнија и највише достојна чина и места у коме се пева” (Манојловић 1923а: 286). Уз помињање црквених напева, сва три аутора користили су термин „народни”, јер су подразумевали етнички аспект црквеног појања, па тако и повезаност фолклорне музике и појачке праксе. То је у Манојловићевим нарацијама резултирало ставом да Мокрањчевом раду у области црквене и световне музике треба приступати на истоветан начин.

Манојловић се осврнуо на Мокрањчеве претходнике, дајући, по свим питањима, предност Мокрањцу. Тврдио је, на пример, да се његов приступ сакупљању напева одликује „уметничко-научним тенденцијама”, а у том контексту поздрављао је „компаративни метод” који је Мокрањац „применио при одабирању и бележењу црквених песама православне српске цркве” и тиме досегао, према Манојловићу, „до онога битног у мелодијској линији” (исто: 284). У разматрању композиционих аспеката био је уверења да музичари пре Мокрањца „нису понирали у психолошку дубину мелодије, да би из ње осетили ону скривену хармонију која се сама собом сугерира из односа према тексту, него су мелодије посматрали чисто и једино са тоналитетског становишта, и то оног најпримитивнијег”, држећи се „догматског принципа”. То је

спутавало, по Манојловићу, не само „контрапунктску линију”, „индивидуалност гласова” и „тонско бојадисање”, већ и проналажење „расне”, односно етничке специфичности. Олобађање ових елемената састојало се у Мокрањчевим црквеним и световним композицијама долазило је захваљујући „психолошком третирању мелодијског тоналитета, а не у ропској покорности њему”, што је Манојловић сматрао највећом уметничком вредношћу код Мокрањца (исти 1923а: 284–5; 1923б: 124). Сходно томе, Манојловић је оценио да је Мокрањац „непосредан као прави таленат психолошкога значаја у обради народне црквене и световне музике, којој је он увек давао свој лични израз и акценат”, те да је „далековидац у указивању пута којим треба поћи за стварање наше расне уметничке музике” (исти 1923а: 288; 1923б: 126).

Изворе Мокрањчевог музичког национализма Милојевић је нашао у идеалима омладинског покрета XIX века и стремљењима Корнелија Станковића. С једне стране, Мокрањац се у његовим тумачењима издвојио у односу на претходнике опредељењем за патриотизам „који не тражи звуку ханџара и покличе за бој” и „не пева Обилића”, већ насупрот традицији будница и епске тематике, налази инспирацију у лирским народним песмама (Милојевић 1919б). С друге стране, Милојевић је уочио разлику и у другачијем Мокрањчевом односу према народној песми и њеном укључивању у сложенију композициону целину, па је издвојио руковети и у њима аналитички размотрио и високо оценио третман различитих музичких параметара. Истакао је „лепу способност за логичну равнотежу у музичком облику” и констатовао је Мокрањчев потпуни успех у томе „да пишући ’Руковети’ не компонује ’китице’ или ’смеше’ народних песама, музичке ’потпури’” већ „велике вокалне рапсодије, (...) наше народне Баладе и Романсе”. У прилог тези издвојио је логичан распоред мелодијских и текстуалних целина, смисао за питорескност, лепоту мелодијске линије, комбинације гласова и њихово распоређивање у групе, којима Мокрањац „даје живости целом изразу и музичком облику”. Мокрањчев контрапункт означио је као „вертикалан”, јер „хармонска сазвучја нису случајни појави” већ „ембрион” из којег произилазе „слободне контрапунктске линије”. Међутим, као и Манојловић, најјачу Мокрањчеву страну налазио је „у интересантним хармонским комбинацијама и одношјама”, односно „скривеној хармонији”, коју је Мокрањац наслућивао „у распореду интервала једне мелодије и онде где су други чули најпростије хармоније и посве шаблонске” (исти 1919а; 1919б). Стога је и он у „хармонској оригиналности његовога стила” видео „извор целокупном нашем савременом музичком национализму” (исти 1919б: 138), означавајући Мокрањца творцем „нове национално-музичке естетике” (исти 1919а: 2).

Иако су изражавали афирмативне ставове, наведени текстови су се разликовали с обзиром на неистоветности аналитичког захвата, типа и дужине наратива и, превасходно, индивидуалних виђења не само Мокрањца, већ и српске музике и сопственог позиционирања ових аутора у њеним оквирима. Док је Крстић сматрао да Мокрањац „заузима и заузимаће увек једно од најзначајнијих места у историји српске музике” (Крстић 1922: 7), Милојевић и Манојловић више су рачунали на будућност, на нове музичкоестетске

преокупације, мислећи на модерније композиционе токове којима су и сами тежили. Истовремено, сваки од ових аутора ослањао се на одређене аспекте наслеђа мисли о Мокрањцу, о музичкој прошлости и схватањима националне музике, које су градили не само стручњаци већ и музички аматери. Тако се у њиховим конструкцијама указује давно пласирана вертикала српске музичке традиције на линији Станковић – Мокрањац, као и етничка основа у концептуализацији српске народне песме (Милановић 2014; 2015; 2016) и српског народног црквеног појања (Пено 2016; Пено и Весић 2016, 2017). Те појаве и категорије су реинтерпретиране, пренете у поље стручног наратива и, у мањој или већој мери естетизоване кроз аналитичке опсервације.

У контексту меморијализације Мокрањца битно је нагласити још једну важну димензију. Наиме, ваља имати у виду да је позната Милојевићева студија из *Српској књижевној илустрацији*, објављена непосредно после комеморације (Милојевић 1923), обухватала и додатне елаборације које су се, између осталог, односиле на жанровску спутаност и стваралачку неоригиналност Мокрањца, због чега је дата студија, заправо, у много наврата и изазивала пажњу досадашњих истраживача. Два његова текста из 1919. године, овде разматрана, нису отворено указивала на те потоње димензије Милојевићевих виђења. У њима се само називу елементи будућег наратива који не имплицирају (као и у Манојловићевим текстовима) јасне вредносне поделе између „обрада народних песама” и „оригиналних” композиција, којима ће се одликовати Милојевићева студија.<sup>10</sup>

Наведени уметнички помени могли су бити повод појачаног изражавања афирмативног става према Мокрањчевом раду. Разматрани примери текстова, који су били скрајнути из видокруга досадашњих истраживача, значајни су за сагледавање динамике односа Мокрањчевих млађих савременика према непосредном наслеђу. Њихово сагледавање у поређењу с другим наративима може да упути на промене ставова појединаца и на сложеност преговарачких позиција које су заузимали у дефинисању националне уметничке музике (Милановић 2018).

<sup>10</sup> У верзији текста из *Полијинке* стоји: „Мокрањац је био уметник тананих осећања и националне гипкости. Та његова гипкост била је (...) толико истакнута (...) да смо ми данас поготову наклоњени рећи да је Мокрањац био више уметник-фолклорист него музичар-композитор. И заиста, он је мало компоновао оригиналних композиција па и оне су вокалне (...). Али и ако не композитор у ужем смислу те речи, Мокрањац је (...) учинио више, много, много више од многих који су мислили да су довољно изразити и оригинални и „јаки” да самостално стварају композиције. Он је објумљен нежним музикалним савршенством народне музике заборавио на све око себе па и на самога себе (...) и постао њен најоданији и најсвеснији свештеник. Она је ушла у њега и постала је његовом другом природом. И из тога споја родила се једна музичка лепота, оригинална, здрава и јака (...) и генерације су пришле да се на тој оригиналности, здрављу и снази напоје, надоје и оснаже. И тако уметник музичар Мокрањац постаде учитељ нових нараштаја и творац нове национално-музичке естетике” (Милојевић 1919а: 2).



## СВЕЧАНОСТ КОМЕМОРАЦИЈЕ

За разлику од уметничких помена Мокрањцу, који су у изразито естетизованом виду представљали културу сећања намењену престоничким круговима музичке публике, комеморативна свечаност чинила је сасвим другачији, масовни догађај. Била је организована поводом преноса тела националног „великана” са гробља у Скопљу на Ново гробље у Београду. Иницирана у масонским круговима,<sup>11</sup> она је имала значај великог државног и националног догађаја, који је укључио црквене обреде у Скопљу 26. септембра, пренос Мокрањчевог ковчега возом до Београда 27. септембра и дводневне комеморативне свечаности у престоници, 28–29. септембра (Аноним 1923г; 1923д; 1923ђ).

Манифестација је од почетка сведочила о организованом, али и великом спонтаном одзиву хорске популације и грађанства из различитих крајева земље. Певачка друштва су „излазила на станице” да би „дуж целог пута” од Скопља одавала пошту композитору. За то време у Београд су пристизале певачке делегације из десетина градова и мањих места, најављујући огромне размере централног дела свечаности (Аноним 1923е).<sup>12</sup> Поједине дружине одржале су помене у својим срединама,<sup>13</sup> о догађајима су извештавали новински медији и стручна гласила,<sup>14</sup> а грађанство је на насловној страни *Полијике* могло да прочита Нушићева сећања на композитора и на последње тренутке његовог избегличког живота у Скољу, почетком Великог рата (Нушић 1923).<sup>15</sup>

Програм првога дана свечаности у Београду обухватао је карактеристичне ритуале ефемерних хорских догађаја, који су овога пута били у функцији

11 Према подацима из масонског гласила, идеја је потекла од Ђорђа Вајферта, „врховнога шефа” Велике ложе, који је преузео и трошкове манифестације (Ј. А. 1923).

12 Према новинским изворима, у Београд су дошли изасланици из следећих места: Алексинац, Бањалука, Бачка Градишка, Брод, Власотинци, Велика Кикинда, Вуковар, Велики Бечкерек, Врање, Вировитица, Винковци, Гудовац, Дервента, Драгутиново, Долово, Дубровник, Жича, Загреб, Избиште, Књажевац, Котор, Краљево, Каћ, Ковин, Лесковац, Мокрин, Меленци, Младеновац, Марибор, Љубљана, Нови Сад, Ниш, Нова Градиша, Огулин, Осијек, Панчево, Параћин, Пожега, Пожаревац, Пирот, Плевље, Рума, Рача, Свилајнац, Слатина, Сокобања, Смедерево, Стари Ацибеговац, Сремски Карловци, Сремчица, Сисак, Сомбор, Стари Бечеј, Скопље, Тетово, Трстеник, Томашевац, Тузла, Ума, Ужице, Хрватска Глина, Цетиње, Чуруг, Шабац.

13 На пример, Пјевачко друштво *Дубрава* и Српско пјевачко друштво *Слоја* одржали су помен-вече Мокрањцу у Официрском дому у Дубровнику (Аноним 1923ж).

14 Поред наведених београдских извора, треба споменути и текст Петра Крстића о припремама за комеморацију, објављен у загребачком музичком часопису *Sveta Cecilija* (К. [Krstić] 1923).

15 Нушићева сећања нашла су се и у тек објављеној Манојловићевој монографији посвећеној Мокрањцу (Манојловић 1923).

комеморативног чина.<sup>16</sup> Поворку, која се према утврђеном протоколу кретала централним градским улицама, чинили су представници двора и цркве, министри просвете и вера, заступници Српске краљевске академије, Универзитета, масонске ложе, бројних установа културе и удружења, укључујући и хористе 25 дружина, изасланства 27 српских, хрватских и словеначких певачких друштава, одборе српског, хрватског и словеначког певачког савеза, две војне музике, групације ученика музичких школа и старијих средњошколаца, чланове Савеза извидника и планинки, Соколског савеза Краљевине СХС, композиторову породицу, пријатеље и бројно грађанство (Аноним 1923ђ, 1923з). Дневни листови бележили су присуство масе посматрача:

„Не само тротоари и већи део трга него и сами позоришни балкони, Кнежев споменик, па чак и фењери око њега и кровови засталих трамваја били су начичкани гледаоцима. А сам спровод није био мали: када је ковчег стајао пред Позориштем, крст на челу поворке био је већ на завијутку у Александрову улицу” (Аноним 1923и).

Мобилисаност огромног броја људи асоцирала је на некадашњу прославу Београдског певачког друштва из 1903. године, а на њу су упућивали и елементи естетизације и театрализације догађаја (Милановић 2014б). „Видело се”, коментарисао је новински извештач, „да је та пратња замисао једног позоришног човека: г Бранислава Нушића”, иначе председника Главног одбора комеморације (Аноним 1923ђ). Пажњу је највише привлачила покретна ефемерна скулптура са посмртним ковчегом, која „није личила на мртвачка кола у помпи погребног предузећа”, већ на „шарена кола са једне народске светковине”.<sup>17</sup> Њена симболика

16 Програм првога дана: 1. Мокрањчев ковчег изложен у Саборној цркви; 2. Опело, чинодејствује епископ бачки Иринеј са 12 свештеника; Београдско певачко друштво пева делове из Мокрањчевог Опела фис-мол и Христићево „Свјати Боже”; говор епископа Иринеја; 3. Образовање поворке пред Саборном црквом; говор Александра Белића, секретара Краљевске академије наука; кретање поворке улицом Краља Петра и Кнез Михајловом; заустављање код Народног позоришта: говор Станислава Биничког, директора Опере и диригента Певачког друштва *Сћанковић*; наставак колоне Коларчевом, заустављање на Теразијама: говор Виктора Новака, професора Универзитета у Загребу и председника Певачког друштва *Лисински*; скретање поворке у улицу Краља Александра и наставак ка гробљу; 4. Помен на гробу; певају Београдско певачко друштво и Академско певачко друштво *Обилић*; говори Јосип Видали, председник Хрватског пјевачког савеза; током упока певају сва певачка друштва; 5. Увече заједничка вечера представника певачких друштава у хотелу *Имџеријал* (Аноним 1923а, 1923ђ, 1923з, 1923и).

17 Постоље с ковчегом било је украшено пиротским ћилимима. Напред је седео гуслар, а у зачељу су седеле две музе. Точкове кола с постољем красили су зелени венци. Кола је вукло шест белаца, које су водили „вођи обучени у костиме оних крајева у којима је Мокрањца скупљао руковети”

слала је поруке о национално-фолклорном витализму садржаном у Мокрањчевом делу, што се на својеврстан начин могло уочити и на крају самог погребна: тренутак завршног чина упокоја, после последњег помена, није био праћен уобичајеним, црквеним појањем, већ песмом „Леле, Стано, мори” из V руковети, коју су певали сви присутни хорови (исто).

Укључивање добро познатих етносимболистичких топоса, иако дозирано с обзиром на комеморативни карактер манифестације, уклапало се у реканонизацију Мокрањца у новом времену.<sup>18</sup> Тај процес мапирани су истакнути представници Цркве (епископ бачки Иринеј), Краљевске академије наука (Александар Белић), Позоришта, универзитетских кругова и српског и хрватског певаштва (Станислав Бинички; Виктор Новак), који су говорили о аспектима Мокрањчевог рада и исказивали ставове о свевременом значају националног „великана”. Тако је маса света имала прилику да слуша краће пригодне говоре о уметниковим доприносима црквеном појању и о утемељивачком раду на сакупљању и уметничком обликовању народних песама. Белић је тај рад акцендовао као истраживачки и уметнички аманет будућим генерацијама, које треба да наставе Мокрањчевим путем: да оформе „стручне центре у којима ће се у великим размерама зналачки прибирати наши музички мотиви” и „да негују праву уметничку музику, основану на народном духу и пропуштenu кроз музички таленат појединаца” (исто). Уз ове мисли о развоју у будућности, многобројни посматрачи примали су и поруке о трајној вредности Мокрањчевих руковети, што је у говору Биничког куминирало метафором о композиторовој бесмртности:

„За Бетовена је речено: Да Лудвиг ван Бетовен није написао ништа друго осим његових девет симфонија, опет би он био неумрли Лудвиг ван Бетовен. Исто тако можемо ми рећи за Мокрањца: Да Стеван Мокрањац није написао ништа друго осим његових петнаест руковети, опет би он био неумрли Стеван Мокрањац” (исто).

Ова иступања одликовала су се осавремењеном реториком, очишћеном од излива пренаглашене осећајности и патетике. Ипак, на тип таквих, некадашњих национално-романтичарских наратива подсећао је говор Виктора Новака, који је активирао идеолошко-политичке актуелности савременог тренутка. Величајући Мокрањчеву покретачку улогу у музичкоисторијским везама Срба и Хрвата и заједничкој тежњи ка стварању југословенске музичке уметности, Новак је свој говор замислио као директно обраћање композитору:

„Светли геније [...]

(Аноним 1923ђ).

18 О етносимболистичким топосима на прослави Београдског певачког друштва из 1903. године детаљније видети Милановић 2014б.

[...] твој рад остављао [је] и међу браћом Хрватима, уз артистичке, и дубоке националне бразде, још онда кад нам је свима национални успех историске 1918 изгледао столећима удаљен. Онда си ти био духовни мост, који си својим делима спајао растављену браћу с најплеменитијим, и најбогатијим што је имала у себи српска национална душа [...]

И ти који настављаш и развијаш идеје незаборавнога Корнелија Станковића, савременика Ватрославу Лисинском, повезао си баш том својом идеологијом и нас Хрвате, који смо у њој видели и гледали сродне идеале и сродне циљеве у развиту наше, југословенске, музичке уметности. Повезао си са собом и са свима Србима и оне Хрвате који су те упознали у концертној сали, одушевљавајући се и дивећи се твојим уметнинама у искреном и истинском упознавању једне душе и једнога осећаја који су прадедови наши унели у свој заједнички експресив, своју народну песму [...]” (исто).

У штампи је коментарисано да је Новаково иступање било праћено „са највећом пажњом и са оном радошћу коју Београд увек осећа када слуша поштене речи ког брата Хрвата” (исто). Његов говор чинио је својеврстан увод у други дан свечаности, када се на „Мокрањчев дан, који је [...] прослављен са толико помпе и захвалности народне”, надовезао рад око институционалне реорганизације хорског певаштва (исто). Наиме, поједини интелектуалци и музичари тежили су оснивању Лиге савеза српских, хрватских и словеначких певачких друштава, као јединственог тела „племенских” певачких организација. Стога су певачки конгреси представљали централне догађаје другог дана манифестације. Они су одржани између јутарњег певања хорова различитих конфесија у београдским храмовима, које је слало поруку о верској толеранцији нове државе, и вечерњег концерта посвећеног Мокрањцу.<sup>19</sup> Њихово организовање јасно је указивало на читавање званичне идеологије у токове комеморације, што је Мокрањца

19 Програм другог дана: 1. Певају хорови свих конфесија у београдским храмовима: Панчевачко српско православно црквено певачко друштво (Саборна црква); Певачко друштво *Јавор-Гусле* из Шида (Вазнесенска црква), Хрватско певачко друштво *Ојек* из Земунa (Католичка црква), Јеврејско певачко друштво из Панчева (Бет-Израел), Хор новосадске Синагоге (Синагога); 2. Просторије Београдског певачког друштва: Конгрес сомборског Савеза српских певачких друштава: одлука о гашењу Савеза; 3. Дворана Певачког друштва *Сиванковић*: Конгрес свих српских певачких друштава: оснивање Савеза српских певачких друштава; 4. Сала Новог Универзитета: Велики конгрес савеза српских, хрватских и словеначких певачких друштава: предлог о оснивању Лиге певачких савеза Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца; 5. Народно позориште: Велики концерт 17 певачких друштава, на програму претежно Мокрањчеве композиције. Редитељ концерта: Витомир Богић (Аноним 1923д; 1923ђ; 1923з; 1923и; 1923ј). Карактеристично је да се уз разне детаље о целој манифестацији нису могли пронаћи ближе информације о завршном концерту певачких друштава.

означавало и као „великана” националне кохезије на нивоу нове, југословенске државе.<sup>20</sup>

\*\*\*

Сагледавање два различита вида меморијализације Мокрањца могло би се контекстуализовати питањем о томе ко монополише и обликује национално памћење. Наведени догађаји упућују на вишезначне одговоре. С једне стране, верзија коју су пласирали представници елите доприносила је канонизовању Мокрањца и стварању националног памћења у оквиру доминантне групације у пољу музике, која је кроз наратив о Мокрањцу пласирала сопствена естетска усмерења и снажила своје друштвене позиције. С друге стране, масовно окупљање различитих представника државе, цивилних институција и грађана указивало је на пригодне наративе величања Мокрањца, уз учитавање идеологије званичног државног апарата и смештање сећања на композитора у пожељне југословенске оквире. Упркос разликама које су се успостављале између два вида меморијализације, може се закључити да су разматрани догађаји сведочили о наглашеној потреби да се Мокрањчев рад маркира и реинтерпретира као трајна, канонска вредност националне музичке прошлости, како унутар музичке културе тако и у ширим државним и друштвеним оквирима. Ипак, важно је приметити и то да су представници музичке елите самостално иступили као група гласноговорника, којој су дистинктивна знања и компетенције давали за право да у свом уметничко-интелектуалном домену дефинишу националну музику и њене каноне, што су у предатном времену теже чинили без подршке представника ширих интелектуалних кругова.

#### ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Аноним. (1923а) „’Станковић’ на турнеји кроз Чехословачку”. *Comœdia* I(1): 29–30 / Anonim. (1923а) „’Stanković’ na turneji kroz Čehoslovačku”. *Comœdia* I(1): 29–30 [“’Stanković’ Touring Czechoslovakia”].
- Аноним. (1923б) „’Станковић’ у Загребу. Извештај ’Политици’ – Загреб, 11. маја”. *Политика* 12. 05. 1923, 4 / Anonim. (1923б) „’Stanković’ u Zagrebu. Izveštaj ’Politici’ – Zagreb, 11. maja”. *Politika* 12. 05. 1923, 4 [“’Stanković’ in Zagreb. A Report for ’Politika’”].
- Аноним. (1923в) „Концерти. – Четврто Мокрањчево (и последње) вече”. *Време* 01. 06. 1923, 4 / Anonim. (1923в) „Konzerti. – Četvrto Mokranjčevo (i poslednje) večē”. *Vreme* 01. 06. 1923, 4 [“Concerts. – Fourth (and Last) Evening of Mokranjac’s Music”].

<sup>20</sup> Поменути певачки конгреси представљали су прве кораке у оснивању потоњег Јужнословенског певачког савеза (1924). О Конгресима детаљније: Аноним 1923к, 1923л, 1923м. Видети такође: Милановић 2016.

- Аноним. (1923г) „Пренос смртних остатака Ст. Мокрањца”. *Време* 27. 09. 1923, 3 / Anonim. (1923g) „Prenos smrtnih ostataka St. Mokranjca”. *Vreme* 27. 09. 1923, 3 [“Transfer of Mortal Remains of Stevan Mokranjac”].
- Аноним. (1923а) „Последње почастии националним радницима. – Вечерас стижу, из Скопља, посмртни остаци Стевана Мокрањца. – У недељу, погреб војводе Вука”. *Време* 28. 09. 1923, 4 / Anonim. (1923d) „Poslednje počasti nacionalnim radnicima. – Večeras stižu, iz Skoplja, posmrtni ostaci Stevana Mokranjca. – 25 pevačkih društava i 83 delegacije iz svih krajeva Kraljevine prisutvoваће pogrebu. – U nedelju, pogreb vojvode Vuka”. *Vreme* 28. 09. 1923, 4 [“Paying Final Respects to the National Workers. – Tonight, the Mortal Remains of Stevan Mokranjac Arrive from Skopje. – 25 Choral Societies and 83 Delegations from all Parts of the Kingdom Will Be Present at the Ceremony. – On Sunday, the Burial of Duke Vuk”].
- Аноним. (1923ђ) „Програм Мокрањчевог преноса. – Пренос, конгреси, концерат”. *Политика* 28. 09. 1923, 5 / Anonim. (1923д) „Program Mokranjčevog prenosa. – Prenos, kongresi, koncert”. *Politika* 28. 09. 1923, 5 [“The Program of Transfer of Mokranjac’s Remains – Transfer, Congresses, Concert”].
- Аноним. (1923е) „Београдска хроника. – Данас: цела земља одаје почастии Стевану Мокрањцу. – Изасланства из свих крајева земље присуствоваће спроводу”. *Време* 29. 09. 1923, 5 / Anonim. (1923е) „Beogradska hronika. – Danas: cela zemlja oдаје počasti Stevanu Mokranjcu. – Izaslanstva iz svih krajeva zemlje prisustvoваће sprovodu”. *Vreme* 29. 09. 1923, 5 [“Belgrade Chronicles. – Today: The Whole Country Pays Respects to Stevan Mokranjac. – The Emissaries from all Parts of the Country Will Be Present at the Funeral”].
- Аноним. (1923ж) „Дубровник Ст Мокрањцу (Извештај ’Политици’).” *Политика* 29. 09. 1923, 5 / Anonim. (1923ж) „Dubrovnik St Mokranjcu (Izveštaj ’Politici’).” *Politika* 29. 09. 1923, 5 [“Dubrovnik to St Mokranjac”].
- Аноним. (1923з) „Дневне вести. – Посмртни остаци Ст. Мокрањца у Београду”. *Политика* 29. 09. 1923, 5 / Anonim. (1923з) „Dnevne vesti. – Posmrtni ostaci St. Mokranjca u Beogradu”. *Politika* 29. 09. 1923, 5 [“Daily News. – The Mortal Remains of St. Mokranjac in Belgrade”].
- Аноним. (1923и) „Слава Стевану Мокрањцу. – Посмртни остаци великог уметника спуштени су јуче у вечиту кућу, уз учешће целог Београда и представника целог народа”. *Политика* 30. 09. 1923, 5–6 / Anonim. (1923и) „Slava Stevanu Mokranjcu. – Posmrtni ostaci velikog umetnika sруштени su juče u večitu kući, uz učешće celog Beograda i predstavnika celog naroda”. *Politika* 30. 09. 1923, 5–6 [“Glory to Stevan Mokranjac. – The Mortal Remains of the Great Artist Were Placed Yesterday in his Eternal House, with Participation of entire Belgrade and of the Representatives from the Whole Country”].
- Аноним. (1923ј) „На путу уједињења. – Конгрес певачких друштава. – Ликвидација Савеза војвођанских певачких друштава и стварање Савеза Српских певачких друштава”. *Време* 30. 09. 1923, 4 / Anonim. (1923ј) „Na putu ujedinjenja. – Kongres pevačkih društava. – Likvidacija Saveza vojvođanskih pevačkih društava i stvaranje Saveza Srpskih pevačkih društava”. *Vreme* 30. 09. 1923, 4 [“Working Towards the Unity. – Congress of the Choral Societies. – Annulment of the Union of Choral Societies of Vojvodina and Creation of the Union of Serbian Choral Societies”].
- Аноним. (1923к) „Хрвати желе да и даље засебно раде на уметничком пољу. Загреб 29. септембра”. *Време* 30. 09. 1923, 4 / Anonim. (1923к) „Hrvati žele da i dalje zasebno rade na umetničkom polju. Zagreb, 29. septembra”. *Vreme* 30. 09. 1923, 4 [“The Croats Still Want to Work Separately on the Artistic Field. Zagreb, 29 September”].

- Аноним. (1923л) „Београдска хроника. – Основан је јуче Савез српских певачких друштва”. *Време* 01. 10. 1923, 4 / Anonim. (1923l) „Beogradska hronika. – Osnovan je juče Savez srpskih pevačkih društava”. *Vreme* 01. 10. 1923, 4 [“Belgrade Chronicles. – The Union of Serbian Choral Societies Was Founded Yesterday”].
- Аноним. (1923м) „Конгрес Савеза певачких друштва у Краљевини С.Х.С.”. *Политика* 01. 10. 1923, 4 / Anonim. (1923m) „Kongres Saveza pevačkih društava u Kraljevini S. H. S”. *Politika* 01. 10. 1923, 4 [“Congress of the Unions of Choral Societies in the Kingdom of S. H. S”].
- Assman, Aleida (2008) “Canon and Archive.” In Astrid Erll and Ansgar Nünning (eds.) *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 97–107.
- Assman, Jan (1995) “Collective Memory and Cultural Identity.” *New German Critique* 65: 125–133.
- Assman, Jan (2008) “Communicative and Cultural Memory.” In Astrid Erll and Ansgar Nünning (eds.) *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 109–118.
- Bjurström, Erik (2012) “Whose Canon? Culturalization versus Democratization.” *Culture Unbound* 4: 262–263.
- Велмож [В. Живојиновић] (1919) „Три концерта”. *Мисао* I(2): 5–6 / Velmož [V. Živojinović] (1919) „Tri koncerta”. *Misao* I(2): 5–6 [“Three Concerts”].
- Винавер, Станислав (1923) „Музички преглед. – Неспоразуми о музичком национализму”. *Мисао* XI(3): 229–233 / Vinaver, Stanislav (1923) „Mužički pregled. – Nesporazumi o muzičkom nacionalizmu”. *Misao* XI(3): 229–233 [“Musical Overview. – Misunderstandings Concerning Nationalism in Music”].
- Zerubavel, Eviatar (2003) *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- J. A. (1923) „In memoriam. Брат Стеван Ст. Мокрањац. Велики композитор и доп. члан Академије”. *Неимар* II(21): 626–628 / J. A. (1923) „In memoriam. Brat Stevan St. Mokranjac. Veliki kompozitor i dop. član Akademije”. *Neimar* II(21): 626–628 [“In Memoriam. Brother Stevan St. Mokranjac. The Great Composer and the Associate Member of the Academy”].
- Kansteiner, Wulf (2002) “Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies.” *History and Theory* 41(2): 179–197.
- [Концертни програм] (1922) *У спомен Стивану Мокрањуцу (1856–1914) – Четвори велика концерта (1922–1923)*. Београд: Штампарија и књиговезница Аце Максимовића / [Konzertni program] (1922) *U spomen Stevanu Mokranjcu (1856–1914) – Četiri velika koncerta (1922–1923)*. Beograd: Štamparija i knjigoveznica Ace Maksimovića [“Concert Program”] *In Memory of Stevan Mokranjac (1856–1914) – Four Big Concerts (1922–1923)*].
- Крстић, Петар Ј. (1922) „Стеван Ст. Мокрањац (1855–1914)”. У *У спомен Стивану Мокрањуцу (1856–1914) – Четвори велика концерта (1922–1923)*. Београд: Штампарија и књиговезница Аце Максимовића, 7–9 / Krstić, Petar J. (1922) „Stevan St. Mokranjac (1855–1914)”. У *U spomen Stevanu Mokranjcu (1856–1914) – Četiri velika koncerta (1922–1923)*. Beograd: Štamparija i knjigoveznica Ace Maksimovića, 7–9 [“Concert Program. *In Memory of Stevan Mokranjac (1856–1914) – Four Big Concerts (1922–1923)*].
- К. [Krstić], П. [Petar] Ј. (1923) „Србија. – Пренос Мокрањчевих посмртних остатака у Београд”. *Sv. Cecilija* 5: 151–152 [“Serbia. – Transfer of Mokranjac’s Mortal Remains to Belgrade”].

- Kuljić, Todor (2007) „Kolektivno pamćenje”. U Aljoša Mimica i Marija Bogdanović (ur.) *Sociološki rečnik*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 243–245 [“Collective Memory.” *Dictionary of Sociology*].
- Манојловић, Коста П. (1923a) „О Стевану Ст. Мокрањцу као црквеном композитору”. *Просветни гласник* 5: 280–288 / Manojlović, Kosta P. (1923a) „O Stevanu St. Mokranjcu kao crkvenom kompozitoru”. *Prosvetni glasnik* 5: 280–288 [“Stevan St. Mokranjac As a Composer of Church Music”].
- Манојловић, Коста П. (1923б) *Споменница Стевану Ст. Мокрањцу*. Београд: Државна штампарија Краљевине СХС / Manojlović, Kosta P. (1923b) *Spomenica Stevanu St. Mokranjcu*. Beograd: Državna štamparija Kraljevine SHS [A Memorial to Stevan St. Mokranjac].
- Milanović, Biljana (2014) “The Discourse of Travelogues about Stevan Mokranjac and the Belgrade Choral Society in the National-Political Context before the First World War.” *New Sound: International Journal of Music* 1(43): 52–69.
- Милановић, Биљана (2014) „Инострано музичко представљање Мокрањца и Београдског певачког друштва као вид културне дипломатије”. У Биљана Милановић (ур.) *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Инострани концертни турнеје са Београдским певачким друштвом*. Београд: Музиколошки институт САНУ и Музиколошко друштво Србије, 13–45 / Milanović, Biljana (2014) „Inostrano muzičko predavljanje Mokranjca i Beogradskog pevačkog društva kao vid kulturne diplomatije”. U Biljana Milanović (ur.) *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914). Inostrane koncertne turneje sa Beogradskim pevačkim društvom*. Beograd: Muzikološki institut SANU i Muzikološko društvo Srbije, 13–45 / Milanović, Biljana (2014) “Musical Representation of Mokranjac and the Belgrade Choral Society as a Form of Cultural Diplomacy”. In: Biljana Milanović (ed.) *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914). The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours*, Belgrade: Institute of Musicology SASA and Serbian Musicological Society, Belgrade, 11–42.
- Милановић, Биљана (2014б) „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва”. У Соња Маринковић и Санда Додик (ур.) *Владо С. Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. Бања Лука: Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и Уметности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 17–30 / Milanović, Biljana (2014b) „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: proslava pedesetogodišnjice Beogradskog pevačkog društva”. U Sonja Marinković i Sanda Dodik (ur.) *Vlado S. Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog. Tradicija kao inspiracija*. Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, Akademija nauka i Umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske, 17–30 [Musical Spectacle of Mass Nationalism at the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century: Semi-Centennial Celebration of the Belgrade Choral Society].
- Милановић, Биљана (2015) „Корнелије Станковић и концептуализација ‘српске народне песме’”. Рад прочитан на Међународном научном скупу Традиционално и модерно у музици Срба у Мађарској у светлу мађарско–српских музичких веза / *Hagyomány és modernitás - A magyarországi szerbek zenéje a szerb-magyar zenei kapcsolatok tükrében*. Будимпешта: Српски институт у Будимпешти, Музиколошки институт САНУ и Музиколошки институт Мађарске академије наука, 4–5. децембар, рукопис / Milanović, Biljana (2015) „Kornelije Stanković i konceptualizacija ‘srpske narodne pesme’”. Rad pročitan na Međunarodnom naučnom skupu Tradicionalno i moderno u muzici Srba u Mađarskoj u svetlu mađarsko-srpskih muzičkih veza / *Hagyomány és modernitás - A magyarországi szerbek zenéje a szerb-magyar zenei kapcsolatok tükrében*. Budimpešta: Srpski institut u Budimpešti, Muzikološki institut SANU i Muzikološki institut Mađarske akademije nauka, 4–5 decembar, rukopis [Kornelije Stanković and Conceptualization of the „Serbian folk song“].



- Милановић, Биљана (2016) *Европске музичке праксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у првим деценијама XX века*. Необјављена докторска дисертација. Београд: Филозофски факултет / Milanović, Biljana (2016) *Evropske muzičke prakse i oblikovanje nacije kroz kreiranje nacionalne umetničke muzike u Srbiji u prvim decenijama XX veka*. Neobjavljena doktorska disertacija. Beograd: Filozofski fakultet [European Musical Practices and the Shaping of a Nation through the Creation of National Art Music in Serbia in the First Decades of the 20<sup>th</sup> Century].
- Милановић, Биљана (2018) *Музичке праксе у Србији и формирање националног канона*. Београд: Музиколошки институт САНУ, у штампи / Milanović, Biljana (2018) *Muzičke prakse u Srbiji i formiranje nacionalnog kanona*. Beograd: Muzikološki institut SANU, u štampi [Musical Practices in Serbia and the Formation of the National Canon].
- Милојевић, Милоје (1919а) „Стеван Ст. Мокрањац. – Поводом данашњих музичких свечаности у спомен уметника“. *Политика* 20. 10. 1919, 1–2 / Milojević, Miloje (1919а) „Stevan St. Mokranjac. – Povodom današnjih muzičkih svečanosti u spomen umetnika“. *Politika* 20. 10. 1919, 1–2 [“Stevan St. Mokranjac. – Concerning the Musical Festivities Held Today in the Memory of the Artist”].
- Милојевић, Милоје (1919б) „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањаца“. *Мисао* I(2): 134–140 / Milojević, Miloje (1919б) „Umetnička ličnost Stevana St. Mokranjca“. *Misao* I(2): 134–140 [“The Artistic Personality of Stevan St. Mokranjac”].
- Милојевић, Милоје (1923) „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањаца“. *Српски књижевни гласник* X(3): 186–195; X(4): 276–283; X(5): 354–365 / Milojević, Miloje (1923) „Umetnička ličnost Stevana St. Mokranjca“. *Srpski književni glasnik* X(3): 186–195; X(4): 276–283; X(5): 354–365 [“The Artistic Personality of Stevan St. Mokranjac”].
- Милојевић, Милоје (1926) „Уметничка личност Стевана Ст. Мокрањаца“. У *Музичке студије и чланци* I. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 82–118 / „Umetnička ličnost Stevana St. Mokranjca“. У *Muzičke studije i članci* I. Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 82–118 [“The Artistic Personality of Stevan St. Mokranjac”].
- Нушић, Бранислав (1923) „Како је радио и умро Ст. Ст. Мокрањац (из Споменнице Ст. Ст. Мокрањаца)“. *Политика* 29. 09. 1923, 1–2 / Nušić, Branislav (1923) „Kako je radio i umro St. St. Mokranjac (iz Spomenice St. St. Mokranjcu)“. *Politika* 29. 09. 1923, 1–2 [“Concerning the Work and Death of St. St. Mokranjac (from the Memorial to St. St. Mokranjac)”].
- Пејовић, Роксанда (2004) *Концертни живот у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности / Pejović, Roksanda (2004) *Koncertni život u Beogradu (1919–1941)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti [The Concert Life in Belgrade (1919–1941)].
- Пено, Весна (2016) *Православно појање на Балкану на примеру грчке и српске традиције. Између Истока и Запада, еклисиологије и идеологије*. Београд: Музиколошки институт САНУ и Службени гласник / Peno, Vesna (2016) *Pravoslavno pojanje na Balkanu na primeru grčke i srpske tradicije – između Istoka i Zapada, eklesiologije i ideologije*. Beograd: Muzikološki institut SANU i Službeni glasnik [Orthodox Chanting in the Balkans in the Examples of Greek and Serbian Traditions, Between East and West, Ecclesiology and Ideology].
- Пено, Весна Сара и Весић, Ивана (2016) „Српско црквено појање у служби националне идеологије“. *Музикологија/Musicology* 20(1): 135–150 / Peno, Vesna Sara i Vesić, Ivana (2016) „Srpsko crkveno pojanje u službi nacionalne ideologije“. *Muzikologija/Musicology* 20(1): 135–150 [“Serbian Church Chant in the Service of National Ideology”].
- Пено, Весна и Весић, Ивана (2017) „Српско народно црквено појање у славу Бога и у служби етноса“. *Зборник Матице српске за друштвене науке* 164 (4), у штампи / Peno, Vesna i Vesić, Ivana (2017)

- „Srpsko narodno crkveno pojanje u slavu Boga i u službi etnosa“, Zbornik Matice srpske za društvene nauke 164 (4), u štampi [*Serbian Ecclesiastical Chanting for the Glory of God and in the Service of the Nation*]
- Pollock, Griselda (1999) *Differencing The Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London and New York: Routledge.
- Привр. (1922) „Прво Мокрањчево вече“. *Време* 07. 11. 1922, 4 / Privr. (1922) „Prvo Mokranjčevo veče“. *Vreme* 07. 11. 1922, 4 [“The First Evening of Mokranjac’s Music”].
- Турлаков, Слободан (1994) *Летопис музичког живота у Београду (1840–1941)*. Београд: Музеј Позоришне уметности / Turlakov, Slobodan (1994) *Letopis muzičkog života u Beogradu (1840–1941)*. Београд: Музеј Позоришне уметности [*The Chronicle of the Musical Life in Belgrade*].
- Feindt, Gregor, Krawatzek, Félix, Mehler, Daniela, Pestel, Friedemann and Trimčev, Rieke (2014) “Entangled Memory: Toward a Third Wave in Memory Studies.” *History and Theory* 53(1): 24–44.
- Христић, Стеван К. (1919а) „Рефлексије о Ст. Мокрању“. *Демократија* 19. 10. 1919, 1 / Hristić, Stevan K. (1919a) „Refleksije o St. Mokranjcu“. *Demokratija* 19. 10. 1919, 1 [“The Reflections on Stevan Mokranjac”].
- Христић, Стеван К. (1919б) „Стеван Мокрањац“. *Весник* 26. 10. 1919, 3 / Hristić, Stevan K. (1919b) „Stevan Mokranjac“. *Vesnik* 26. 10. 1919, 3.
- Weber, William (1999) “History of Musical Canon.” In Nicholas Cook and Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 336–355.

## BIJANA MILANOVIĆ

### SHAPING NATIONAL MEMORY: THE BEGINNING OF MEMORIZING STEVAN STOJANOVIĆ MOKRANJAC IN SERBIAN MUSIC (1919–1923)

#### (SUMMARY)

The organization of musical life of Belgrade as the capital of the newly founded Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes was characterized by efforts towards a material, economic and cultural consolidation of the city after a war disaster; thus the mapping of continuity with pre-war traditions acquired a special significance. The first joint performance of Belgrade choirs in peacetime conditions, organised by the Belgrade Choral Society (1919) and dedicated exclusively to Mokranjac’s output testified to that effect. Soon there followed four similar events (1922–1923), and then a manifestation of the transfer of Mokranjac’s remains from Skopje to Belgrade (1923).

The aim of this article is to examine these events as the first, though belated (due to war circumstances) cases of memorizing Mokranjac after his death in 1914. This research has taken into account the processes of canonization of Mokranjac that had begun even during his lifetime, and the critical examination of the canon

is complemented by theoretical elements from memory studies, because these events are about a (re)interpretation of the canon of national art music through strategies of memorialization. Concerts and narratives that are directly related to them are marked as artistic memorials to Mokranjac; afterwards, I analyzed the commemoration ceremony itself. Considering the results of the analysis, I concluded that these were two types of memorizing Mokranjac, one of which was in the domain of the professional music elite, while the other one acquired the proportions of the national-state event. Accordingly, they also offered two kinds of national memory. On the one hand, the version presented by the representatives of the elite contributed to the canonization of Mokranjac and the creation of national memory within the dominant group in the field of music which, through its narrative about Mokranjac, expressed its own aesthetic orientation and reinforced its social positions. On the other hand, the mass gathering of various representatives of the state, civil institutions and citizens pointed to the apposite narratives of glorifying Mokranjac, while loading the ideology of the official state apparatus and putting memories of Mokranjac into desirable Yugoslav frameworks.

**KEY WORDS:** national musical canon, Stevan Stojanović Mokranjac, national memory, choral music, concerts.

# Музички свет Ивана Јевтића у превирању између традиционалног и новог уметничког израза.

ТЕНДЕНЦИЈЕ ПРОМЕНА НА ПРИМЕРУ ИЗБАРАНИХ ДЕЛА  
КОНЦЕРТАНТНОГ ЖАНРА

---

*др Оливера Николић<sup>1</sup>*  
МШ Сijanковић, Београд

Примљено: 15. септембра 2017.

Прихваћено: 1. новембра 2017.

Оригинални научни рад

## АПСТРАКТ

Концертантна музика Ивана Јевтића, у сталном превирању између традиционалног и новог уметничког израза, заузима значајно место у његовом композиторском опусу. Наше испитивање специфичних и слојевитих односа између снаге традиције и слободе уметничког доживљаја у његовој стваралачкој поетици заснива се на анализи трију концертантних дела: *Концертна за виолу – Vers Byzance* (1984), *Концертна за џубу* (1992) и *Чело симфоније* (1995), а у центар пажње ставља формални аспект, али и све процесе у обликовању музичког тока значајне како за драматургију једног дела, тако и за његов стилски проседе.

Кључне речи: Иван Јевтић, концертантна дела, Србија, XX век, традиција и њено преобликовање

Композитор Иван Јевтић рођен је 29. априла 1947. у Београду. У музичку школу „Мокрањец“ уписује се 1953. године, са свега пет година, где у класи професорке Зорке Марковић стиче основно и средње музичко образовање. Још као гимназијалац успева да 1966. положи пријемни испит на Музичкој академији у Београду, на којој започиње студије композиције у класи професора Станојла Рајичића. Дипломирао је 1971. својом *Првом симфонијом*, а у класи истог

1 [nikolic.oliveran@gmail.com](mailto:nikolic.oliveran@gmail.com)

професора завршава и магистарске студије (1973). Исте године Јевтић добија двогодишњу стипендију за усавршавање на *Париском конзервативоријуму* (одсек за композицију) у класи Оливијеа Месијана (Olivier Messiaen). У исто време Јевтић је и редован студент Наставничког одсека за клавир чувене париске школе *Ecole Normale de Musique*, где је дипломирао 1975. у класи професора Душана Тадића. По повратку у Београд, на предлог Станојла Рајичића, Јевтић добија двогодишњу стипендију Хердереове фондације и у јесен 1975. одлази у Беч на студије композиције на Високој школи за музику (Hochschule für Musik), у класу професора Алфреда Ула (Alfred Uhl). На предлог Алфреда Ула Јевтић добија и двогодишњу стипендију Министарства културе Аустрије, тако да у Бечу остаје до 1978. године, а потом се враћа у Париз где живи и ради као слободан уметник. У периоду од 1997. до 1999. године Иван Јевтић борави у Бразилу, у својству професора композиције на Федералном универзитету најјужније бразилске државе Rio Grande do Sul.

Опус Ивана Јевтића броји више од стотину дела, с акцентом на концертантном, камерном и симфонијском стваралаштву, а као композитор значајног и креативног уметничког профила добитник је више награда и признања као што су пет награда Удружења композитора Србије, II награда у Верчелију (Италија), Мокрањчева награда (1999), Награда Вукове задужбине (2005), док се као најзначајнија издваја еминентна аустријска награда *Theodor Korner* (1981). Као изузетно плодан и надахнут стваралац Иван Јевтић, на предлог академика Дејана Деспића, Душана Радића и Младена Србиновића, у јуну 2005. године постаје дописни, а 2012. и редовни члан САНУ. Делом и стицајем животних околности, али свакако пре свега својим обимним, разноврсним и успешним стваралаштвом, Јевтић је међу савременим композиторима из наше средине практично највише афирмисан, извођен и публикован у свету. Академик Иван Јевтић данас живи и ради на релацији Србија – Француска – Бразил.

Музички свет Ивана Јевтића, сматрају критичари (Hustings 2002) у понечему подсећа на Бартока (Bartók Béla) или Шостаковича (Шостакович Дмитриј Дмитријевич). У стилском погледу, без изразитијег осцилирања, Јевтићева музика окарактерисана је, у основи, као неоромантичарска, али све израженија снага немачког експресионизма у изразу оправдава став музиколога и критичара који стилски профил Ивана Јевтића тумаче у равни између неоромантизма и *новој експресионизма*, односно синтезе широких могућности традиције са савременим духом (Петровић 1996: 5–6): Инвентиван и музикалан, без празног експериментисања и спекулативног конструктивизма (Reigne 2002), Јевтићев музички језик особен је по изражајној мелодици, каткад модалног карактера, снажном темпераменту, изразитој духовности, а надамсве по бриљантној оркестрацији богатог колорита и изузетне разноврсности. Космополитски дух, који у основи прожима Јевтићеву стваралачку поетику, све осетније се окреће и трагању за аутентичним коренима оличеним у старој српској и византијској музици, па и тематици. „Технички перфекционизам”, написала је критичарка Милена Пешић (Пешић 1996: 5–6), „једна је од ... компоненти која одликује Јевтићев рукопис у целини, без обзира на стилско усмерење, исто као

и прецизност записа који јасно изражава музичке мисли уобличене течним, читљивим исказом. Јевтић је, такође, доследан неокласичном принципу, у оквиру којег остварује своје разнолике идеје, додајући му понекад неоромантичарске или, пак, елементе стилизоване фолклорне провенијенције<sup>7</sup>.

Апстрахујући сву сложеност стилске оријентације Ивана Јевтића долазимо до запажања да су се смернице његовог уметничког развоја одувек кретале у равни превирања између традиционалног и новог. Наиме, и XX век, у којем се уметнички изграђивао Иван Јевтић, био је синоним за велика уметничка искушења и творио је специфичне и слојевите односе између снаге традиције и слободе уметничког доживљаја. Међутим, варијанте тог односа ка наносима прошлости, битно одређене степеном личног стваралачког потенцијала Ивана Јевтића, огледале су се у потреби проналажења новог над старим, непознатог над познатим. Стога овај круцијални и, увек изнова, инспиративни проблем у развоју уметничке музике у нас, па тиме и композитора Јевтића, представља и основни предмет интересовања ове студије, која ће – применом упоредне методе, сагледана у светлу увек непредвидиве и специфичне стваралачке имагинације овог композитора – указати на још један угао у процесу осветљавања не само његовог, већ и дела еволутивног пута српске музике, конкретно једног дела концертантног жанра током друге половине XX века.

Наиме, већ сама помисао на композиторску делатност Ивана Јевтића асоцира на концертантну музику, јер она неоспорно заузима централно место у његовом стваралачком опусу. Две карактеристичне црте Јевтићевог концертантног жанра проистичу првенствено из чињенице да је те опусе претежно посвећивао инструментима лименог дувачког корпуса, као и из специфичности њихове архитектонске организације којом се, практично, први пут у историјском развоју концертантне музике у Србији уводи четвороставачни концерт. У том смислу, Јевтићев концертантни опус садржи три концерта за трубу (1973, 1988, 1992), а своје интересовање за лимене дувачке инструменте Јевтић проширује и концертима за хорну (1993, 1994), потом *Концертном за ѿромбон* (1993), као и *Концертном за ѿубу* (1992), егземпларном у развоју српског концертантног жанра. Јевтића логично провоцирају и неки други инструменти, па се у том избору кристалишу и: три концерта за клавир (1972, 1985, 1991), потом два концерта за флауту (1975, 1999), као и три концерта за виолончело (1981, 1995, 1997). Јевтићев други концерт за виолончело познат као *Чело симфонија*, специфичан је по освајању нових колористичких простора, али и четвороставачном концепту и симфонијском третману оркестра, чиме стиче и премисе прелазног облика ка симфонији. Поред тога, Јевтић је један од ретких аутора у српској музици који је концертантну музику посветио и виоли. Од два концерта за тај инструмент посебно је, по изразитој мелодици и изражајној духовности, инспиративан *Концерт за виолу* назван *Ка Византији* (*Vers Byzance*), о чему аутор казује следеће: „Та духовност у музичком смислу је изгледа полако сазрела у мени... Прво дело које је кренуо да *вуче* на ту страну био је *Концерт за виолу* – *Vers Byzance* ... из 1984. године. Ту се, у главној теми виоле, јавила силазна мелодија која подсећа на тему Маринковићевог (Јосиф

Маринковић, прим. О. Н) *Оче наш*. До тога је дошло несвесно, тек сам касније пронашао *одакле ми идеја*. Код Маринковића је у питању тоналитет, а код мене мелодија модалног карактера. Модалне хармоније и начин размишљања очито проистичу из поднебља, народне песме, истарске лествице. Привлачи ме архаично и отуд генерална наклоњеност музици Истока...” (Петровић 1996: 8).

Поменимо и то да Јевтићев концертантни опус употпуњавају и дела писана за два солистичка инструмента, као што су: *Концертнијантнина свиња за њубу, њшколо и њудачки оркестар* (1985), потом *Концертни за њубу, њромбон и симфонијски оркестар* (1988), као и *Концертни за фајоњ, харфу и њудачки оркестар* (1990). Из обиља концертантних дела Ивана Јевтића, у овом раду анализи се подвргавају три: *Концертни за њубу* (1992)<sup>2</sup> и *Чело симфонија* (1995)<sup>3</sup> која су репрезенти, за XX век типичне склоности аутора ка прожимању жанрова, а Јевтићев многоструки допринос развоју овог жанра у нас огледа се и у, горе већ поменутом, *Концертни за виолу – Vers Byzance* (1984).<sup>4</sup> Наведена дела, међутим, нису уједно и репрезенти целокупног стилског развоја Ивана Јевтића, већ обухватају његов мањи, али зато не и мање значајани део.

Наше испитивање утицаја традиције и слободе уметничког доживљаја у стваралачкој поезици Ивана Јевтића, у центар пажње ставља формални аспект који чини „срж организације музичког дела” (Роровић 1998: 20). У том смислу, приврженост традицији или отклон од ње, у циљу освајања нових средстава музичког израза, несумњиво се најексплицитније рефлектује кроз формални контекст сваке композиције. Овде се, међутим, не мисли само на спољашњу појавност форме, већ и на значај његовог унутрашњег облика „логичност, кохерентност, прегледност, заокруженост, естетски ефекат целине” (Skovran & Perićić 1986: 10), који је у функцији остварења органског јединства дела. Уз то, „добар унутрашњи облик дела зависи од многих елемената, као што су: распоред, изразитост и логична разрада музичких мисли (тема); међусобна повезаност појединих одсека дела и њихова сразмера у величини; хармонска логика, како у оквиру једног тоналитета, тако и у модулационом плану; припрема врхунца помоћу градација; погодна изабрано место за главни врхунац читавог дела, као и динамика или оркестрација која то потпомаже” (исто). Тако се и у овом раду, у циљу расветљавања значаја спољашњих и унутрашњих чинилаца формалне компоненте на стилско, естетско и драматуршко одређење једног дела анализи подвргава сваки од горе наведених обликотворних принципа и то из аспекта специфичних и слојевитих односа између традиционалног и новог у стваралачкој поезици композитора Јевтића.

2 Јевтићев *Концертни за њубу* (трајање 20 минута), премијерно је изведен у Лилу (Француска) 1994. године.

3 *Чело симфонија* (трајање 30 минута) Ивана Јевтића премијерно је изведена на БЕМУС-у 1995. са солистичком Ксенијом Јанковић.

4 Јевтићев *Концертни за виолу* (трајање 20 минута), назван *Ка Византији*, премијерно је, у Паризу 1990. године, извео један од највећих виолиста данашњице Жерар Коце (Gérard Causs ).

## ТРАДИЦИОНАЛНО НАСЛЕЂЕ

Јевтићев однос према традицији се очувао, иако у различитим варијететима, пре свега, у организацији сонатног циклуса – са уобичајеном троставачношћу у *Концерту за виолу*, устаљеним распоредом темпа брзи – лагани – брзи, потом применом познатих формалних образаца, али и делимичног тематског повезивања ставова елементима цикличног принципа познатих из доба класике и романтизма. С друге пак стране, нове тенденције у српској музици испољавају се кроз потребу аутора за преобликовањем традиционалне троставачности у четвороставачан циклични облик (поступак познат још из европске музике XIX века), као на пример у *Концерту за џубу* и *Чело симфонији*, и то као израз жеље да се традиционална обликотворна решења подреде модерним музичким струјањима, али и да се отворе путеви прожимања концертантног са симфонијским жанром, јер границе између жанрова у музици друге половине XX века постају све условније и неодређеније. У том смислу, четвороставачну концепцију *Концерта за џубу* и *симфонијски оркестар* и *Чело симфоније*, као и њихова основна симфонијско – концертантна својства аутор коментарише на следећи начин: „Данас ме поново интересује симфонија, али до ње сам дошао другим путем: пишући концерте за све могуће инструменте, вршио сам неку врсту експеримента испробавајући могућности оркестарских група. *Чело симфонија* и *Концерт за џубу* (као и *Концерт за џубу*, прим. О. Николић) нису случајно четвороставачни, треба их схватити као прелазне облике ка симфонији коју ћу, надам се, ускоро написати” (Петровић 1996: 6). Назначена већ у називу поменутих концертантних опуса, примена симфонијског оркестра као и великог степена његових изражајних могућности нису, поред четвороставачног приступа у организацији циклуса, својства од пресудног значаја за прожимање концертног жанра са симфонијским. Реч је, наиме, о *симфонизму* као стваралачком методу под којим се – уз адекватну конструкцију сонатног циклуса, присутних формалних образаца и драматуршке уверљивости – подразумева, пре свих, *мојшивски рад* као основни структурални развојни принцип, уз обилну и особену примену варијационих, концертантних и имитационих поступака који доминирају у овим делима.

Формална компонента у изабраним концертантним остварењима Ивана Јевтића, чији фондус чине познати класичарски облици – сонатна форма, рондо, варијације и облик песме, такође испуњава све претпоставке о прегледном и традиционално утемељеном облику, који је, у појединим примерима, условљен чак типично класичарско – романтичарском тоналном организацијом.

Анализом Јевтићевог троставачног *Концерта за виолу* долази се до закључка да формална организација брзог, почетног става, аналогно класичарској традицији, поседује све одлике прегледно конципиране сонатне форме која, међутим, под утицајем низа особених ауторових решења, доживљава и најразличитије модификације. Драматичног, динамичног, на моменте маестатичног, скерцозног, па и лирског карактера, овај сонатни *Allegro*, уз уобичајено присуство увода и коде, јесте великих димензија, а особен је по изразитом контрасту две теме,



богатој мотивској разради, потом сложеној тоналној организацији, као и развојном делу опсежних димензија. Лагани став овог дела, наглашеног лирског колорита с распеваним темама широког даха, обликован је, међутим, као једна од варијаната сложене троделне песме ( $a B a_1$ ), док је брзи финални став, својствено традицији, такође реализован средствима својственим обликотворној функцији сонатне форме.

Друга два Јевтићева концертна остварења – *Концерт за џубу* и *Чело симфонија*, обликована симфонијском методом, по свом изражајном карактеру јесу апсолутне музичке творевине. Њихова четвороставачна организација сонатног циклуса са распоредом темпа брзи – умерени – лагани – брзи, конкретније са *Scherzosom* на месту лаганог става и лаганим ставом на месту трећег, неизоставно асоцира на Бетовенову (Ludwig van Beethoven) *Девећу симфонију* оп. 125 и у њој тражи узор. Оквирни ставови у оба концерта јесу сличних својстава: почетни су, аналогно традицији, у форми сонатног *Allegro*, без увода, док су финални ставови, редовно у врло брзом темпу, обликовани као рондо и то стри теме ( $A B A_1 C A_2$ ) у оквиру финала *Концерта за џубу*, док се тип рондо у завршном ставу *Чело симфоније* дефинише као рондо са две теме и развојним делом, уз присуство увода и коде. *Scherzosa су*, такође, сходно сличним примерима из далеке прошлости класичарског и романтичарског доба, најчешће конципирана уз примену низа особених решења произашлих из призме Јевтићевих стваралачких погледа. Тако је други став *Концерта за џубу* препознатљив по обликотворној функцији сложене троделне песме са, за један традиционално конципиран сонатни циклус, донекле неуобичајеним изузетком  $A B a_1$ , док је рондо са дефинисаном схемом  $A B A_1 C A_2$ , карактеристичан по опсежној трећој теми и само једним прелазом у функцији лирске оазе, узет за формални образац скерцозног става *Чело симфоније*. За разлику од уобичајеног  $3/4$  метра примењеног у *Scherzosi Концерта за џубу*, Јевтић се у другом ставу *Чело симфоније* одлучује за парни  $4/4$  такт, што, свакако, није усамљен пример како у музици XX века, тако ни у музичкој литератури из ранијих стилских епоха. Јевтићева *Scherzosa*, такође по узору на традицију, карактерише континуиран ритмички пулс прожет комбинацијама осминских са шеснаестинским фигурама, потом нагли динамички контрасти, неочекивано померени метричко – ритмички акценти, као и испрекиданост мелодијске линије већим интервалским скоковима, посебно у деоници солистичког инструмента. Све то даје тим ставовима хумористичан, на тренутке гротескан, а каткад и драматичан карактер. Лагане, треће ставове, Јевтић реализује кроз различите видове облика песме, попут мале троделне суводом и кодом ( $a b a_1$ ) у *Концерту за џубу* или правилне сложене троделне песме у *Чело симфонији*. Особени по крајње лаганом темпу, као и интензивно променљивом метру, звучним тонусом ових ставова доминира лирски колорит, стемама експресивног, па на моменте и медитативног израза, уз транспарентност оркестарског и фактурног плана.

Процеси обликовања музичког тока у поменутих делима Ивана Јевтића, такође су део музичког наслеђа. Уопште гледано, премисе традиционалног огледа се – у хармонском и фактурном смислу – у јасно профилисаномј конструкцији граница

између одсека, потом учесталој квадратној структурираности реченичних и изнадреченичних нивоа, као и у техници мотивског рада која обухвата читав спектар поступака познатих још из класичарског доба, с акцентом на најразноврсније видове понављања и варирања мотива. Уз то, развој тематског материјала каткада добија и традиционално исходиште, јер се – уз вертикални звучни склоп хомофоног типа – манифестује и снажан ослонац на функционално хармонско мишљење, што нарочито долази до изражаја у *Концерту за џубу*. Поред тога, у овом делу се, као и *Чело симфонији*, аналогно симфонијском методу Бетовена, инсистира на рафинираној примени варијационог поступка којим се, уз само варирање мотива, тежи и ритмичко-хармонском обједињавању музичког тока, структуралном развоју мотива, реципроцитету хармонских функција, смени полифоне и хомофоне фактуре. Овим поступцима варирања мотива (видети примере 1а, б), долази и до његових трансформација у смислу градирања, деградирања, пародирања, карикирања, лирског преображаја, драмског интерпретирања.

Јевтићева приврженост класичарско–романтичарској традицији делимично се испољава и у односу према хармонској компоненти, која начелно припада сфери најрадикалнијих музичких поступака у стваралаштву аутора XX века. Традиционални слој у хармонском језику Јевтића остаје трајно присутан чак и у делима, или њиховим појединим деловима, изразито оштро конципиране вертикале (*Концерт за џубу* и *Чело симфонија*), а испољава се у оној сфери привржености најзначајнијим вредностима у тоналној путањи, неопходним за очување есенцијалних својстава циклуса. Акорди терце грађе, иако ретко, такође проналазе своје место у Јевтићевој стваралачкој поетици.

## ПРЕОБЛИКОВАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ

Стваралачки темперамент Ивана Јевтића – вођен сопственим естетским критеријумом, искреним доживљајем и специфичним погледом на свет уметности, још од најранијих година композиторског делања, међутим, показује постепен и врло слојевит отклон од уобичајених стандарда. Варијанте тог специфичног односа према наносима прошлости, манифестоване су у свим сегментима музичког језика, мада је у центар пажње стављен формални аспект као основни чинилац организације музичког дела.

Као сасвим јединствен поступак у организацији Јевтићевог сонатног циклуса, а који се односи на тематско повезивање ставова, истиче се аутономност неколико тематских или мотивских целина које – у својству базичних носилаца тематске изградње одређене групе одсека – образују неколико тематских слојева конструисаних на различите начине. Те сложене и аутентичне видове тематског обједињавања ставова у наведеним Јевтићевим концертима означили смо као манифестације *мозаичној* и *асоцијативној* типа. Те манифестације дефинишемо као сасвим особена ауторска решења, која се по свом методском поступку не могу конкретно повезати спознатим појавама тог типа из музичке прошлости, јер се у њиховој примени не може уочити кодификација пажљиво осмишљеног, континуираног и доследно спроведеног циклалчног принципа. Реч је дакле о

разноврсној, краткотрајној, комбинованој и учесталој примени већ познатих, традиционалних, али и преобликаних поступака у тематском обједињавању ставова, који, тако распарчани, попут мозаика, ипак формирају једну општу слику везану за успостављење органског јединства у оквиру одређеног циклуса. Уз присуство готово незнатног броја цикличних тема (повезују се углавном споредни делови тема), у Јевтићевим четвороставачним концертима тематско обједињавање ставова је углавном усмерено ка фаворизовању психолошког, а врло ретко конструктивног ефекта. У том смислу, као примарни поступци у успостављању органског јединства између ставова у четвороставачним концертима издвајају се: *мозаично инкорпорирање* појединих, углавном споредних, мотивских целина из ранијих ставова у развојне токове најчешће вантематског, али и тематског значаја потоњих ставова, као и честе и изразите примене *асоцијативної мейода*, који иако без изражајног мелодијско – ритмичког значаја на већ доживљене мотивске целине, у стваралаштву Ивана Јевтића постају константа готово маниристичког типа, у функцији повезивања не само једног дела, већ и различитих опуса. Врло сличан приступ у тематској корелацији ставова у циклусу, без претензија ка њиховом уобличавању у конструктивне сврхе, карактеристичан је и за *Vers Byzance* (видети примере 2а, б, ц) јер су, такође, мотиви практично свих одсека експозиције почетног сонатног става искоришћени у разрази тематског материјала одсека, иако без битнијег тематског значаја, у оквиру наредна два става.

Образовањем стечена потреба аутора да обликотворну функцију сонатног циклуса, као јединствене звучне и естетске целине, оствари и путем новог концепта тоналног повезивања његових ставова, такође је реализована сложеним и разноврсним хармонским поступцима. Иако поникао на традиционалној премиси о неопходности обједињавања става или циклуса основним тоналним центром, ови елементи у делима Јевтића добијају и нова, специфична обележја модерне музичке поетике и то: успостављањем основног тоналитета почетног става – и то само у кратким наговештајима, у оквиру преосталих ставова (*Концерти за џубу*) у функцији тоналитета *константе* (in F) или, пак, фаворизовањем типичних тоналних односа у оквиру ставова попут *секундних* – *Концерти за виолу*, први (in D/in E) и трећи став (fis/g), као још један, сасвим особен вид тоналног повезивања ставова у циклусу.

Слобода уметничког изражавања испољена је и у организацији класичарских формалних образаца који најчешће губе на традиционалној симетричности између већих делова или одсека унутар њих. Тако се опажају нестандардни поступци образовања несиметричних односа између одсека унутар облика песме – **Аба** (*Концерти за џубу*, други став) или **аВа** (*Vers Byzance*, други став) или експозиције и знатно скраћене репризе у свим сонатним обрасцима. Та слобода преобликовања традиције манифестована је и на плану микро-структуралне изградње реченичних нивоа, тако што је квадратност њихове структуралне основе разбијена интензивним метричким променама или убацивањем непарних модела у парну структуру реченице.

Процеси обликовања музичког тока такође су део преобликованог музичког наслеђа. Тако је садржајни поларитет формалних одсека – на линији

хомофони насупрот линеарном начину организације музичког тока, све изражајнији, посебно у Јевтићевом *Концерту за џубу*. Контраст између две врсте функционалних одсека – тематских и везивних не одвија се, међутим, само на плану фактуре, већ је потцртани контрастима на нивоу осталих параметара, од којих су хармонска и мелодијско-ритмичка компонента најчешће подвргнуте утицајима савремене уметности. Даље, у контексту композиционо – техничког метода, теме најчешће нису јасно издиференциране, јер се оне *развојној* типа (разврстане на *рејетийивно* – *еволутивне* и *еволутивне*) углавном комбинују с *контрасиним* (*Чело симфонија*, други став, тема В; *Vers Byzance*, други став, одсек В), тако да су сублимат прожимања различитих поступака условљених, пре свега, потребама драматургије, али и стваралачког надахнућа аутора у датом тренутку које је увек на оној неухватљивој граници превирања између традиционалног и новог. Поред тога, теме *рејетийивно* – *еволутивној* типа (видети примере 1а, б), најчешће савремено конструисане (перманентно разнолико понављање основног мотивског језгра), каткада као изражајну дистинктивну црту фаворизују хомофону фактуру и чврсто хармонско упориште, што их снажно повезује и традицијом (лагана скерца у четвороставачним концертима, одсеци А). Исто тако, техника мотивског рада, спрменом широког спектра традиционалних поступака, добија сасвим нову димензију кроз наглашену динамизацију мотивског развоја, примењивану у кратком протоку времена уз интензивно модификовање свих преосталих сегмената попут метра, агогике, фактуре, хармоније, а посебно оркестрације (видети пример 1а, б).

Хармонска компонента у одабраним Јевтићевим делима, иако радикална у многим премисама, остаје трајно, бар у оном најелементарнијем смислу, везана за традицију, посебно у сегменту узајамне повезаности тоналног и формалног плана. Тај традиционални слој у хармонској мисли претежно манифестован кроз тенденцију аутора ка тоналном обједињавању тематских целина, или ка фаворизовању стандардних тоналних односа између тематских целина у оквиру одређеног формалног обрасца, добија – као израз слободе у уметничком доживљају – и низ специфичних појава које умногоме превазилазе свој почетни, традиционални узор. Ипак, одступања од уобичајених, класичарских елемената у успостављању *тоналној јединства унутар шемајских целина* или њихових репризних варијанти огледају се како у повременим појавама основног тоналног центра – у функцији тоналитета *континије* унутар богате модулационе фреквенце одређене теме – тако и у вертикалним наслојавањима нових тоналитета на већ јасно дефинисан, основни тонални центар одређене теме, а све то у циљу преобликовања старих и промовисањанових хармонских поступака. Традиционалне *тоналне односе између шема* Јевтић преобликује, пак, модулирањем у доминантни и субдоминантни тоналитет супротног рода у односу на доминирајући – у савременом контексту тумачени, основни тоналитет прве тематске целине, или се стандардност поменутих тоналних односа угрожава битоналним наслојавањима нових, најчешће удаљених тоналних центара на доминирајућу традиционалну тоналну основу друге тематске целине. Поменимо и то да

тоналитети *консишанше* – као упоришни тонални ослонци унутар хармонског тока једног става, обезбеђују, на један нов начин, интеграцију и постојаност делова одсека унутар појединог формалног обрасца, а све то да би се на један нов начин премостио недостатак уобичајених тоналних односа између и унутар тематских целина. Јевтићеви *каденцирајући процеси*, као водећи фактори разграничавања музичких одсека, често су крајње слободно и широко схваћени, јер се појављују изненада, неочекивано и крајње необичног звучног концепта, што проузрокује нагли прекид музичког тока са изненађујућим или снажним драматуршким ефектом као, на пример, у *Чело симфонији*.

*Акордски фонд* Ивана Јевтића, такође је израз његове потребе за преобликовањем старог у ново. То се односи на примену акорада терцне грађе чија се функционалност, пре свега, не анулира само њиховом комбинацијом с квартним, секундним и преосталим типовима савремених акорада, већ и њиховим неуобичајеним функционалним следом, чиме хармонски језик губи на традиционалној функционалности и конструктивности у корист истицања њене колористичке вредности. Уз то, ново обличје акорада терцне грађе, као још један вид ауторског превазилажења традиционалних узора, осведочено је и крајњом еманципацијом дисонанце која унутар традиционално структурираног акорда добија својство нове консонанце.

## ПОСТУЛАТИ МОДЕРНОГ МУЗИЧКОГ ИЗРАЗА

Уопште узев, у Србији је појам савременог у музичкој уметности одувек био повезан са историјским наслеђем и традиционалним композиторским занатским умећем. Карактеристике тог ослонца на традицију, међутим, морају се понекад – као у делима изразито савремене оријентације и опорог звучног тонуца – тражити у одразу стања духа и најскривенијем психолошком слоју, а не у конкретним премисама композиционо – техничког и музичко – изражајног поступка. Постулати модерног музичког израза у изабраном стваралаштву Ивана Јевтића, аналогно општим токовима развоја савремене музичке уметности, прожимају многе сегменте музичког излагања, али је степен њихове актуализације различито изнивелисан у зависности од идејно-естетског концепта, креативног импулса и оригиналног музичког исказа самог аутора. Јевтићев концепт формалне изградње дела, иако снажно ослоњен на традицију, каткада добија елементе слободног развијеног облика заснованог на еволуционом начелу изградње. То се манифестује, на општем формалном плану, значајним тематским варијететима у свим репризним излагањима тематских целина ронда или сонатне форме, потом фаворизовању слободног формалног концепта у којем се веза између различитих тематских одсека успоставља само путем далеких, асоцијативних веза, као и избегавањем архитектонског принципа изградње микроструктуралних целина. У том смислу, и поједини примери познатих формалних образаца или њихови поједини делови остају без традиционалног тоналног упоришта – две теме у репризи сонатног облика (*Vers Byzance*, први и трећи став) или појаве теме *A* у ронду (*Концерт за џубу*, четврти став).

Линеарна организација музичког тока доминира у оквиру бројних тематских целина, која нарочито у *Концерту за џубу* и *Чело симфонији* имплицира еволуциони принцип изградње музичког тока, па тиме и неуобичајену конструкцију реченица као израз слободе музичког израза и непрекидних тематских мисли. Техника рада с мотивом, попут понављања или варирања, каткада напушта традиционални концепт и прераста у поступак крајње економичности у раду с основним мотивским језгром. У тим сегментима музичког тока (*Концерт за џубу*, други став; *Чело симфонија*, други став) аутор исцрпним и крајње маштовитим мелодијско-ритмичким варирањима једног мотива долази до *рејетивног* ефекта (видети примере 1 а, б) својственог, условно речено, *минималистичком* типу понављања материјала. У сва три концерта, међутим, тај крајње интензивирани репетитивни ефекат у понављању мотива у целокупном музичком току, првенствено у фактурном и оркестарском смислу, даје својства шире схваћеног *осцилативног* поступка (видети примере 3а, б, ц). Примена остината – као симбола неокласичарског духа – честа је због слободног, линеарног односа према деоницама које прати, а уз већ поменуто репетитивност, особена је и по ефекту моторичног музичког тока.

Импровизациони моменат у раду с материјалом у делима имплицира и интензивне метричке промене, које једноставнију ритмичку слику моторичног типа, уз разноврсну акцентуацију и артикулацију, чине занимљивијом и динамичнијом. Уз хоризонталну, бројни су примери и вертикалне полиритмије чија се изражајност, сагласно модерном музичком језику, потенцира и адекватним оркестарским ефектима, односно контрастима у избору оркестарских деоница. Динамичност метро-ритмичке слике добија, у музичком току потцртанесавремене оријентације, и пандан у конструкцији мелодијске линије: опсежног обима, најчешће хроматизована, мелодијска компонента обилује и бројним интервалским скоковима, октавним преломима, разложеним акордским структурама *квартинне* или *квинтинне* грађе (видети примере 3а, б, ц). Комплексна мелодијска раван свој пандан проналази и у динамичној ритмичкој компоненти.

У циљу освајања нових звучних боја, оркестарски поступци, у свом најширем значењу, јесу важан сегмент стваралачког покушаја композитора Јевтића у намери да звучни идентитет дела инкорпорира у идејно – естетски концепт савременог музичког језика. То настојање да освоји нови звучни потенцијал Јевтић манифестује: кроз оркестарски састав у којем долази до актуализације свих оркестарских група или, пак, еманципацију лимених дувача, који, све чешће, преузимају улогу носилаца водећих тема. Њихово интерполирање у оркестарско ткиво, као, на пример, у четвороставачним концертантним делима, јесте израз тежње аутора ка све чвршћем повезивању и прожимању концертантног са симфонијским жанром. Поред тога, радикализација у третману солистичких инструмената, посебно тубе, директно резонира са савременом организацијом мелодијско-ритмичког плана, па се тако у интерпретативне домете Јевтићевог соло инструмената све чешће укључује изломљена хоризонтала изражајних интервалских скокова, потенцираних у одломцима брзих пасажа и разложених

акорада, а све то уз прегнантан ритмички ток разноврсних подела, нових и необичних комбинација сложених ритмичких групација које најчешће имплицирају музички ток полиметријског карактера. На ту линију надовезује се и примена мање уобичајених звучних регистара у намери да се досегне специфична боја и дочара одређена атмосфера, а све у циљу достизања рескости савременог звука. Тако се кроз третман виоле (*Vers Byzance*) и виолончела (*Чело симфонија*), у датим делима улога солистичког инструмента проширила и на: крајњу ангажованост у погледу излагања водећих тематских целина, потом у захтевној извођачкој улози која обухвата бројне нијансе звучног хабитуса, слојевитост музичког израза, наглашену музикалност и разноврсност карактера, као и изразиту сложеност у техничком домену. Нови звучни простори у музичкој поетици Ивана Јевтића освајани су и специфичним оркестрационим поступцима најпластичније манифестованим *најслабијим сйеиеном сјајања* инструменталних група (трубе, тубе или тромбона са гудачима), или, пак, *необичним и несвакидашњим* комбинацијама инструмената, у којима је слојевитост звучног тонуса понекад врло сложена (*Концерти за џубу*, четврти став, тема А, од 11. такта). Тежња ка успостављању креативног и разноврсног оркестрационог поступка, учинила је архитектонику звучне целине крајње сложеном и инвентивном, а та рељефност музичког садржаја творила је и необичне звучне плохе, чија издиференцираност на самосталне оркестарске слојеве (*Концерти за виолу*, први став, кода, од 162. такта) комплементира не само слојевитој структуралној основи музичких целина, произашлих из доминирајућег линеарног принципа у процесу обликовања музичког тока, већ и паралелним хармонским слојевима који рефлектују необичне и аутентичне звучне просторе као рецидив разноврсних и контрастних бикордских или битоналних наслојавања.

Опорост и оштрина звучног потенцијала у делима модерног музичког израза неминовно су последица нове, савремене хармонске мисли која доминира музиком XX века, па тако и делима Ивана Јевтића. Тај најрадикалнији сегмент његовог звучног хабитуса продукт је, пре свега, снажне еманципације дисонанце, а тиме и савремених акорада као што су *квартни* и *секундни*, а потом и акорди грађени методом *интервалских модела* или, пак, *симетрични* акорди. Специфични и афункционални, ти акордски низови примарни су фактор и тоналне нестабилности, чија се радикализација од битоналности (*Концерти за џубу*, четврти став, тема В, од 31. такта) и политоналности, каткада, мада сасвим спорадично, кретала и до потпуне атоналности. Неодређеност тоналних основа, међутим, резултат је и изразите линеарности у процесима обликовања музичког тока, у којима су се у појединим хоризонталним линијама пласирале интензивне промене и комбинације различитих лествичних основа од типично класичарских, преко оних локалног карактера, па до оних модалних, конструисаних од интервалских модела старих, а још чешће новијих, *Месијанових модуса* (*Концерти за виолу*, први став, прва тема, 56–60. такта; *Концерти за џубу*, други став, одсек А, од 14. такта).

На крају, поменимо да наше разматрање тенденција у развоју једног дела концертантне музике Ивана Јевтића доводи и до следећег запажања, а то

је: да се и овај сегмент музичког жанра, као и целокупна музика у Србији XX века, константно кретала – посматрана у контексту стилског, идејно – естетског, композиционо – техничког и музичко изражајног домена – вијугавом линијом, линијом сталних превирања и недоумица у неминовној потреби композитора за очувањем старих вредности где се тежило испуњењу сопствених уметничких ишчекивања, освајању нових уметничких идеала. Овај осврт помогао је, не само да се, као у мозаику, сагледа целовитија слика о развоју Јевтићеве концертантне музике, већ је, чини се, указао и на путеве могућег и неопходног упоређивања с тенденцијама концертантног стваралаштва у развоју српске музике прошлог века, како би се домети тог стваралаштва српске музике сагледали у једној широј перспективи. Уколико, међутим, не желимо да та перспектива буде искривљена и необјективно процењена, неопходно је упознати се и с преосталим Јевтићевим опусом, али и обиљем стваралачких тенденција у српској музици након 1945. године које треба сагледати, пре свега, кроз стваралачка достигнућа многих, још увек недовољно обрађиваних композитора и разноликостима њихове концертантне, па и друге музичке грађе. Тек тада, у обиљу обрађених и објављених радова о стваралачкој делатности већине композитора може се створити свеобухватна и темељна слика о развоју како Јевтићеве, тако и целокупне концертантне музике у Србији током друге половине XX века.



## НОТНИ ПРИМЕРИ

Пример 1а

Концер за тубу, II став, *Scherzoso diabolico*, одсек А, део а, од 1. такта

The image shows a page of a musical score for a tuba concerto. The top section contains the first system of music, starting from the first measure. The instruments listed are Tuba solo, 2nd Clarinet (2 cl.), 3rd Clarinet (3 cl.), Trumpets (tr.), Trombones (tr.), and another Tuba solo. The Tuba solo parts are marked with a forte dynamic (*ff*). The Clarinet and Trumpet parts are marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and a crescendo instruction (*crescendo*). The Trombone part is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*) and a crescendo instruction (*crescendo*). The bottom section of the page shows the beginning of the orchestral accompaniment, including Flutes (fl.), Piccolo (picc.), Oboes (ob.), Clarinets (cl.), and Bassoons (bsn.). The orchestral parts are marked with a forte dynamic (*ff*) and a crescendo instruction (*crescendo*). The score is written in a 2/4 time signature and features a key signature of one sharp (F#).

## Пример 1б

Чело симфонија, II став, *Scherzoso*, тема А, од 1. такта

*Scherzoso* ( $\text{♩} = 120$ )

Viol. solo  
Viol. solo  
ff.  
pic.  
Cl.  
S. B.  
Ba. II  
Sax.  
Viol. solo  
Viol.  
Cl.  
Fl.  
Cl.  
Cl.  
Cl.  
tr.  
Viol. solo  
Viol.  
Cl.

## Пример 2а

Концерт за виолу, I став, *Allegro giusto*, прва тема – део б, од 44. такта

росо темпo ( $\text{♩} = 108$ )  
un.

I  
VI.  
II

## Пример 2б

Концерт за виолу, II став, *Lento*, део **b**, од 11. такта

Viol. II: *sal. ponte d'arco* (p)

Viol. I: *pizz., senza sord.*

Viola: *mf con sord. sul ponte d'arco*

Viol. I: *mf*

Viol. II: *mf*

Cel. / Db.: *pizz.* *arco* *pizz.*

Dynamic markings: *mf*, *p*, *mf*, *mf*, *p*, *mf*

## Пример 2ц

Концертиј за виолу, III став, *Allegro ma non troppo*, прва тема – део **b**, од 20. такта

Viol. I: *tr*

Cel. / Db.: *f* *b* *f* *p*

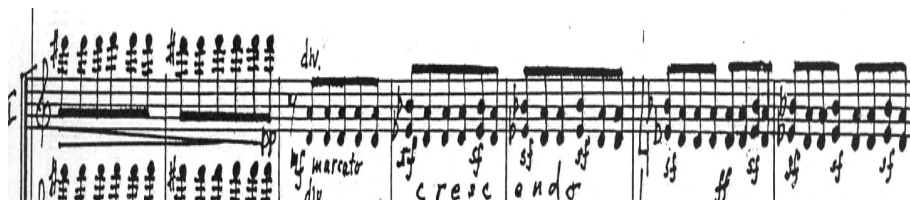
## Пример за

Концертиј за џубу, I став, *Maestoso*, завршна група, од 97. такта

Viol. I: *mf*

Cel. / Db.: *mf*

## Пример 3б

Концерт за тубу, I став, *Maestoso*, развојни део, одломак од 114. такта

## Пример 3ц

Концерт за тубу, I став, *Maestoso*, развојни део, одломак од 116. такта

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Вуксановић, И. (2001) „Дивертисментно Ивана Јевтића: елеганција 'лаког'”. *Нови Звук* 17: 71–75.  
/ Vuksanović, I. (2001) „Divertimento Ivana Jevtića: elegancija 'lakog'”. *Novi Zvuk* 17: 71–75.  
[“Divertimento by Ivan Jevtić: 'Light' Elegance.” *New Sound* 17, 71–75.]
- Николић, О. (2003) *Разговор са Иваном Јевтићем*, необјављена рукописна грађа. / Nikolić, O. (2003) *Razgovor sa Ivanom Jevtićem*, neobjavljena rukopisna građa. [A Conversation with Ivan Jevtić, unpublished.]
- Николић, О. (2005) *Тенденције развоја инструменталног концерта у српској музици друге половине 20. века на примеру изабраних дела припадника три генерације: Станојла Рајићића, Дејана Деспића и Ивана Јевтића*, необјављена магистарска теза, одбрањена на Катедри за теоријску наставу Музичке академије Универзитета у Источном Сарајеву. / Nikolić, O. (2005) *Tendencije razvoja instrumentalnog koncerta u srpskoj muzici druge polovine 20. veka na primeru izabranih dela pripadnika tri generacije: Stanojla Rajičića, Dejana Despića i Ivana Jevtića*, neobjavljena magistarska teza, odbranjena na Katedri za teorijsku nastavu Muzičke akademije Univerziteta u Istočnom Sarajevu.

[*Tendencies of Development of the Instrumental Concerto Genre in Serbian Music of the Second Half of the 20th Century as Observed on Selected Works by the Composers Belonging to Three Generations: Stanojlo Rajičić, Dejan Despić and Ivan Jevtić*, unpublished master thesis defended at the Chair for Theory of the Music Academy of the University in Eastern Sarajevo.]

- Нисефор, С. (2016) *Иван Јевтић, композитор на путевима слободе*. Превод с француског на српски: Мила Катарина Ђуровић и Милена Анђелић, Београд: Српска академија наука и уметности – Паидеја. / Nisephor, S. (2016) *Ivan Jevtić, kompozitor na putevima slobode*. Prevod s francuskog na srpski: Mila Katarina Đurović i Milena Anđelić, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Paideia. [*Ivan Jevtić – Itinéraire d'un musicien libre*]
- Peigne, B. (2002) „Један нови поглед на класику”. *Classica* 47. [“A Fresh Outlook on the Classics.”]
- Петровић, Т. (1996) „Трагање за мелодијом – разговор са Иваном Јевтићем”, *Нови Звук* 8: 5–10. / Petrović, T. (1996) „Traganje za melodijom – razgovor sa Ivanom Jevtićem”, *Novi Zvuk* 8: 5–10. [“In Search of a Melody – A Conversation with Ivan Jevtić.” *New Sound* 8: 5–10.]
- Пешић, М. (1994) „Тренутак са ствараоцем – Иван Јевтић”. *Pro musica* 153: 32–33. / Pešić, M. (1994) „Trenutak sa stvaraoцем – Ivan Jevtić”. *Pro musica* 153: 32–33. [“A Moment with an Author – Ivan Jevtić.”]
- Пешић, М. (1996) „Ауторски концерт Ивана Јевтића”, *Музички талас* 1–3: 5–6. / Pešić, M. (1996) „Autorski koncert Ivana Jevtića”, *Muzički talas* 1–3: 5–6. [“Ivan Jevtić: A Portrait Concert.”]
- Родовић, В. (1998) *Музичка форма или смисао у музици*, Београд: CLIО. [*Musical Form or Meaning in Music.*]
- Радовић, Б. (1978) „Иван Јевтић, Други клавирски концерт”, *Pro musica* 134: 12–13. / Radović, B. (1978) „Ivan Jevtić, Drugi klavirski koncert”, *Pro musica* 134: 12–13. [“Ivan Jevtić, Piano Concerto No. 2.”]
- Радовић, Б. (1981) „’Три покрета’ Ивана Јевтића” у: „Реситал пијанисте Душана Трбојевића”, *Pro musica* 108–109: 18. / Radović, B. (1981) „Resital pijaniste Dušana Trbojevića”, *Pro musica* 108–109: 18. [“Dušan Trbojević’s Piano Recital.”]
- Skovran, D. i Peričić, V. (1986) *Наука о музичким облицима*, Београд: Универзитет уметности. [*The Science of Musical Forms.*]
- Hustings, G. (2002) „Erik Obje svira Ivana Jevtića”, *Diapason* 496. [“Eric Aubier plays Ivan Jevtić.”]

OLIVERA NIKOLIĆ

IVAN JEVTIĆ'S MUSICAL UNIVERSE AT A CROSSROADS OF TRADITIONAL AND  
NEW MUSIC EXPRESSION. TENDENCIES OF CHANGES ON THE EXAMPLE OF  
SELECTED WORKS OF THE CONCERT GENRE

(SUMMARY)

Our interest in the position and significance of the concert music of Ivan Jevtić in the development of this genre in the Serbian music of the second half of the 20th century is based on several facts. Judging from the number of concerts and the variety of their stylistic, aesthetic, technical, expressive and historical qualities, Jevtić comes across as a composer who was the pioneer of several particular and general tendencies in the development of Serbian concert music, especially when we have the following in mind: his relationship to the musical heritage; his aspirations to master new contemporary tendencies; the time of general stylistic turmoil; compositional techniques etc. The comparative analysis of three concerts: *Concerto for Tuba*, *Cello Symphony* and *Concerto for Viola* points to the basic elements of traditional heritage, his reshaping of this heritage, as well as the elements of modern musical expression in the works of this composer. The analyzed paths of a part of his entire oeuvre do not exemplify the complete development of the concert genre in the Serbian music of the second half of the 20th century but, alongside with other important aspects such as historical, aesthetic, technical etc. they assist us in a better understanding of the tendencies in the development of this genre in Serbia, but also of the tendencies in Serbian music after 1945.

KEYWORDS: Ivan Jevtić, concertante works, Serbia, 20th century, tradition and its adaptation



# ТРАГ МУЗИКЕ УРЕЗАН У ВОСКУ: КОЛЕКЦИЈА ФОНОГРАФСКИХ СНИМАКА ИЗ МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ\*

---

*Данка Лајић Михајловић*<sup>1</sup>  
Музиколошки институт САНУ, Београд

Примљено: 15. септембра 2017.

Прихваћено: 1. новембра 2017.

Оригинални научни рад

## АПСТРАКТ:

Фонографски снимци које су на воштаним плочама начинили композитор Коста П. Манојловић и етнолог Добривоје Дробњаковић између 1930. и 1932. године чине најстарију колекцију теренских звучних записа у Србији. Највећи део те колекције чува се у Музиколошком институту САНУ. Дигитализација снимака са ових плоча завршена је 2017. године, чиме је звучни садржај колекције постао реално доступан истраживачима. У овом раду колекција ће бити представљена и анализирана као збирка историјских звучних докумената, као подстицај за савремена етномузиколошка истраживања, али и као прилог проучавању историјата етномузикологије у Србији.

\* Студија је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, финансираном од стране Министарства просвете и науке Републике Србије (ОН 177004). Проучавање колекције воштаних плоча Музиколошког института САНУ иницирано је организацијом међународног научног скупа посвећеног Кости П. Манојловићу (*Kosta P. Manojlović and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification (1918–1941)*), Музиколошки институт САНУ 2016), па су том приликом презентовани прелиминарни резултати. Дигитализацијом снимака са значајније оштећених плоча 2017. стекли су се услови за целовито сагледавање колекције, што је подстакло настанак овог текста. Завршетак подухвата дигитализације колекције воштаних плоча круна је настојања свих сарадника Института који су деценијама тежили њеној трајној заштити, те овај текст посвећујем свима њима, почев од самог Косте П. Манојловића. Посебну захвалност за помоћ око проналажења административне документације у вези са уступањем воштаних плоча Музиколошком институту САНУ изражавам др Ивани Весић, музикологу. Срдачно се захваљујем и др Ксенији Ајкут, ванредном професору на Катедри за оријенталистику Филолошког факултета у Београду, за помоћ око турског језика и конкретних примера турске традиционалне музике.



Кључне речи: фонографски снимци, воштане плоче, Коста П. Манојловић, „Јужна Србија” / Вардарска бановина Краљевине Југославије

## 1. ПРЕДИСТОРИЈАТ ФОНОГРАФИСАЊА У СРБИЈИ: СНИМАЊЕ КАО ТЕМЕЉ НАУЧНОГ ИСТРАЖИВАЊА МУЗИКЕ

У време када је Бела Барток (Béla Bartók) на воштаним ваљцима увећано снимао фолклорну музику, па и српску у Банату, а Матија Мурко документовао епску традицију у Босни, укључујући и српску (1912–13) (уп. Vujčić Association, Eredics 2004; Јовановић, Томашевић и Ластаћ 2016: 9; односно, Graf 1975; Lajić-Mihajlović 2007; Liebl and Lechleitner 2017), ратне околности нису ишле у прилог истраживањима музике у Србији. Међутим, на значај снимања за потребе истраживања музике указивао је српским научним круговима још почетком века Стеван Ст. Мокрањац. Свестан мањкавости нотирања народног певања и свирања по слуху, он је Етнографском одбору Српске краљевске академије 1906. поднео предлог за набавку фонографа – тада актуелног апарата за снимање звука (Младеновић 1971: 196; Девић 1996: XV). Нажалост, ова авангардна иницијатива тада јединог академика из редова музичара није подржана. Пропуштена је потенцијална прилика да обезбеђивањем техничко-технолошког предуслова за емпиријски квалитет истраживања музике Србија ухвати корак са светом.<sup>2</sup>

На делу јужнословенског подручја, које је с почетка XX века било у оквиру Аустроугарске, теренска снимања музике била су логично унапређење посвећеног и масовног рада на документовању фолклорних уметности.<sup>3</sup> На фону те праксе, по завршетку Првог светског рата, новоосновани Етнографски музеј у Загребу је на подстицај Божидара Широле и Милована Гавација (Gavazzi) фонографско снимање народне музике поставио као један од основних задатака свог Одсека за пучку музику (Petrović Osmak 2011: 238–240). Недостатак средстава за опремање сопствене „фонографске радионице” утицао је на то да управа Музеја успостави сарадњу са Фонограмархивом Аустријске академије наука (Phono-

2 Снимања музике се, уз „цент-систем” за мерење величине интервала, сматрају предусловима за утемељење етномузикологије као научне дисциплине (уп. Kunst 1959, 12: Nettl 2005: 445–446). Први снимци српске традиционалне музике начињени су у комерцијалне сврхе крајем прве деценије 20. века (уп. Лајић Михајловић и Ђорђевић Белић 2016; Lajić Mihajlović, у штампи), а прве теренске снимке у документарно-истраживачке сврхе начинио је, како је поменуто, Барток 1912. Специфично сведочаство чине снимци музицирања заробљеника из Србије начињени током Првог светског рата у логорима у Немачкој (Fracile, у штампи).

3 Ову врсту активности организовали су Одбор за сакупљање словеначких народних песама (Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi, уп. Kunej 2005, 2008), те Балканска комисија и Фонограмархив Царске академије наука (Die Balkan-Kommission / Phonogrammarchiv / Kaiserliche Akademie der Wissenschaften); више у: Lechleitner and Marošević 2009; Радиновић и Миловановић 2013.

grammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), па су тако већ од 1922. Гаваца и Широла фонографом те институције снимали фолклорну музику у Хрватској (више у: Širola i Gavazzi 1931). Према документацији Министарства просвете Краљевине Југославије из 1924. било је планирано да Гаваца са Манојловићем снима фолклорну музику у (тадашњој) јужној Србији (према: Весић 2016: 130), али се то из до сада непознатих разлога није догодило. Друга прилика за употребу фонографа за снимања у Србији (и другим крајевима) било је потенцијално учешће Краљевине Југославије на интернационалном фестивалу „Музика у животу народа” у Немачкој 1927. године. У ту сврху, стручњаци Етнографског музеја из Загреба планирали су, између осталог, снимање репрезентативних жанрова и облика традиционалне музике из различитих крајева (Širola i Gavazzi 1931: 16–17). Као сарадници из Србије помињу се Коста П. Манојловић и Владимир Ђорђевић (исто, 17). Иако је пројекат комплексног представљања народне музике Југославије прихваћен од стране еминентног етномузиколога Курта Сакса (Curt Sachs), као кључног ауторитета међу организаторима поменуте изложбе, до реализације није дошло услед недостатка финансијских средстава (исто). Стручњаци из Србије ће прилику да традиционалну музику снимају фонографом чекати још три године.

## 2. ИСТОРИЈАТ КОЛЕКЦИЈЕ ВОШТАНИХ ПЛОЧА Музиколошког института САНУ: НАСТАНАК, ЗАШТИТА И РАД НА ДОСТУПНОСТИ СНИМАКА

Музика је као део традиционалне културе – преко музичких инструмената, као њених материјалних репрезентата – била у фокусу сарадника Етнографског музеја у Београду практично од оснивања ове институције. Тако је збирка музичких инструмената пред Први светски рат имала већ више десетина примерака.<sup>4</sup> Међутим, међу сарадницима Музеја није било музичких стручњака, што је ограничавало рад у правцу документовања и истраживања музике. Велики напредак остварен је у поратном периоду успостављањем сарадње са Костом П. Манојловићем, композитором, који је показао велику заинтересованост за истраживање традиционалне музике, те је у статусу „добровољног кустоса” у Музеју био активан у новооснованом Одељењу за музички фолклор. Посвећено је радио на утемељењу збирке нотних записа и преписа транскрипција традиционалне музике из пера других аутора. Истовремено се здушно залагао за набавку адекватне опреме у циљу теренског снимања. Да је имао разумевање и подршку управе Музеја, читамо из извештаја о раду 1926. године. Директор, етнолог Боривоје Дробњаковић истиче да су средства потребна пре свега за зграду Музеја, али већ као следећу ставку по важности помиње набавку техничке опреме: „Да би се ухватили разни обичаји и обреди, онако како се у

4 Према попису из 1913. колекција музичких инструмената је имала 68 примерака (Дробњаковић 1926: 19); више о фондирању те колекције у: Тројановић 1909.

народу врше, потпуно верно и до детаља, потребно је имати комплетне апарате: кинематографски и фонографски. [...] Незгодно је да странци имају овако снимљене разне наше обичаје и многе народне мелодије фонографски забележене, а ми да немамо” (Дробњаковић 1926: 25). Наредних година Манојловић је веома ангажован на увећању колекције нотних записа, али се не одустаје ни од набавке поменуте опреме. У студији *Музичко дело нашег села* објављеној 1929. он апелује: „Треба одмах, и неодложно, организовати рад на бележењу народних мелодија и напева, и у ту сврху поделити земљу на музичке области, и у сваку послати стручно лице да овај задатак изврши. Сав тај материјал треба да дође у Етнографски музеј, да се картонира и изда. У ту сврху и створено је Одељење за музички фолклор у Музејима у Београду, Загребу и Љубљани, и само је потребно да сви музеји, што пре, добију фонографске апарате како би се олакшао рад на бележењу народних мелодија” (Манојловић 1929: 63–64).

Уз помоћ Министарства просвете, августа 1930. коначно су и у Етнографски музеј у Београду стигли апарати за снимање и репродукцију филмова и „апарат за пријем и репродукцију мелодија” (Дробњаковић 1930: 169). Иако се не наводи о каквом се тачно апарату за снимање звука радило, испоставља се да је то била верзија фонографа која је за медијум уместо воштаних ваљкова користила воштане плоче.<sup>5</sup> Иако су дискови пречника 20 цм и брзине ротације од (приближно) 50 обртаја у минуту били такође веома лимитирани по питању капацитета, практично еквивалентни Едисоновим (Thomas Edison) цилиндрима – на њих је могло да се сними око 2 минута музике, сам облик (диска) је био повољнији за технолошку обраду медија за виšekратну репродукцију, важну у односу на непостојаност основног материјала. Према извештају, пробе апарата су вршене у Музеју и снимљено је девет плоча (исто).<sup>6</sup> Наредне, 1931. године организована су путовања у циљу снимања музике, па је као резултат фонд новооснованог „фонографског отсека” обogaћен за 117 снимљених плоча, од којих је Дробњаковић снимио 50, а Манојловић – 67 плоча. Снимања су настављена и 1932, али само од стране Манојловића, који је снимио 63 плоче. Према извештајима, на крају 1932. колекција је садржала 180 снимљених воштаних плоча са 362 мелодије, а Манојловићу припада заслуга за настанак већег дела колекције – 130 плоча. Наредне године снимања нису организована, а потом је то постала трајна обустава услед проблема лимитиране употребљивости медијума. Наиме, звучни запис материјализован кроз

5 У односу на прибављање новијег модела фонографа за потребе Етнографског музеја у Загребу претходне, 1929. године (Širola i Gavazzi 1931: 19), остаје непознаница коју варијанту је својим сарадницима приуштио београдски Етнографски музеј. Наиме, унапређење апарата се односило на тежину и додатну опрему – новијем нису били потребни левак и статив, што је укупно значајно олакшавало транспорт и коришћење на терену.

6 Наведено је и да су свирали и певали: „г. Тимотијевић Спира, намесник из Дебра, Манојловић Коста, композитор, Милутиновић Адам и Манасијевић-Шамовац Радомир, народни свирачи из Драгобраће у Грузи” (Дробњаковић 1930: 169).

жлебове у непостојаном материјалу попут воска, као „мастер” снимак, неопходно је било копирати на трајнију подлогу и тако их поступком галванизирања учинити вишекратно доступним и трајним. Управо овај задатак показао се нерешивим за Етнографски музеј у Београду.<sup>7</sup>

Први покушаји да се воштане плоче пресниме у Србији учињени су већ 1931, али без успеха. Након тога, управа Музеја донела је одлуку да се решење потражи у Чехословачкој или Немачкој. Идеја је конкретизована октобра 1932, када је Герхард Геземан (Gerhard Gesemann), слависта и фолклориста, 28 од ових плоча, као узорак, однео у Праг.<sup>8</sup> О исходу овог подухвата нема података, али је индикативно да су након тога снимања обустављена. У односу на већ снимљене плоче, Манојловић изражава бригу у раду „Свадебни обичаји у Дебру и Жупи”: „Плоче – фонографски снимци чувају се у Етнографском Музеју пажљиво, али је питање да ли време није учинило своје, и да ли је парафин остао читав” (Манојловић 1935: 62). Сudeћи по годишњим извештајима управе Музеја, Манојловић није више радио ни на ширењу збирке нотних записа. Његове активности ће наредних година бити усмерене на оснивање Музичке академије у Београду, што је и остварено 1937. године. Као први ректор, Манојловић је у оквиру Академије основао и Музички музеј који је имао четири одељења, међу којима и Грамофонско-фонографско. Најважнија активност у оквиру овог одељења било је снимање традиционалне музике на новијим, трајнијим медијумима, „лакер” дисковима – металним плочама превученим нитратним лаком. То је започело 1939. управо преснимавањем музике са воштаних плоча.<sup>9</sup> Ипак, на овај начин обезбеђен је само део снимака са воштаних плоча, а притом су и саме „лакер” плоче убрзо постале превазиђен носач звука, те су и снимци са њих донедавно такође били недоступни (доступни снимци на: Архив Симић 2009; више о колекцији у: Радновић и Миловановић 2016).

Како у Етнографском музеју у Београду по Манојловићевом одласку није било стручњака за музику,<sup>10</sup> воштане плоче су задуго, из истраживачке перспективе,

7 Поређења ради, овај је проблем био велик и за Етнографски музеј у Загребу, мада се у њиховом случају „сводио” на обезбеђивање новца за спровођење уговора са бечким Фонограмархивом, који је укључивао и преснимавање (уп. Širola i Gavazzi 1931: 9).

8 Геземан је већ реализовао изузетно важну идеју да се овековечи извођење српских епских песама уз гусле (1928/29) у Берлину на тзв. златним плочама (Меденица 1986).

9 У Београд је те године допутовала америчка пијанисткиња Естер Џонсон Гарлингхаус (Esther C. Jonsson Garlinghouse), која је донела и савршенији фонографски апарат. Манојловић је искористио професионално познанство са њом и тим апаратом преснимио 23 воштане плоче (према: Jović 1990: 155). У каталогу воштаних плоча за већи број снимака пише да су репродуковани маја 1939. „на успели снимак”, а преснимавање је настављено у више наврата те године, што се може повезати са одсуствима Е. Џ. Гарлингхаус из Београда, односно њеним путовањима у циљу снимања традиционалне музике по „Јужној Србији” (уп. Лајић Михајловић и Јовановић 2014: 4).

10 Рад у оквиру Одељења за музички фолклор оживела је по запослењу у Музеју 1939. Љубица Јанковић, али су њена интересовања ишла првенствено у правцу истраживања народних игара.

биле „мртав капитал”. На срећу, колекција је остала неоштећена у току Другог светског рата. Непосредно после рата (1948) основан је Музиколошки институт САН (данас: САНУ), са циљем да се развија као центар за истраживање музике у Србији, укључујући и сабирање и чување релевантних историјских извора. На основу угледа који је Институт временом стекао, ауторитети Етнографског музеја у Београду су одлучили да део грађе и документације Одељења за духовну културу који се односио на активности Косте Манојловића и Љубице Јанковић, укључујући и колекцију воштаних плоча, уступе Музиколошком институту САНУ. Према Записнику из новембра 1964. (МИ САНУ 1964) Институту су уступљене 144 целе и 16 разбијених плоча, али се не назначавало колико је од тог фонда снимљених плоча. Овај податак сугерише да је већ тада збирка била непотпуна. Осим неизвесности судбине континента који је однет на преснимавање у Праг, у поменутом Записнику се наводи и да су неке плоче у тренутку преузимања биле „у Радио станици”.

Свест о вредности колекције воштаних плоча постојала је код свих генерација сарадника Института. У циљу обезбеђивања доступности снимака са воштаних плоча, убрзо по њиховом пристизању у Институт (1966), остварена је сарадња са инжењером Зораном Манојловићем, сином Косте Манојловића. Том приликом је на магнетофонску траку преснимљено само неколико плоча.<sup>11</sup> Развој нових технологија обновио је наду у целовито решење, преснимавање читаве колекције. Иницијатива сарадника Института за дигитализацију снимака са воштаних плоча почетком 2000-их базирала се на успесима чешких и мађарских колега у преснимавању традиционалне музике са воштаних цилиндара. Како Музиколошки институт САНУ не располаже неопходном опремом, нити техничким стручњацима за овакав подухват, била су потребна посебна средства за реализацију идеје у некој другој институцији. У новим околностима финансирања рада у науци и култури, 2006. је осмишљен пројекат *Кашлолизација и реститурација фонографске колекције Музиколошког института САНУ*,<sup>12</sup> са циљем да се етапно реализује заштита свих звучних материјала у поседу Института. Као део заштите фоно-збирке, у циљу дигитализације самих воштаних плоча успостављени су контакти са Фонограм-архивом Аустријске академије наука. Сарадња је отпочела октобра 2013, када је инжењер Франц Лехлајтнер (Franz Lechleitner) употребљиве плоче преснимио у Београду, на опреми коју је донео из Беча (више у: Думнић и Јаковљевић 2014). Значајније оштећене плоче (њих 59) репарирани су и преснимавани касније у Бечу.<sup>13</sup> Испоставило се да 4 нису могле бити преснимљене, док су 2 нумерисане (и још 5 нунумерисаних плоча) биле неснимљене.

11 У фоноархиву Музиколошког института САНУ на траци 94 налазе се преснимци са ВП 42 и 6, иако према каталогу стоји да су том приликом преснимаване ВП 42, 43, 53 и 158.

12 Руководилац је била др Даница Петровић, стручни сарадник Растко Јаковљевић, консултант (тада) мр Јелена Јовановић и мр Данка Лајић Михајловић.

13 Руководилац пројекта био је др Растко Јаковљевић, научни сарадник Музиколошког института САНУ.

Тако је 2017. комплетиран подухват примарне заштите – дигитализација снимака са свих употребљивих и снимљених од 140 воштаних плоча, колико их данас има у фоноархиву Музиколошког института САНУ.

### 3. СНИМЦИ НА ВОШТАНИМ ПЛОЧАМА ИЗ МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ: МУЗИЧКИ САДРЖАЈ

За употребљивост колекција аудио снимака у истраживачким оквирима, а посебно оних код којих постоји проблем техничког квалитета самих медијума, веома су важни метаподаци. Додатна светлост ове врсте за колекцију воштаних плоча Музиколошког института САНУ јесте Каталог воштаних плоча, сачињен на основу података записаних (графитном оловком) на оригиналним дрвеним кутијама у којима се плоче чувају.<sup>14</sup> У Каталогу је нумерисано 180 плоча, с тим да изостају подаци за недостајуће плоче. Према подацима из музејских извештаја на свакој плочи су снимане у просеку по две нумере, док преснимци показују да је на великом броју плоча снимљено и по три. Иако се често ради само о почетку треће нумере, то су вредни подаци о репертоару, па и основним мелодијским одликама тих песама (махом су то примери вокалне праксе), чиме се значајно увећава информативна вредност колекције. Увид у музички садржај колекције и његову анализу отежава (не)квалитет сразмерно великог броја преснимака, посебно оних са знатно оштећених плоча. Другим речима, „сирови” преснимци, каквима се располагало у тренутку завршетка ове студије, захтевају још и деликатну дигиталну обраду звука, постпродукцију и мастеризацију, како би њихови садржаји постали максимално могуће слушљиви. То је и разлог што актуелни Каталог има карактер привременог.

Упркос ограниченој употребљивости, (пре)снимци са воштаних плоча представљају драгоцене историјске изворе о српској и јужнословенској музичкој култури, па тако и подстицај за будућа истраживања. Колекција отвара могућности за различита „читања”, у зависности од истраживачке перспективе, а у овој прилици најприкладнијим се чинило представљање по редоследу и локацији настајања снимака – према ареалним збиркама. Након тога, колекција ће бити анализирана према основним параметрима за звучна музичка документа: акустичком извору, извођачкој формацији, репертоару, жанру, стилу, а у односу на то биће указано на посебне одлике забележеног музичког садржаја.

Поменуто је да су прва снимања обављена у Етнографском музеју у Београду. Плоче снимљене у оквиру тестирања апарата и обучавања за његово коришћење садрже хетероген репертоар, музику из различитих крајева, па тај контингент није репрезентативан у геокултурном смислу. Том приликом снимљени су „професионални” музичари, са искуством и у самом снимању, фрулаш Адам Милутиновић Шамовац и његов сестрић, хармоникаш Радомир

14 Претходна верзија Каталога коригована је према фактичком стању и допуњена на основу снимака за потребе овог истраживања (Лајић Михајловић 2017).

Манасијевић (више о њима у: Шурбановић 2008). Нажалост, преснимци ових плоча веома су лошег квалитета, те је њихова употребна вредност минимална, осим регистровања репертоара – кола *Четворка* и песме *Јова Ружу* [кроз свиралу зове]. Дуо је сниман тако да је на свакој од сачуваних плоча забележена по једна нумера (недостаје воштана плоча – ВП 1, а на ВП 2–4 су коло и две верзије поменуте песме). У наредној етапи су очигледно провераване могућности економисања са драгоценим носачима звука. За тај експеримент певач је био сам Коста Манојловић. На једној воштаној плочи (ВП 6) снимљена су три примера у његовом извођењу (песме *Не жалај мене, не њлачи*, *Кузман караман* и *Бој да јо бијеј*) и то тако што је прва нумера нешто дужи одломак, друга је представљена сасвим кратко, а трећа је само назнака песме. Иако се, дакле, практично ради само о једном конкретније употребљивом снимку, он представља не само куриозитет, већ и интересантно сведочанство Манојловићевог доживљаја специфичних структурних и стилских квалитета, његовог сензибилитета за варошку народну музику јужних крајева. За снимке Спири Тимотијевића поредак у Каталогу сугерише да су такође настали у Београду (ВП 7–9), иако се ради о теренском сараднику из „унутрашњости”. Реч је о личности коју Манојловић у захвалници за подршку за ранија истраживања помиње као „свештеника Доњо Мелничанског, родом из Галичника” (Манојловић 1926: 93), док је у извештају о раду Етнографског музеја из 1930. представљен као „намесник из Дебра” (Дробњаковић 1930: 169). Претпоставку да је Тимотијевић, стицајем околности, снимљен у Музеју подржава податак да је још и наредно снимање на воштаним плочама обављено у Београду, почетком 1931. године. Том приликом забележено је певање уз гусле Мирка Башевића (одломак из песме *Сџари Вујадин*, односно *Сџарац Вујадин*, како стоји на ВП 10 и 11).<sup>15</sup>

Из серије воштаних плоча означених бројевима 12–50 велики број недостаје, док су преснимци оних које су сачуване једва чујни, а на кутијама нема података, па није могуће закључити где су снимане. Највећи део колекције воштаних плоча из фоноархива Музиколошког института САНУ чине збирке настале на просторима који су у време снимања били „Јужна Србија”, односно – административно – Вардарска бановина (данас ови простори припадају Републици Македонији и Аутономној покрајини Косово и Метохија Републике Србије).<sup>16</sup> Богату и специфичну збирку чине снимци из Галичника, где је Манојловић снимео 21 плочу са 33 мелодије.<sup>17</sup> На основу његових знања о тамошњим свадбеним обичајима (пред-

15 На садашњем нивоу чујности чини се да се ради о верзијама истог одломка. Уколико се испостави да је утисак тачан, снимци ће имати додатну вредност код проучавања гусларске импровизације.

16 За неколико снимака код којих није назначено место снимања, према редоследу воштаних плоча, те репертоару и стилу нумера, може се претпоставити да такође припадају овим ареалним збиркама.

17 На ову експедицију Манојловић је ишао заједно са кустосом Петром Петровићем, који је том приликом снимео и 250 м филма о свадбеним обичајима (Дробњаковић 1931: 148).

стављеним у раду „Свадбени обичаји у Галичнику”, Манојловић 1926), путовање је уприличено са циљем да се тамо нађу за Петровдан, када је време свадбовања. Датирани снимци су од 13. 14. и 15. јула, а већа група је недатирана. Друга збирка настала је крајем лета исте године на Косову и Метохији, где је Манојловић био у Грачаници (28. август), Приштини (28. и 31. август) и Призрену (2–4. и 21. септембар). Ради се о 46 плоча (према Каталогу), од којих оне под бројевима 84 и 100 недостају, а пописани број мелодија 96 је и даље услован због неупотребљивих плоча и некавалитета преснимака. Ако је Дробњаковић начинио 50, а Манојловић 67 од 117 плоча снимљених до краја 1931. године (Дробњаковић 1931: 148), закључујемо да је управо први контингент, од кога много недостаје, био Дробњаковићев. Наредне (1932) године, како је назначено у документацији Музеја, снимао је само Манојловић (уп. Дробњаковић 1932: 149). Поново је на терену боравио крајем лета и то у Дебру (4. септембар), Струги (6. септембар), Охриду (7. септембар), Битољу (8. и 9. септембар) и Скопљу (10. и 11. септембар).

Околности које су водиле ка конкретним опредељењима за локације и певаче могуће је реконструисати само делимично.<sup>18</sup> Манојловићев пут у Галичник у циљу снимања, као што је поменуто, несумњиво је у вези са његовим претходним истраживачким искуством на том терену. Снимљени су неки од саговорника-певача са којима је био у контакту приликом претходног боравка тамо, попут Алексе Муратовског („који је као ‘стар побратим’ знао цео свадбени обред”, уп. Манојловић 1926: 93), супруге учитеља Павла Хиџијевског – „Павлевице”, Јеврема Аврамовића и његове жене Милице „Јевремове” (Манојловић 1929: 49). Када је реч о снимању у Дебру, из студије која је проистекла из тог истраживања сазнајемо да је кључни сарадник био Танасије Поп Спасић, обућар, у то време тридесетогодишњак, дакле рођен на самом почетку 20. века (уп. исто, 62). У време снимања у Дебру, судећи по помињаним изворима, живела је и породица поп Спира Тимотијевића, родом из Галичника, па се у женској групи чије је певање снимљено нашла и његова ћерка Славка Тимотијевић (исто, 40). О другим женама са којима је она певала за потребе снимања не постоје шири подаци осим основне идентификације именом и презименом (Ратка Глигоровић, Кумрија Саревих, Ивана Божиновић и Ратка Матевих). Ни о певачима-сарадницима на Косову и Метохији нема ширих података. Нека од имена понављају се као сарадници од којих су и други истраживачи бележили традиционалну музику на овом подручју, попут Ђорђа Јанковића из Приштине и Ванке Лукић („Лукићке”), мајке учитеља Јована Лукића из Призрена (уп. Милојевић 2004: 382–383). Ипак, за значајан број певача чије извођење је забележено на воштаним плочама није познато како су одабрани, што може бити од важности за даљи истраживачки третман снимака (процену њихове репрезентативности и сл.).<sup>19</sup>

18 О важности узорковања приликом теренског снимања више у Nettl 2005: 169.

19 На Манојловићево истраживање и снимање народне музике посебно у градским срединама пажњу је својим излагањем на поменутој конференцији усмерила др Марија Думнић (Dumnić 2016).



Уочава се да су снимцима на воштаним плочама приближно подједнако заступљена оба пола као носиоци вокалне традиције, што је специфична ситуација у односу на искуства других истраживача у то време, услед патријархалних односа и субординиране позиције жена, посебно у сеоским срединама (уп. Милојевић 2004: 11). Надаље, заступљене су различите старосне групе, што читамо из понегде експлицитно наведених година старости (62, 65, 75), а негде посредно назначеног животног доба – „ученица гимназије”, „ученица Трговачке академије, III година”, „... и ученици III разреда основне школе”. Напомене у вези са певачима указују и на различитост њихових социјалних статуса („жена”, „удова”), образовних нивоа и занимања („учитељ”, „учитељица”, „професор”, „сезонски радник дуванске станице”, „трговачки помоћник”).

Међу метаподацима уз воштане плоче нема директних назнака о етничким и/или националним идентитетима певача, али је по именима и напоменама о појединим снимцима јасно да снимање није било у том смислу ексклузиван пројекат. Међу осталим, на плочама су забележене „турска песма” у извођењу „госпође Базиме” (ВП 118 са преводом текста записаним на кутији); „бугарска песма коју је извођач чуо и научио у Добруци – Добрич за време интернације 1917–1919” од Ђорђа Јанковића из Приштине (ВП 91), као и *Zülfine dil besîşeler* и *Газел*<sup>20</sup> које је певао Шемсидин Шукри из Призрена (ВП 101 и 102). Путовања у циљу снимања традиционалне музике су несумњиво реализована као део државно-политичких пројеката тог времена,<sup>21</sup> те је изборе сарадника на терену свакако потребно сагледавати из те перспективе. Ипак, на основу етномузиколошких искустава, важно је нагласити да је резултат сваког теренског истраживања делом и последица прагматике рада на терену – стицаја околности у лимитираном времену боравка истраживача у одређеној средини. Коначно, потребно је имати на уму да је снимање организовано у сврху прикупљања звучних извора (и) за истраживања, која су тада и у светским размерама била првенствено компаративне природе. Додатно, за етномузиколошка истраживања тог времена посебно је карактеристично интересовање за релације музике и језика (уп. Милојевић 1926: 141), што изискује не само разумевање, већ веома добро познавање језика на коме се пева. Све ово су могли бити додатни фактори усмеравања подухвата снимања ка словенском музичко-фолклорном материјалу.

20 Ради се о песмама компонованим на стихове песника класичног периода у турској књижевности, међу којима је *газел* једна од омиљених форми. Док је друга песма, дакле, именована само по жанру, прва, *Zülfine Dil-besteler*, односно *Zülfine Dil-besteler Zülf-ü Perişanın Kadar*, како гласи први стих у целини на османском турском (у слободном преводу: *За њвојим расујим увојцима њаше многа срца*), познати је пример турске уметничке музике. Компонована је у макаму *Хиџаз*, а композитор је Ашдик Ага (Asdik Aga, 1846–1912).

21 На овакав закључак, осим институционалног окрића истраживања, упућује и конкретна напомена да је Министарство просвете обезбедило опрему за снимање за потребе Етнографског музеја (Дробњаковић 1929: 124), као и да је оно финансирао Манојловићево путовање 1932. године (Дробњаковић 1932: 150).

Свест истраживача у погледу важности биографских детаља о певачу за документарну вредност снимка потврђују напомене о њиховом пореклу (у односу на место где живе и/или су снимљени – „учитељица из Мамуша, родом из Призрена”, „учитељ из Локвице, родом из Призрена” и сл.) или, пак, о пореклу репертоара који изводе (на пример, део репертоара певача снимљеног у Скопљу означен је као „лесковачка песма”). Као индикатор свести о миграцијама људи и музике, те деликатности односа музике и идентитета, посебно су значајне овакве напомене за певаче који су снимљени у месту из кога су родом, дакле „репрезентативни” интерпретатори локалног стила. Тако је за Фанију Душана Павловића, чије је певање снимљено у Призрену, истакнуто да је „родом из Призрена”. Иако се овај истраживачки поступак може повезати (и) са променом места живљења жена због удаје, сличне напомене за мушкарце (на пример, Марко Сокол и Тома Грбић су снимљени у Призрену, али је такође напоменуто да су „родом из Призрена”), потврђују научно интересовање за путеве људи и њихових културних израза.

О „конституцијама” снимања – околностима у којима су забележена конкретна извођења, нема података, недостају „биографије снимака”. Преснимци сугеришу да је већина снимака на воштаним плочама начињена ван контекста у коме су се одређене песме изводиле у традиционалној култури, чак и када је истраживач-сниматељ присуствовао догађају попут свадбовања у Галичнику. Ова одлика снимака на воштаним плочама несумњиво је последица захтевности саме технологије снимања и лимитираности носача звука, а изузетно је важна за њихово коришћење као извора за истраживања.

У погледу акустичких извора и формација, може се констатовати да је на воштаним плочама снимана доминантно вокална музика и то претежно од певача-солиста. Ово се такође може повезати са разлозима техничке природе – могућностима самог апарата, односно искуством о бољем квалитету снимка једног акустичког извора – солисте, као и са једноставнијом сарадњом за потребе снимања са појединцима. Део усмерења потиче засигурно из особености фолклорне музике у градским срединама у којима је снимано, па и из Манојловићевог интересовања за традиционалну музику као композитора. Ипак, забележено је и групно певање, и то не само у сеоској средини у Галичнику, где је очигледан подстицај документовање сазвучно специфичног вокалног израза, већ и извођење групе деце из Призрена која је певала унисоно, чиме се потврђује истраживачка свест о важности документовања шире палете израза.

Када се репертоар са воштаних плоча посматра из жанровске перспективе, пре свега је уочљиво да доминира световна музика, али да постоје и снимци духовне музике. Заступљен је шири спектар обредних жанрова: првенствено свадбене – *свадбарске* песме, као најчешће из животног циклуса, али и песме из годишњег циклуса – *лазаричке*, *ђурђевданске* – *ђурђевске*, *славске*. Поменуто је да су присутни и примери извођења јуначких епских песама уз гусле, али и пример певања уз гусле који насловом сугерише да се ради о новијем, могуће ауторизованом тексту (ВП 180 „*Шумадијски ђрлов*, гусларски припјев” снимљен од Вуксана Николића, пензионера, у Скопљу). Велики је број лирских, махом

љубавних песама, карактеристичних за репертоар градских певача. Из духовног репертоара са знаком *византијско појање* од протe Јонче Савића из Охрида снимљено је извођење ирмоса *Анџел војијаше*, први глас, као и *Госпoди возвах* (по шестом, осмом и првом гласу).

Посебну вредност колекције снимака са воштаних плоча чини илустративност у погледу специфичних одлика ареалних и жанровских стилова. И поред умањене чујности, као и упечатљивих индивидуалности у изразима, ови снимци рефлектују читаву палету карактеристичних атмосфера песама које се могу повезати са крајем и/или социјалном средином из које потичу, као и са примарном функцијом песме и певања. Тај квалитет традиционалне музике одређен је не само мелодијским и сазвучним одликама, већ посебно орнаментиком, динамиком, темпоралношћу, које је тешко у потпуности представити нотним записом.

Снимци инструменталне традиционалне музике су у колекцији која је предмет пажње малобројни, а преснимци су лошег квалитета; у појединим случајевима толико да се само назире инструментални звук, али не разазнаје карактеристичан тембр. Сразмерна маргинализација музичких инструмената на терену изненађује у односу на чињеницу да је збирка инструмената била једна од репрезентативнијих у Етнографском музеју у Београду, те се намеће закључак да је посреди свест о техничкој недостатности фонографа који је био на располагању за снимања свирања. Поменуто је да су на пробним снимцима забележена извођења на фрули и хармоници (која се, дакле, аудитивно не региструје), али и певање уз гусле, док у остатку колекције постоји више снимака солистичких извођења на аерофоним инструментима именованим у каталогу и релативно препознатљивим са преснимка, попут кавала, или неименованим, а са преснимака недовољно јасним, који звуче попут гајденице (или гајди којима се не чује бордунска свирала) и кланета. Снимак зурлаша Шевкије Идризовића и „компаније из Кичева“, ансамбла који чине зурле и тапан (ВП 65), посебан је не само по карактеристичном репертоару, „свадбеној јутарњој песми“ *Сабах кујдеси* (или *Сабах, кујдеси?*), већ и по конотацији (полу)професионалног музицирања, гостујућих / изнајмљених музичара из среског места (што је Кичево у то време било), у односу на свираче кавала Гаврила Адајевића и Филипа Топузовића, за које се не назначује порекло, па закључујемо да су локални музичари у Галичнику. Другим речима, и ови малобројни снимци инструменталне музике значајна су сведочанства не само инструментаријума и репертоара, већ и социјалних позадина неких формација: припадања сеоској средини за дуо кавала и варошка афилијација ансамбла зурли са тапаном.

#### 4. КОЛЕКЦИЈА ВОШТАНИХ ПЛОЧА: ПОТЕНЦИЈАЛ И ПОДСТИЦАЈ ЗА ИСТРАЖИВАЊА

Као уникатна збирка историјских звучних снимака, колекција воштаних плоча из Музиколошког института САНУ данас представља пре свега културно наслеђе од

изузетне важности. Овакви извори су већ дуго предмет пажње стручњака различитих профила, па су разматрани као потенцијал за широки спектар истраживања, од историографски оријентисаних приступа до мултидисциплинарне дигиталне хуманистике, укључујући и епистемолошке расправе (в. на пример, Ziegler et al. 2017). У том смислу може се рећи да колекција воштаних плоча Музиколошког института САНУ отвара могућност за проучавање музике и културе историјског периода у коме је настала, али је временом добила посебан значај у погледу проучавања динамике традиције. Иако критеријуми избора документованих музичких израза и конкретних примера нису експлицитно назначени, хетерогеност музичког садржаја сугерише високу репрезентативност у односу на музичку праксу геокултурних подручја на којима је колекција начињена. Сходно томе, она има и велики потенцијал за ареална компаративна истраживања, чему је првобитно такође била намењена. Надаље, колекција воштаних плоча представља важну референцу за проучавање социјалне стратиграфије традиционалне музике и социјалне димензије музичких процеса, с обзиром на то да садржи илустрације разноврсних музичких пракси у односу на величину и профил насеља у којима су забележене (сеоске, варошке и градске средине). Тако, упркос неопходности објективизирања степена репрезентативности колекције, и у том смислу њеног условног третирања као узорка у научним истраживањима, она несумњиво представља изузетно вредан извор за истраживања различитих тема, од односа музике и демографских промена, посебно музике и миграција, до односа музике и идентитета, те других актуелних тема.

Посебна тема коју дигитализована колекција снимака са воштаних плоча реактуелизује је улога Косте П. Манојловића у историјату проучавања традиционалне музике у Србији. Реализујући методолошко завештање старијих мелографа и истраживача традиционалне музике, Манојловић је кључно допринео утемељењу српске етномузикологије. С обзиром на то да је надлежна институција у престоном граду нове државе заиста дуго чекала техничку опрему за снимање, на позајмицу и/или у власништво, као и да се проблем преснимавања мастер-записа испоставио непремостивим само у односу на снимке из Србије – намеће се питање да ли је посредни био само стицај околности, још један показатељ општег неразумевања важности истраживања традиционалне музике или, пак, опструирање снимања у Србији. Наиме, прва Манојловићева снимања била су од важности и за читаву нову државу (према раније поменутом плану о сарадњи институција из Србије, Хрватске и Словеније), али су, истовремено, његова истраживачка интересовања била усмерена ка политички деликатним просторима, значајним посебно за Србију. Сходно томе, разлог изостанка делотворније сарадње могла је бити нека врста конкуренције међу колегама из центара конститутивних јединица државе у области снимања традиционалне музике, тада новом пољу деловања. Међутим, не може се искључити ни могућност да су разлози били више политичке природе. Свакако, за потпуније сагледавање етномузиколошких стратегија у контексту међуратне научне и културне Краљевине Југославије политике неопходна су даља архивска истраживања. Комплексност тумачења појединачних истраживачких агенди захтева поређења са другим индивидуалним

предузимањима и продукцијама на том пољу, синхронизирани или дијахронизирани, посебно на istim просторima (уп. Думнић 2013), као и контекстуализовање укупним професионалним ангажманом, па и општим биографским током. У Манојловићевом случају важним се чини упорно залагање да се снимци са воштаних плоча уприличе за истраживачке потребе, као и поменути подухват документовања традиционалне музике снимањем савршенијом апаратуром.

Како је Манојловић убрзо након Другог светског рата умро (1949), није било могућности да предностима нових технологија значајније унапреди и своја истраживања и српску етномузикологију у целини.<sup>22</sup> Ипак, конкретним искуствима са звучним снимцима он је дао изузетан допринос развоју ове дисциплине у науку и утицао на своје професионалне наследнике, посебно у Музиколошком институту САНУ, чији је сарадник постао одмах по оснивању (више у: Лајић Михајловић и Јовановић 2014). Манојловићева истраживачка политика и пракса су високо индикативне у погледу улоге појединца у односу на комплексне јавне политике и институционалне стратегије, посебно у временима нових разграничавања и у контексту специфичних државних творевина каква је Краљевина Југославија била, те представљају посебан изазов за истраживаче.

Конечно, вредност колекције воштаних плоча из архиве Музиколошког института САНУ за савремена етномузиколошка истраживања може се увидети и у светлости релације „историјске етномузикологије” и „етномузикологије савремености”. Наиме, етномузикологија се данас често представља као дисциплина која се бави углавном, или чак искључиво, савременошћу – извођењима живих музичара и улогама таквих перформанса у данашњим друштвима. Међутим, важну, па и неопходну референцу за таква истраживања пружају истраживања прошлости, с обзиром на то да је свака музика, као и свако друштво, привремени резултат континуираних историјских процеса. У односу на то, колекција воштаних плоча из фоноархива Музиколошког института САНУ представља изузетан допринос „историјској етномузикологији”, а тиме и разноврсним савременим етномузиколошким деловањима. Посебну важност свакако има у актуелним студијама наслеђа и активностима на пољу очувања традиционалне музике (на пример, у односу на фестивализацију свадбовања у Галичнику, в. Stojkova Serafimovska, Wilson and Opetčeska Tatarčevska 2016: 11–17), а у односу на специфичност подручја са којег колекција доминантно потиче, за активности из домена примењене етномузикологије у правцу превазилажења конфликта (в. на пример, Urbain 2008), односно на друштвену ангажованост музике, њених стваралаца, извођача и истраживача.

22 Записи из источне Србије (Манојловић 1953), објављени постхумно, рађени су такође „по слуху”.

### ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ И ИЗВОРА

- Arhiv Simić (2009) <http://www.audiofotoarhiv.com/Porodicni%20tonski%20arhivi/dr-Kosta-Manojlovic.html>
- Весић, Ивана (2016) *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата: утицај идеолошких подела у српској политичкој и интелектуалној елити*. Необјављена докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету у Београду, рукопис. / Vesić, Ivana (2016) *Konstruisanje srpske muzičke tradicije u periodu između dva svetska rata: uticaji deoloških podela u srpskoj političkoj i intelektualnoj eliti*. Neobjavljena doktorska disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu u Beogradu [The construction of Serbian musical tradition between the two world wars: the influence of ideological divisions in Serbian political and intellectual elite. Unpublished PhD thesis, University of Belgrade, Faculty of Philosophy].
- Vujicsics Association, Gábor Eredics (2004) *Early Wax Cylinder Recordings from the Bánát region 1912*. Izvor / Spring, CD-ROM, Disc 101.
- Graf, Walter (1975) "Murko's phonogramme bosnischer epenlieder aus dem jahre 1912c." In: Rudolf Flotzinger (Herausgegeben von R. Flotzinger), *Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten, 1, Beiträge zur Musikkultur des Balkans, 1*, 41–76.
- Девећ, Драгослав (1996) „Предговор”. У: Драгослав Девећ (прир.) *Стеван Сив. Мокрањац. Сабрана дела*, том 9 – *Етномузиколошки записи*. Књажевац – Београд Музичко-издавачко предузеће „Нота” – Завод за издавање уџбеника, XI–XXIV / Dević, Dragoslav (1996) „Predgovor”. U: Dragoslav Dević (prir.) *Stevan S. Mokranjac. Sabrana dela*, том 9 – *Etnomuzikološki zapisi*. Knjaževac – Beograd Muzičko-izdavačkopreduzeće „Nota” – Zavod za izdavanje udžbenika, XI–XXIV. [“Foreword”. In: Dragoslav Dević (Ed.) *Stevan St. Mokranjac. Complete Works*, Volume 9 – *Ethnomusiological work*].
- Дробњаковић, Боривоје (1926) „Етнографски музеј у Београду (1901. – 1926. г.)”. *Гласник Етнографског музеја у Београду* 1: 11–25 / Drobñjaković, Borivoje (1926) „Etnografski muzej u Beogradu (1901. – 1926. g.)”. *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 1: 11–25 [“The Ethnographic Museum in Belgrade (1901–1926).” *Bulletin of the Ethnographic Museum in Belgrade*].
- Дробњаковић, Боривоје (1929) „Етнографски музеј у Београду у 1929. години”. *Гласник Етнографског музеја у Београду* 4: 124–127 / Drobñjaković, Borivoje (1929) „Etnografski muzej u Beogradu u 1929. godini”. *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 4: 124–127 [“The Ethnographic Museum in Belgrade in 1929.” *Bulletin of the Ethnographic Museum in Belgrade*].
- Дробњаковић, Боривоје (1930) „Етнографски музеј у Београду у 1930. години”. *Гласник Етнографског музеја у Београду* 5: 168–171 / Drobñjaković, Borivoje (1930) „Etnografski muzej u Beogradu u 1930. godini”. *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 5: 168–171 [“The Ethnographic Museum in Belgrade in 1930.” *Bulletin of the Ethnographic Museum in Belgrade*].
- Дробњаковић, Боривоје (1931) „Етнографски музеј у Београду у 1931. години”. *Гласник Етнографског музеја у Београду* 6: 145–149 / Drobñjaković, Borivoje (1931) „Etnografski muzej u Beogradu u 1931. godini”. *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 6: 145–149 [“The Ethnographic Museum in Belgrade in 1931.” *Bulletin of the Ethnographic Museum in Belgrade*].
- Дробњаковић, Боривоје (1932) „Етнографски музеј у Београду у 1932. години”. *Гласник Етнографског музеја у Београду* 7: 147–152 / Drobñjaković, Borivoje (1932) „Etnografski muzej u Beogradu u 1932. godini”. *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 7: 147–152 [“The Ethnographic Museum in Belgrade in 1932.” *Bulletin of the Ethnographic Museum in Belgrade*].

- Думнић, Марија (2013) „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских етномузиколога током XX века”. *Гласник Етнографског института САНУ LXI* (2): 83–99 / Dumnić, Marija (2013) „Gradska muzika na Kosovu i Metohiji u istraživanjima srpskih etnomuzikologa tokom XX века”. *Glasnik Etnografskog instituta SANU LXI* (2): 83–99 [“Urban Music from Kosovo and Metohija in the Researches of Serbian Ethnomusicologists up to the Second Half of the Twentieth Century”. *The Bulletin of the Institute of Ethnography SASA*].
- Думнић, Марија и Растко Јаковљевић (2014) „Дигитализација грађе фоноархива Музиколошког института САНУ”. У: Растко Јаковљевић (ур.) *Фоноархив Музиколошког института САНУ: историјски извори у дигиталној ери*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 13–25 / Dumnić, Marija i Rastko Jakovljević (2014) „Digitalizacija građe fonoarhiva Muzikološkog instituta SANU”. У: Rastko Jakovljević (ur.), *Fonoarhiv Muzikološkog instituta SANU: istorijski izvori u digitalnoj eri*. Београд: Muzikološki institut SANU, 13–25 [“Digitization of the Institute of Musicology SASA.” In: Rastko Jakovljević (Ed.) *The Phonoarchive of the Institute of Musicology SASA: Historical Sound Records in Digital Era*].
- Dumnić, Marija (2016) “Field Research of Folk Music in Urban Areas: Kosta P. Manojlović’s Sound Recordings and Transcriptions at the Archive of the Institute of Musicology SASA”. In: Ivana Vesić, Vesna Peno (eds.) *Kosta P. Manojlović and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification (1918–1941). Book of Abstracts*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 19.
- Ziegler, Susanne, Ingrid Åkesson, Gerda Lechleitner and Susana Sardo (2017) *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Јовановић, Јелена, Катарина Томашевић, Пера Ластич (2016) „Реч уредника”. У: Јелена Јовановић, Катарина Томашевић и Пера Ластич (ур.) *Бела Барток и српска музика / Bartók Béla és a szerb zene kapcsolata*. Будимпешта–Београд: Српски институт, Музиколошки институт САНУ и Музиколошки институт МАН, 9–11 / Jovanović, Jelena, Katarina Tomašević, Pera Lastić (2016) „Reč urednika”. У: Jelena Jovanović, Katarina Tomašević i Pera Lastić (ur.) *Bela Bartok i srpska muzika / Bartók Béla és a szerb zene kapcsolata*. Будимпешта–Београд: Српски институт, Музиколошки институт САНУ и Музиколошки институт МАН, 9–11 [“Editors’ Foreword.” In: Jelena Jovanović, Katarina Tomašević and Pera Lastić (Eds.) *Béla Bartók and Serbian Music*].
- Jović, Ljiljana (1990) „Kosta Manojlović – melograf i etnomuzikolog”. У: Vlastimir Peričić (ur.) *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa. Zbornik radova*. Београд: Fakultet muzičke umetnosti, 143–202. [“Kosta Manojlović – melograph and ethnomusicologist.” In: Vlastimir Peričić (Ed.) *In honor of Kosta P. Manojlović, composer and ethnomusicologist. The Proceedings*].
- Kunej, Drago (2005) “We have plenty of words written down; we need melodies!: The purchase of the first recording device for ethnomusicological research in Slovenia.” *Traditiones* 34/1: 125–140.
- Kunej, Drago (2008) *Fonograf je dospel!: Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Zbirka Folkloristika).
- Kunst, Jaap (1959) *Ethnomusicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to which is added a Bibliography*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Lajić-Mihajlović, Danka (2007) „Doprinos Matije Murka etnomuzikološkom proučavanju epike”. У: Petr Kaleta i Lubomir Tyllner (ur.), *Slovanský svět očima badatelů 19. a 20. století. K 50. výročí umrtí Ludvíka Kubu*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., 81–88 [“The Contribution of Matija Murko to Ethnomusicological Study of Epic.” In: Petr Kaleta and Lubomir Tyllner (Eds.) *The Slavic world through the eyes of 19th and 20th century scholars. The 50th anniversary of Ludvík Kuba’s death*].

- Лајић Михајловић, Данка и Јелена Јовановић (2014) „Историјат сакупљања теренских звучних записа традиционалне музике у Музиколошком институту САНУ”. У: Растко Јаковљевић (ур.) *Фонoархив Музиколошког института САНУ: историјски извори у дигиталној ери*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2–12 / Lajić Mihajlović, Danka i Jelena Jovanović (2014) „Istorijat sakupljanja terenskih zvučnih zapisa tradicionalne muzike u Muzikološkom institutu SANU”. U: Rastko Jakovljević (ur.) *Fonοarhiv Muzikološkog instituta SANU: istorijski izvori u digitalnoj eri*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 2–12 [“History of Collecting Traditional Music Fieldwork Recordings of the Institute of Musicology SASA.” In: Rastko Jakovljević (Ed.) *The Phonoarchive of the Institute of Musicology SASA: Historical Sound Records in Digital Era*].
- Лајић Михајловић, Данка и Смиљана Ђорђевић Белић (2016) „Певање уз гусле и музичка индустрија: гусларска извођења на првим грамофонским плочама (1908–1931/2)”. *Музикологија* 20: 199–222 / Lajić Mihajlović, Danka i Smiljana Đorđević Belić (2016) „Pevanje uz gusle i muzička industrija: guslarska izvođenja na prvim gramofonskim pločama (1908–1931/2)”. *Muzikologija* 20: 199–222 [“Singing with gusle accompaniment and the music industry: The first gramophone records of gusle players` performances (1908–1931/2)”. *Musicology*].
- Лајић Михајловић, Данка (2017) *Каталог колекције воштаних плоча из фонoархива Музиколошког института САНУ*. Музиколошки институт САНУ, рукопис / Lajić Mihajlović, Danka (2017) *Katalog kolekcije voštanih ploča iz fonοarhiva Muzikološkog instituta SANU*. Muzikološki institut SANU, rukopis [Catalogue of the collection of wax plates from the Phonoarchive of the Institute of Musicology SASA. Unpublished].
- Lajić Mihajlović, Danka (In print) “Every village had bagpipes... and then the accordions arrived. The influences of multipart instruments on textural transformations of Serbian traditional instrumental music.” *European voices* IV.
- Lechleitner, Gerda and Grozdana Marošević (Eds.) (2009) *Croatian Recordings 1901–1936*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Series 11/1).
- Liebl, Christian and Gerda Lechleitner (eds.) (2017) *Epic Folk Songs from Bosnia and Herzegovina: The Collection of Matija Murko*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Series 16).
- Манојловић, Коста П. (1926) „Свадебни обичаји у Галичнику”. *Гласник Етнографског музеја* 1: 84–93 / Manojlović, Kosta P. (1926) „Svadbeni običaji u Galičniku”. *Glasnik Etnografskog muzeja* 1: 84–93 [“Nuptial customs in Galičnik.” *Bulletin of the Ethnographic Museum in Belgrade*].
- Манојловић, Коста П. (1929) *Музичко дело нашег села*. Београд: „Наше село” („Савремене општине”) / Manojlović, Kosta P. (1929) *Muzičko delo našeg sela*. Beograd: „Naše selo” („Savremene opštine”) [*Musical oeuvre of our village*. Belgrade: “Our Village”].
- Манојловић, Коста П. (1935) „Свадебни обичаји у Дебру и Жупи”. *Гласник Етнографског музеја* 10: 62–77 / Manojlović, Kosta P. (1935) „Svadbeni običaji u Debru i Župi”. *Glasnik Etnografskog muzeja* 10: 62–77 [“Nuptial customs in Debar and Župa.” *Bulletin of the Ethnographic Museum in Belgrade*].
- Манојловић, Коста П. (1953) *Народне мелодије из Источног Србије*. Ур. Петар Коњовић, Предговор и ред. Стојан Лазаревић. Београд: САН (Посебна издања, књ. ССХII), Музиколошки институт (књ. 6) / Manojlović, Kosta P. (1953) *Narodne melodije iz Istočne Srbije*. Ur. Petar Konjović, Predgovor i red. Stojan Lazarević. Beograd: SAN (Posebna izdanja, knj. ССХII), Muzikološki institut (knj. 6) [*Folk melodies from Eastern Serbia*].



- Меденица, Радосав (1986) „Фонографско снимање наших народних песама”. У: Радосав Меденица, *Неколико најистакнутијих проблема из наше усмене (народне) епике*. Титоград: НИО „Универзитетска ријеч”, 101–110 / Medenica, Radosav (1986) „Fonografsko snimanje naših narodnih pesama”. У: Radosav Medenica, *Nekoliko najistaknutijih problema iz naše usmene (narodne) epike*. Титоград: НИО „Универзитетска ријеч”, 101–110 [Several foremost problems related to our oral (folk) epic tradition.]
- Милојевић, Милоје (1926) „Музички фолклор – његова културна и уметничка важност”. Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци I*. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 137–147 / Milojević, Miloje (1926) „Музички фолклор – његова културна и уметничка важност”. Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци I*. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 137–147 [“Musical folklore – its cultural and artistic relevance.” *Music Studies and Articles I*].
- Милојевић, Милоје (2004) *Народне ђесме и игре Косова и Метохије*. Прир. Драгослав Девић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Београд – Карић фондација / Milojević, Miloje (2004) *Narodne pesme i igre Kosova i Metohije*. Прир. Dragoslav Dević. Београд: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Београд – Karić fondacija [*Folk songs and dances from Kosovo and Metohija*].
- Музиколошки институт САНУ (1964) „Зависник о прегледу инвентара у Оделјенју за духовну народну културу 3. XII 1964”. Дел. бр. 01/356/1964. [“Inventory Review List in the Department of Spiritual Folk Culture 3. XII 1964”]
- Младеновић, Оливера (1971) „Учешће Стевана Мокрањца у раду Српске краљевске академије наука”. У: Мiodраг Вукдраговић (ур.) *Зборник радова о Стивану Мокрањцу*. Београд: Одељење ликовне и музичке уметности САНУ / Mladenović, Olivera (1971) „Учешће Стевана Мокрањца у раду Српске краљевске академије наука”. У: Мiodраг Вукдраговић (ур.) *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu*. Београд: Оделjenje ликовне и музичке уметности САНУ [“Stevan Mokranjac’s participation in the activities of Serbian Royal Academy of Sciences”. In: Мiodраг Вукдраговић (Ed.) *Collection of papers on Stevan Mokranjac*].
- Nettl, Bruno (2005) *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. New edition. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Petrović Osmak, Željka (2011) „Анализа и интерпретација граде из Збирке глзбала Етнографског музеја у Загребу”. *Etnološka истраживања* 16: 237–250 [“Analysis and interpretation of the sources from the Musical collection of the Ethnographic Museum in Zagreb.” *Ethnological Research*].
- Радиновић, Сања и Милан Миловановић (2013) “Croatian Recordings 1901–1936”. *Музикологија* 14: 235–249 / Radinović, Sanja i Milan Milovanović (2013) “Croatian Recordings 1901–1936”. *Muzikologija* 14: 235–249 [*Musicology*].
- Radinović, Sanja i Milan Milovanović (2016) “Kosta P. Manojlović’s Collection of Folk Songs from Kosovo in the Audio Archive of the Faculty of Music in Belgrade”. In: Ivana Vesić, Vesna Peno (eds.) *Kosta P. Manojlović and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification (1918–1941), Book of Abstracts*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 18–19.
- Stojkova Serafimovska, Velika, Dave Wilson and Ivona Opetčeska Tatarčevska (2016) “Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the Republic of Macedonia.” *Yearbook for Traditional Music* 48: 1–24.
- Тројановић, Сима (1909) „Музички инструменти Српског етнографског музеја”. *Светлост II*/1–2, 3–4: 20–33, 76–88 / Trojanović, Sima (1909) „Музички инструменти Српског етнографског музеја”. *Svetlost II*/1–2, 3–4: 20–33, 76–88 [“Musical instruments from the Serbian Ethnographic Museum.” *Svetlost*].
- Urbain, Olivier (Ed.) (2008) *Music and Conflict Transformation: Harmonies and Dissonances in Geopolitics*. Tokyo: I. B. Tauris Publishers – Toda Institute for Global Peace and Policy Research (Toda Institute Book Series on Global Peace and Policy).

Fracile, Nice (in print) "Evaluating the phonographic recordings of Serbian traditional music" [*New sound*].

Širola, Božidar i Milovan Gavazzi (1931) „Muzikološki rad Etnografskog muzeja u Zagrebu od osnutka do konca g. 1929”. *Narodna starina* 10/25: 3–20 [“Musicological activities of the Ethnographic Museum in Zagreb since its foundation until the end of year 1929.”]

Шурбановић, Марија (2008) *Фрула – традиционални дис/континуитет*. Необјављени мастер рад одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду / Šurbanović, Marija (2008) *Fruła – tradicionalni dis/kontinuitet*. Neobjavljeni master rad odbranjen na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu [?]

### DANKA LAJIĆ MIHAJLOVIĆ

#### TRACES OF MUSIC CARVED IN WAX: THE COLLECTION OF PHONOGRAPHIC RECORDINGS FROM THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA

#### (SUMMARY)

Phonographic recordings made on wax plates by composer Kosta P. Manojlović and ethnologist Borivoje Drobniaković from 1930 to 1932 represent the oldest collection of field sound recordings in Serbia. The biggest part of the collection is preserved at the Institute of Musicology SASA. In 2017 digitalization of the recordings from those plates was completed, which made the sound content of the collection finally available to researchers. This paper presents and analyses the collection as an anthology of historical sound documents, as an incentive for contemporary ethnomusicological research and as an addition to studying the history of ethnomusicology in Serbia.

After an elaboration on the prehistory of documentary field recordings of traditional music, it has been pointed to procurement of a phonograph for the Ethnographic Museum in Belgrade in 1930. There were two major expeditions, organized in 1931 and 1932 in what was then known as “Southern Serbia”, administratively the Vardar Banovina, a province of the Kingdom of Yugoslavia (now Republic of Macedonia and the Autonomous Province of Kosovo and Metohija of the Republic of Serbia). 180 plates were made, less than a third by Drobniaković, and all the others by Manojlović. Further recordings were suspended due to certain problems with masters printing; even some later attempts of dubbing did not give a complete solution. In 1964 the Institute of Musicology SASA was given an incomplete collection. Today it is comprised of 140 wax plates.

It has been pointed that, primarily, traditional secular music was recorded, followed by few examples of church music. The collection is represented by the acoustic source, performance formation, repertoire, genre, style. Additionally, gender, age and professions of the singers and players were also discussed. It has been pointed to the potentials of the collection and its relevancy for the research of music and identity relation, music and migration relation, for studies of heritage and activities at the field of preserving traditional music. Given the specificity of the area from which the collection predominantly originates, it can have a significant value for social engagement in overcoming conflicts with music. Finally, the attainability of wax plates now serves as an incentive for reassessing the role of Kosta P. Manojlović in cultural history and research of traditional music in Serbia and in the region.

KEYWORDS: phonographic recordings, wax plates, Kosta P. Manojlović, “Southern Serbia” / Vardar Banovina of the Kingdom of Yugoslavia



# DROPLETS OF DEW: THE MUSIC OF VERA STANOJEVIĆ

---

*Michael Oravitz, PhD*<sup>1</sup>

Associate Professor of Music, University of Northern Colorado

Received: 15 September 2017

Accepted: 1 November 2017

Original scientific paper

## ABSTRACT

Vera Stanojević's timbrally-driven compositions, both acoustic and electro-acoustic, have increasingly garnered international recognition over the past two decades. A brief biographical overview, supported with commentary from the composer, is followed by a series of analytical vignettes of select repertoire. The analyses provide brief sketches of the style and compositional approach taken in each work. Works discussed are posted on the composer's Soundcloud website, allowing readers to directly engage, with audio, timbral complexities addressed within.

**KEYWORDS:** Vera Stanojević, timbre, electro-acoustic, post-tonal, compositional process

## INTRODUCTION

Serbian-American Vera Stanojević (1965) is among a substantive number of successful émigré composers born in Serbia in the sixties (Medić 2014: 144). Stanojević's music draws on a variety of influences, and her more recent work is increasingly timbrally inspired, featuring sensitive orchestration of acoustic sound sources, at times enhanced with electronics. This article briefly discusses her career path, and then engages selected works of the past two decades, strategically emphasizing pieces that can be heard on the composer's SoundCloud website.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> michael.oravitz@unco.edu

<sup>2</sup> soundcloud.com/verastanojevic. The composer's use of electro-acoustic sounds transcend graphic notation in a number of her works; thus, the reader is encouraged to listen to recordings provided on this website.

Through her career, she has garnered a number of accolades, such as the City of Belgrade's October Prize for two earlier works *Dream Visions* for flute and piano (1981) and *Three Diabolical Fantasies* for piano (1982); The Yugoslav State Society for Cultural Affairs Prize (1984) for her early string quartet *Inferno* (after Dante) (1983); the premier by The Dale Garland Singers of *Awake!* for large a cappella chorus (1997); her Vienna Modern Masters Millennium Orchestra commission, *Notturmo* for large orchestra (1998);<sup>3</sup> a number of Ohio (USA) Arts Council awards, including the funding and premieres of two chamber orchestra works, *Dance: to the End of the Circle* (2002) and *Beyond... Return?* (2006), by the ProMusica Chamber Orchestra; *Chamber Music (after James Joyce)* (1997) for mezzo soprano and chamber ensemble, premiered at the Aalto Theater in Essen, Germany, and performed at Ohio University's conference Women in Music: The Last 100 Years; a Royal Conservatoire of Scotland Piano Festival commission, *The Droplets of Dew* for four pianos and electroacoustic sound (2013); and recent Estonian Academy of Music Tallinn (EAMT) Autumn Festival commissions *Story of a Woman* for voice and electroacoustic sounds and *UnCaged* for piano and electroacoustic sounds (2015).<sup>4</sup> In 2015, Stanojević was also Featured Guest Composer for both EAMT and the Royal Conservatoire of Scotland.

She began music studies at age 9 in 1974, at the Mokranjac School in Belgrade, entering the specialized pre-Academy program in theory and piano in 1979 and graduating in 1983. Her path, however, differed from a number of her Serbian émigré contemporaries in various ways from this point on. Upon graduation, rather than pursuing studies in Western Europe or the US, she headed to Moscow, and did so well before the rise in geopolitical tensions and warring that spurned the departure of so many of her contemporaries from the former Yugoslavia in the early nineties (Medić: 144). Regarding this path choice, Stanojević notes:

I was fascinated with Russian culture, with the music and the literature of Russian masters of the end of nineteenth and the beginning of the twentieth century. I was, as well, in awe of the Russian piano school and at the time was still considering my pianistic career. Somehow, I still considered piano as my profession and composition as a pleasure. Composing felt more like writing a personal diary than working. Somehow, even today, it still feels more like an intimate activity than a profession (Stanojević 2017d).

3 *Notturmo* was recorded by the Moravian Philharmonic Orchestra, Jiri Mikula, conductor, and recorded on Vienna Masters CD VMM 3045.

4 *Story of a Woman* and *UnCaged* are both works that play on the relationship between the performer's improvisations and the composer's manipulation of electro-acoustic sounds in real time. *UnCaged* was also performed in 2016 for Alto/Baritone Saxophones at the Ohio State University Contemporary Music Festival (2016).

Though her aspirations as a performer led her to attend the Moscow Tchaikovsky Conservatory from 1983 through 1990, in the end she received masters and doctoral degrees in Theory/Composition as opposed to Piano Performance. Still, her broader connection to the piano, and in particular, her love of its timbre, can be heard in a number of her works. As she herself acknowledges (*ibid*), the sound-world of the overtone-rich piano informs her music across the board, from more standard-genre chamber works such as her earlier Polyphonic Sonata for Violin and Piano (1987),<sup>5</sup> to her more recent and aforementioned *The Droplets of Dew* for four pianos and electro-acoustic sounds. Regarding her studies at the Moscow Conservatory, she notes:

Moscow Conservatory provided me with exactly what I expected. I had numerous wonderful music teachers and was surrounded with great musicians. My composition professor, Alexander Pirumov, was a very fine musician and taught me a lot. I knew there wouldn't be much space for experimentation and, as I had anticipated, this element was missing. Still, I soaked up a lot of music and studied Soviet giants such as Prokofiev and Shostakovich. It was unavoidable to study in Russia at this time and not fall under the influence of these masters. Surely, it happened to me, as one can hear in my Polyphonic Sonata for Violin and Piano (*ibid*).

Within her works, one hears how electronics, when used, tend to complement rather than define her sound palettes. Titles of a number of her more recent works, from 2013 on, often refer to an acoustic performance medium, such as voice, one or more pianos, or saxophone, and "electro-acoustic sound."<sup>6</sup>

Thus, her use of electronics tends to be more of an enhancement of given acoustic sounds, given her sensitivity to timbral shifts in her music, rather than a desire to synthesize, from the ground up, novel non-acoustic electronically generated sounds. In this respect, her music, along many with other contemporary composers in this day and age of electronic-music software capable of sound manipulations in real time, is apart from earlier renowned electro-acoustic works such as Stockhausen's *Gesang*

5 The *Polyphonic Sonata* was premiered by renowned violinist Evgenia-Maria Popova (currently Department Head of Violin at the National Conservatory of Music in Bulgaria) at the Belgrade Music Festival – BEMUS, 1987, and subsequently performed by Branislav Sisel (with Stanojević at piano), a performance recorded for broadcast on Belgrade Radio and Television.

6 *Droplets of Dew* for four pianos and electroacoustic sound (2013); *UnCaged*—version for piano and electroacoustic sound (2015); *Story of a Woman* for voice and electroacoustic sound (2015). In addition, one notices a change in her preference for the term "electroacoustic sound" over "Computer-generated sound" in a recent 2017 performance of her *Voyage I* (2006), a work she originally described in 2006 as featuring "computer-generated" as opposed to "electroacoustic" sounds.

*der Jünglinge* or Babbitt's *Philomel*, in that it goes beyond combining purely computer-generated sounds with acoustic ones, and focuses primarily on manipulating and interplaying with the sounds of an acoustic performance medium in order to electronically enhance real-time timbres (see Keislar 2009: 29).<sup>7</sup> To an extent, Stanojević uses what can be called *digital musique concrete*: using advanced digital-signal processing software to precisely mold and shape her sound material, such as in samplings and manipulations of poets' Anne Waldman's and Vasko Popa's voices reading their own poems in *Voyages I & II*. The acoustic sound sources, piano and poets' voices,<sup>8</sup> are on equal footing with the electronic enhancements, enhancements that solely derive from those two acoustic sources.

## ACOUSTIC WORKS

### CHAMBER MUSIC

Stanojević cites her 1997 work *Chamber Music* – a setting of two James Joyce poems for Pierrot ensemble and voice, sans violin – as a significant turning point in her compositional style, where her focus on timbral shifts greatly increased. The poems, from Joyce's eponymous thirty-six-poem collection (Joyce 1907), are "Gentle lady," no. 28, and "My dove, my beautiful one," no. 14, performed *attacca*. She is hesitant to cite *Chamber Music* as the turning point exemplifying this style evolution, but notes "Still, mostly from comments of others, I think that there's a thread [in my work] which can be followed, that of a timbral interest, woven into more traditional characteristics of my music: pitch (melody and harmony) and rhythm, and perhaps the first piece that exhibits those characteristics (if there is ever a clear cut in any development) is *Chamber Music*" (Stanojević 2017d).

She notes "In more recent decades, I discovered 'spectral music' composers, Grisey and Murail, as well as Claude Vivier, whose composition *Lonely Child* [1980] is one of my favorites" (*ibid*). Not unlike Vivier, Stanojević's music is by no means overarchingly "spectralist" as say, that of Grisey or Murail. But a desire for timbral interplay strongly informs her choice of notes, as opposed to other traditional post-tonal methods of pitch organization, such as intervallic or symmetrical pitch-space relationships. The late musicologist Bob Gilmore, in his essay on *Lonely Child*, notes that with the spectralists, "[t]he permutation of notes, whether strictly serial or not, was replaced by a scrutiny of the inner life of sounds" (Gilmore 2007: 4). Both she and Vivier share the penchant for that "inner life." She employs the term "spectralist" in broad strokes, as in

7 In a section of Keislar's book chapter, "A Historical View of Computer Music Technology," subtitled "Human Control of the Digital Instrument," he notes "Whereas the first half of the computer music era was dominated by the composer, the second half witnessed the ascent of the performer."

8 For *Voyage II*, Stanojević employs manipulations of both the poet's voice in native Serbian, and her own voice reading a translation in English.

when she expresses her fondness for Oliver Messiaen's rich timbres as follows: "Messiaen was a spectralist before the spectral movement. His harmonies sometimes come from sound spectra. Mine do, too. I don't rely on computer manipulations to derive the harmony – I use my ears, often inspired by piano resonances" (Stanojević 2017b). Gilmore also shares this opinion on Messiaen, noting that the composer's "way of thinking [as outlined in *Technique de mon Langage Musical*] about the nature of sound is highly prophetic of the spectral aesthetic" (Gilmore, 4). Additionally, she notes her love of György Ligeti, particularly his sensitivity to timbres, and had aspirations of studying with him at the Hamburg Hochschule für Musik once she completed her studies in Moscow in 1990. He retired from professorship, however, in 1989 (Toop 1999: 203). Ultimately, she was attracted in 1990 to the United States by Ohio State University's new music scene, particularly the quality of its electronic music program.<sup>9</sup>

Timbrally inspired gestures can be heard in the beginning measures of *Chamber Music*, which opens with Joyce's poem "Gentle lady, do not sing songs about the end of love." (See Example 1). The cello, pianissimo and muted, timbrally enhances rather than merely "doubles" the vocal line with its *mezzo piano* scoring that fades to *pianississimo* in its minor-third descent from F to D by the end of the word "gentle" in the first measure. The cello's soft minor-third portamento descent is temporally delayed within that measure, giving a subtle echo effect. Dynamics spawn timbre here, as the soft, muted sound levels blend voice and cello rather than distinguish them from one another. As the mezzo-soprano intones "lady" on the downbeat of the next bar in a repeated minor-third F-to-D descent, she softly incorporates the cello's previous portamento, and is this time quietly doubled on F by flute in its lower range, one that slides up to the major third, F-sharp, as the singer again descends to D.<sup>10</sup> One hardly senses the shift in "doubling" of the voice from cello to flute, but the effect is quite haunting. The Joyce poem itself, of course, references Shakespeare's *Macbeth*, particularly Macduff's line to Lady Macbeth in Act II, Scene III, "O gentle lady, 'Tis not for you to hear what I can speak: The repetition, in a woman's ear, Would murder as it fell," just before he announces to the entering Banquo that the king has been

9 Stanojević notes "due to a chance meeting with a professor from the Slavic Department at The Ohio State University, who started encouraging me about moving to the U.S., I wanted to give that possibility a chance as well. I first visited the U.S., traveling from Russia in 1989, to attend the International Computer Music Conference, which took place at Ohio State that year. Impressed by the conference and the studios at the university, I decided to apply there for my doctoral studies. Electro-acoustic music was still the determining factor of where I would choose to go, but the offer of a University Fellowship was what tipped the scale toward the U.S. and Ohio State" (Stanojević: 2017a).

10 Although the score indicates "Voice," Stanojević notes on her SoundCloud webpage that the work was "Commissioned by mezzo-soprano Suzanne Blattert and premiered in the Aalto Theater, Essen, Germany;" <https://soundcloud.com/verastanojevic/chamber-music> (accessed 19 July, 2017). A male voice singing the treble-clef line down an octave, in the author's opinion, would lessen the effect of Stanojević's timbral blends, due to its octave displacement.



murdered. Stanojević's darker shading of timbres seems to reflect on Joyce's intertextual reference.

A timbral focus is also heard in the singer's enunciation of the poetry itself, as Stanojević's repetitions of words "Gentle lady, O, Gentle lady" and the thrice intoned "do not, do not, do not" – repetitions not found in the original poem – strike the listener as a an indulgence in the beauty of the very sounds of Joyce's Shakespeare-inspired word choices.

The harmonic language is an effective blend of tonality and atonality, one that never veers too far from resonant tertian constructs. The simplicity of pitch material in the opening, with a fairly clear implication of D minor, allows for a focus on these timbral intricacies. The implicit minor-to-major shift, brought about by the flute's F-sharp, is referenced again in the piano's left hand arpeggiation of a G minor harmony in m. 3, whose B-flat is immediately followed by a B natural. In a kind of polytonal gesture, an open-scored, resonant D-flat "sharp-eleven" harmony is then sounded in the second half of m. 3 and sustains into m. 4, while above it, the voice continues to emphasize its sustained G, and the clarinet (in transposed and not "concert" pitch in the score) freely and sinuously outlines a G dominant harmony in second inversion, its chord members mapping onto the larger D-flat sharp-eleven construct as the flute intermittently echoes its G-dominant gestures.

### DANCE: TO THE END OF THE CIRCLE

*Dance: To the End of the Circle* (2002) was commissioned by ProMusica Chamber Orchestra of Columbus, Ohio, and is scored for a standard Classical-era orchestra, strengthened with the addition of piano and a late-Romantic-era battery of percussion.<sup>11</sup> In it, one hears gestures, rhythms, and melodies evoking Balkan folk music. On that topic, the composer notes:

*Dance: to the End of the Circle* is an outgrowth of my interest in the folk music of the Balkans, and represents a need to reflect on my musical roots, after many changes of environments – from Yugoslavia to Russia, and then to America. The piece takes its inspiration from the *Kolo*, a type of circle-dance found in the Balkan regions. In this work, I tried to combine and refresh the strict forms of Western music – in this case fugue – with folk elements, however, not simply by arranging the ethnic music into western clothing, but attempting a synthesis that has the spontaneity, directness, and improvisational quality of folk music (Stanojević 2002).

<sup>11</sup> 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets in A (cl. 2 alternating w/bass cl.), 2 bassoons, 2 horns, 2 trumpets, timpani, xylophone, marimba, suspended cymbal, guiro, ratchet, crotale, tambourine, slapstick, woodblock, snare drum, tenor drum, bass drum, piano, strings.

Stanojević seems here to be echoing Béla Bartók's aesthetic of creating a higher-level melding of peasant and concert music, avoiding what Bartók described as an unsuccessful art using peasant melodies "mixed [...] with Western hackneyed patterns and Romantic sentimentality" (Bartók 1931/1976: 322). The work shows Stanojević's ability to write music with a broader public appeal appropriate for a large-ensemble commission, while not compromising on the use of progressively dissonant harmonies and rather complex rhythms. The accessibility is achieved by framing the work in a broader, traditional A-B-A' ternary, by using folk-derived textures, at times in imitation of the Balkan *tamburica* ensemble, and lastly, by evoking the fugue in a post-tonal context, not unlike Bartók in his opening movement to his *Music for Strings, Percussion and Celesta*, a well-tested technique to which a broader audience of classical music enthusiasts would be accustomed.

A constant in the work is the juxtaposition of consecutive melodic minor-third motives, each a half step apart, as can be seen in Example 2, the work's opening measures. A fugue-like theme in 4/4 time provides strong downbeat accents on the C/E-flat motive in mm. 2 and 3, while in m. 3, a neighboring "slide" to a C-sharp/E-natural motive is heard. Similar half-step slides are heard throughout the opening section's fugal statements through m. 22.

Twenty-three measures into the opening larger A section, there is a shift to a 7/8 meter, broken down into a common Balkan 3+2+2 dance rhythm (See Example 3). The shift to *pizzicato* playing in the strings, combined with the playful tossing of accompanimental articulations between lower strings and violas, offers a more forthright evocation of the *tamburica* ensemble, an evocation suggested earlier in the *sempre marcato e secco* performance indication for the fugal statements (see Example 2). The portamento slur in the first violins over bar 23 also foreshadows the change in character following in the work's contrasting B area, whose theme enters in m. 118 (Example 3). Here, the topic of half-step related keys in opposition is more direct, with an accompaniment emphasizing a G tonal center against the first violin melody's emphasis on F-sharp. The bi-tonal effect is somewhat similar to what is experienced in Bartók's "Boating," from his *Mikrokosmos*, Vol. 5, where the keys of G and A-flat are juxtaposed within a metrically ambiguous context.<sup>12</sup>

Stanojević notes "The mood of this slow contrasting section is altogether different from that of the previous one. Marked *seducente*, or seductively, it is quiet, but far from reserved—Gypsy-like, supple and haunting in nature" (Stanojević 2002).

Certain moments in this work foreshadow her later emphasis on timbre. She notes:

There is a gradual increase from *Dance: To the End of the Circle* to *The Droplets of Dew* in my interest in timbre and spectral techniques. An example of a spectral crossfade occurs in *Dance*, measures 104-106 [see Example 6], in a transition section where the trumpet enters mezzo-forte, crescendos to forte, then

12 See Stein 2005, 82–88.

degradandos, during which the clarinet fades in, matching the trumpet dynamic, repeats the trumpet's dynamics (mf-f) and fades out. To be sure, this is a time-honored orchestrational technique, but one I feel is particularly effective here in a spectral sense (Stanojević 2017a).

The A' area opens with fragments of the fugue theme, again juxtaposing C minor and C-sharp minor, gradually reassembling the fugue theme and driving the work to an end-weighted, climactic close, one featuring a brief return of the B area's quiet demeanor before a final, bold pair of articulations that juxtapose D minor and C-sharp minor, leaving the half-step conflict unresolved and transposed up a half-step.

### “DYING,” FROM HOMMAGE À EMILY

Stanojević's penchant for timbral sensitivity intertwines with subtle references to Brahms' op. 91 songs in her 2007 work *Hommage à Emily*, a setting of two Emily Dickinson poems for voice, viola and piano. Regarding this work, Stanojević notes:

I always try to achieve a sense of drama and narrative in my music, and I was inspired by the depth of expression of Emily Dickinson's poems. The instrumentation is the same as Brahms's songs, Opus 91, and I was moved to quote his music in this work. The first song is rather expressionistic, with suspenseful episodes that explore the colors of the ensemble and give a sense of frozen time. The second song is characterized by an outward harmonic simplicity that belies a finely woven shifting rhythmic structure (Stanojević 2017f).

Like the Brahms songs, they comprise a diptych of poems for a lower female voice, the first perceptually slower in overall pulse than the second. Both diptychs feature similar Romantic-era literary tropes that reference nature, Jesus Christ in secularly humanist terms, and death as a means of release from the world's pains. The Brahms quote to which Stanojević refers (see Example 7) is not from op. 91, but rather his famous “Wiegenlied” (“Lullaby”), op. 49, no. 4. It is heard in the first song, her setting of Dickinson's poem “Dying.” She notes that in the Dickinson poem, “Symbolically, one is leaving this world as if falling asleep with a gentle lullaby” (Stanojević 2017a).

Not unlike her treatment of the opening vocal line to her *Chamber Music* in her setting of “Gentle Lady,” Stanojević provides a timbrally atmospheric reinforcement of the vocal line in identical-register unison, now with tremolo viola (see Example 8). The remarkable effect of beginning the song with immediate and dramatic text declamation, as opposed to an instrumental introduction of any kind, instantly captures the poem's protagonist's anguished fear of dying alone. And, similar to “Gentle Lady,” Stanojević draws from a rich palette of tertian and non-tertian dissonances to lend vibrancy to her harmonies, while subtly implying shifting tonal centers at any given

moment. The twice-stated two-chord declamations in mm. 1–4 of the opening word, "dying," both harmonizing a minor-third melodic ascent from C-sharp to E, comprise an initial octatonic-scale-based extended tertian harmony moving to an even more harsh half-step juxtaposition of Viennese tri-chords.<sup>13</sup> The two opening C-sharp/E melodic motives in the voice and viola in mm. 1 and 3, followed by the prominent bass descent from E to C-sharp in the piano in m. 3, create an environment where C-sharp minor struggles, and ultimately fails, to assert a sense of tonality. The viola's timbre gradually emerges apart from the identical-range voice among these boldly dissonant harmonies by virtue of its dynamic swell and tremolo timbre in mm. 2 and 4, following the chromatically-descending opening line from E through D-sharp to D natural that immediately depicts life draining from the protagonist.

The viola continues to have a prominent timbral role in the work. In mm. 15–18, it utilizes flautando-like glissando harmonics over the open G string, a technique famously used in Stravinsky's *Firebird*, in order to sound pitches of the G dominant seventh chord over a rich harmony that may be construed as a quasi-polytonal combination of B-flat flat-13 and E minor seven in the piano, chords upon which the natural tones G, B, D, and F of the harmonic glissando can be mapped. The timbre is launched by the word "snow" in the poem's line "Won't somebody bring the light/So I can see which way to go/Into the everlasting snow?" depicting the ethereal and blurred qualities of snowfall. Immediately following in mm. 19–23, the topic of anguish is again projected, as in the opening, in the tremolo figures of the viola's counterpoint to the vocal line singing "And 'Jesus'! Where is Jesus gone?"

The "Wiegenlied" quote, the timbre of glissando-based harmonics, and the B-flat/E polytonality are effectively combined at the work's close (see Example 9). The peaceful stability of the B-flat pedal combined with the airily quiet utterances referencing the "Wiegenlied" melody offer a sense of transcendence, as the protagonist is able to accept death now that her human companion Dollie has arrived.<sup>14</sup> The quoted melody is first sounded in piano in mm. 54–56 suggesting C major,<sup>15</sup> and then in artificial harmonics in the viola in mm. 59–end on the notes F and A-flat subtly suggesting the opening minor third between median and dominant scale degrees that open Brahms' famous tune. The dramatic opening descent in mm. 1–2, from E to D-sharp to D natural, is reversed in the piano's right hand in m. 60, suggesting a peaceful resignation and perhaps an ascending soul, an allusion made more forthright

13 A "Viennese tri-chord" comprises a pitch-class set whose prime form is 016 (see Roig-Francolí 2008, 122), and is often spaced as Stanojević has done here, with dissonant tritone and major seventh above its bass note in order to best exploit its dramatic dissonances. See, for instance, the opening to Arnold Schoenberg's "Angst und Hoffen" from *Book of the Hanging Gardens*, op. 15. Stanojević's layering of two of these highly dissonant constructs a half-step apart increases that dramatic effect.

14 "Dollie" was Emily Dickinson's sister in law, Susan Huntington Gilbert Dickinson.

15 Here, the composer expressively overshoots by a whole step what would have been the leap to scale-degree 1, C, of the original melody; still, the E-to-G motion in the anacrusis to m. 56 comports with the scale-degree 3 to scale-degree 5 motion in the well-known melody.

by the gently ascending false harmonics in the viola in the final three measures. The work closes with a juxtaposition of the harmonies B-flat dominant – sounded in the low-treble register in the piano's left hand and the viola's final note D – and E, suggested by the perfect fourth interval between B and E in the right hand that unfolds in the final three measures.

## RECENT ELECTRO-ACOUSTIC WORKS

### VOYAGE I

Her electro-acoustic compositional output began in the first decade of the new millennium, with a pair of works titled *Voyage I* (2006) and *Voyage II* (2007). Both works feature excerpted sounds of prominent poets – Anne Waldman of the United States, and Vosko Popa of Serbia respectively – reading their own work, along with the composer herself reading English translations of passages from the Popa poem (Popa, 1997). The three Waldman poems used in *Voyage I* are titled “Neurolinguistically: This is the Writing Dance” (2006), and two unpublished poems, “Time Around,” and “Into the Light.” The single 1968 poem of Popa's in *Voyage II* (Popa, 1973) is *Krilata svirala* (“The Winged Pipe”). In both *Voyages*, certain words are electronically manipulated by the composer and combined with vibrant, free-spirited commentary on acoustic piano. Regarding the role of the piano in both works and the title of *Voyage I*, Stanojević notes:

The piano is treated not as a solo instrument, but as an organic part of the sphere of sound. The synchronization of the piano and electroacoustic parts is accomplished in a simple, practical fashion. However, the overall impression of the combination of the piano and electroacoustic music is one of improvisatory freedom. Most of the sounds in the electroacoustic part were derived from the poet's voices using Max/MSP, and IRCAM AudioSculpt and OpenMusic software (Stanojević 2017e).

I picked the word ‘travel’ from Anne's poem<sup>16</sup> and changed it to ‘voyage.’ It seemed appropriate for the title of the cycle that uses poets/poems from different parts of the world (and different languages). I still plan to add more poets/poems to the cycle” (Stanojević 2017a).

The improvisatory freedom of which the composer speaks is immediately apparent in the opening measures of *Voyage I* (Example 10). Gestures are notated

16 Waldman's performative readings of her poetry regularly evolve, suggesting subtly novel interpretations and suggesting a freedom from any “urtext” mentality. In the recorded reading used by the composer, the poet, rather than intoning her published opening line “This is the writing dance” (Waldman 2006) instead intones “this is the writing *travel* dance” (my italics), with her voice rising a bit on the word “travel,” as if to point out the novel introduction of the new word in this particular reading.

within bars that do not suggest any particularly audible meter or change of meters. Rather, individual bars often frame rhythmically free utterances that are offset by articulative "downbeat" initiations in either the electronic sounds or piano, such as the marked change in texture with the onset of two-hand trills in m. 3, the agogic arrival in m. 5, or offset registers, such as the high C-flat of m. 6 or the low E in m. 7 that initiates a broad, upward arpeggio. These gestural "downbeat" arrivals, even amid the constantly changing time signatures, allow the listener to subtly experience the quarter-note pulse of sixty beats per minute. The perceptual pulse allows the dance topic within the poem, "Neurolinguistically: This is the writing dance," to be experienced by the listener, even in the absence of any sampling of, and thus reference to, the word "dance" in Stanojević's composition. The sampling of very few intoned words from the actual poem suggests that Stanojević's admiration for the poet's performative delivery of text is, at the very least, on par with her admiration of the broader poem. William Gibbons (Gibbons 2008: 9) draws upon Umberto Eco's notion of intertextually-informed readers (Eco 2004) – that is, readers familiar with the entirety of the referenced text – in order to suggest that a "narrative expansion" occurs in the minds of such informed readers experiencing incomplete texts in a musical setting. This allows the listener to incorporate the broader narrative or message of the text (in this case, a poem) as they experience the musical work. Such an informed reader may sense the maintained pulse and vibrantly animated piano gestures in *Voyage I* as a dance-like feature of the music.

The timbral vibrancy experienced in the work comes, in part, from Stanojević's quasi-tertian pitch selections, in conjunction with her chord spacing. The first three measures limit themselves to a collection of six notes (C, E-flat, E, G, A-flat, and B-flat) that can combine to form an extended tertian on C, as a C dominant-seventh with a split chordal third and minor thirteenth, or in jazz parlance, "C-dominant, sharp-nine, flat-thirteen." To this conglomerate, she gradually saturates her pitch palette by introducing B-natural to the collection in mm. 4–6 and other tones, C-sharp, D, and F-sharp in m. 7. The effect is a kind of harmonic stasis in mm. 1–3 and 4–6, one that is then tossed aside with dissonant saturation in m. 7. The dissonance of measure 7 is offset by the timbral resonance of the open-spaced seventh chord on E (with both major and minor chordal sevenths) in upward arpeggiation. Emphases on select pitches, such as the right hand's high G in mm. 1–4, and the right hand's C in m. 5, also contribute to this static effect. The stasis allows the listener to absorb the dissonances slowly, allowing for the intended perceptual focus on the blend of timbres between the electronic and acoustic sounds.

### THE DROPLETS OF DEW

Stanojević's recent composition for four pianos and electro-acoustic sounds, *The Droplets of Dew*, is a beautifully delicate tour de force of sculpted timbres and gestures that again draw upon the melding of acoustic sound sources complemented with electronic sounds primarily derived from those acoustic sources. The title comes

from a haiku by renowned seventeenth-century Japanese poet Matsuo Basho, which translates as follows:

*I like to wash  
the dust of this world  
in the droplets of dew.*

In sampling timbres of her own primary instrument, the piano, Stanojević seems to be entirely in her element. The roughly ten-minute work unveils more expansive moments of harmonic stasis than heard in her earlier works, which invites the listener into a more meditative space, allowing for directed focus upon the brilliant kaleidoscopic shifts in color and texture. Its material, whether featuring accessibly diatonic collections or more involved ones, is distributed with a timbral, textural, and registral acumen on par with what is experienced, for example, in a slow-tempo miniature of Webern's, such as the fifth movement from his *Sechs Bagatellen für Streichquartett* no. 5 or the fourth movement of his *Fünf Stücke für Orchester*, but now intertwined with the vibrant articulative landscape that, in more intense moments, is reminiscent of a virtuosic Ravel piano work, such as *Jeux d'eau*.

The work opens with a sound sample of a soft, single drop of water into a pool, amplified to balance with the pianos and to magnify its timbral complexities. Underneath that attack, a single G-sharp piano string is rapidly strummed with fingernails by the pianist (inside the piano, above the harp) and quietly swells, providing a quasi-tonal anchor for a series of delicate, upper-range attacks among the other pianists sounded in the opening 20 seconds of the work, muted or plucked, in articulative dialogue with the tape's water droplets (see Example 11). Those timbrally variant attacks comprise pitches that all map onto the first five notes of a G-sharp Phrygian scale (G-sharp, A, B, C-sharp, and D-sharp).

In m. 8, more complex, chromatic tone clusters are strummed. Namely, the chromatic set between D-sharp and G-flat (pitches 3, 4, 5, and 6 in "integer" notation)<sup>17</sup> in Piano 1 and the chromatic space spanning G-sharp to B-flat (pitches 8, 9, and 10) in Piano 4 three beats later. Of note is that these clusters, while providing dissonant half-step juxtapositions that softly generate complex overtones, also mostly continue to map onto the featured five-note G-sharp Phrygian pitch collection (8, 9, 11, 1, 3, 4, 6) save for the notes F (5) and B-flat (10). This static collection spans over the first 40 seconds or so of the work, providing a fixed-colored canvas that allows the listener to focus on the dialogue between the stratified entries.

A new pitch of C natural in m. 12, Piano 1, initiates a transitional chord progression spanning the next 30 seconds through m. 18, essentially implying an A-flat major dyad (A-flat/G-sharp and C), to F-sharp minor, to D-flat sharp 11, and finally B-flat minor-major, all over the strummed, pedal G-sharp in Piano 2. As seen in Example 11, the chords'

17 Integer notation simply assigns a digit to every equal-tempered pitch-class. Zero (0) is C, 1 is C-sharp or D-flat, 2 is D, 3 is E-flat or D-sharp, etc.

tertiary qualities are made explicit through their open, resonant, chordal spacings. This progression narrows down to a single, finger-muted D-flat, softly harmonized by tones in the "tape" (not shown in the score) that suggest an open fifth above a low D-flat (D-flat, A-flat, and E-flat), above which a softer sounding F is heard, suggesting a D-flat major 9 harmony. The tape then shifts its harmony to a soft B-flat/C dyad, conjoining with the solitary plucked D-flat to suggest the B-flat minor harmony implied in the earlier progression, a chord that will anchor the exclusively static B-flat minor pitch collection for a roughly two-and-a-half-minute span. During that span, washes of color abound through alternations between string-strummed ascending and conventionally executed ascending and descending sweeps of the first five tones of B-flat minor in Piano 4, while other pianos provide more conventionally performed washes of arpeggiated minor ninth harmonies projected in a soft whirl of delicate cross-rhythms (see Example 12).

The break from that stasis at around the 3'50" mark (consult the Soundcloud recording) then builds into more complex pitch collections that complement a larger, end-weighted build in dynamics and texture, one that never entirely abandons the implicit B-flat center that eventually closes the work.

The extensive use of stasis in *The Droplets of Dew* complements Basho's haiku exquisitely, allowing the listener to focus on the rhythms and contours of the literal washes of sound conveyed in Stanojević's gestures. In that sense, our musical experience is one in which the dust of our own worlds is washed in droplets of dew, those notes carefully splashed across all of the composer's scores, much to our delight.

## CONCLUSION

Stanojević's rather eclectic artistic path is one that leaves in its wake a collection of beautiful works that seem to elude any given geographically, culturally, or performance-medium defined school of composition. Her early musical career involved studies in piano, theory, and composition at the Mokranjac School of Music in Belgrade, and featured a number of performances of her music in and around Belgrade in the mid-1980s that came after she was awarded that city's renowned October Prize in the young composers' category. Yet, her adult studies came after she left Serbia (then part of Yugoslavia) for Russia at the age of 18, followed by studies in the United States at age 26. Her music is not absent of Serbian influences or topics, as evinced a number of her works, such as *Dance: To the End of the Circle*, her earlier *Kolo/at the edge* String Quartet,<sup>18</sup> or *Voyage II*, framed around sound samples of famed Serbian poet Vasko Popa. Additionally, in her latest composition, *Triptych* for string quartet, one arguably hears in the opening movement, "In a Circle," a loose evocation of the *tamburitsa* ensemble in its syncopated pizzicato gestures and audible time signature changes (See Example 12). The literal encircling of the pitch A by half-steps G-sharp and B-flat recalls Bartók's penchant for axial symmetry, while also providing a simple canvas of pitches that allow the listener to focus on the passage's rhythmic and timbral intricacies.

18 Performed at the International Review of Contemporary Music, Belgrade, 1995.



Yet, she has never thought of herself as belonging to any one compositional trend. For example, this newest work, *Triptych*,<sup>19</sup> comprises a return to a more conventional medium, the string quartet, following a number of more experimental and improvisatory electro-acoustic works such as *Uncaged* (2015–16). A number of forthcoming commissions are, again, for conventional mediums, including a duo for two flutes to be premiered in Belgrade (April, 2018), a piano concerto for symphonic wind band to be premiered in her resident city of Columbus (at Ohio State University), and a piano trio. The upcoming April 2018 Belgrade premiere, in addition to being a featured composer in May, 2018 at the *Umjetnost i žena* (*Art and Woman*) Music Festival at the Art Academy in Osijek, Croatia, are inroads for the composer towards her long-held goal of bringing performances of her music closer to her original home of Belgrade. The composer herself is quick to note “belonging to all, or at least many, current trends is, in its own way, tantamount to belonging to none. I make use of what I feel best expresses my idea in any given context, be it something that belongs to my own musical culture, or writing in a post-minimalist, spectral, or more traditionally tonal manner. In that sense, I don’t think of myself as belonging to any one trend or movement” (Stanojević, 2017d). Trend or none, as titles of her works throughout her career illustrate, all of her music shares a desire to powerfully express human affect, and, in every gesture, does so with admirable qualities of timbral sensitivity and exquisite timing.

19 *Triptych* is a three-movement string quartet (performed *attaca*), commissioned by the New York based Mivos Quartet, who premiered it in October of 2017.

## Examples:

## Chamber Music

I

The image displays two pages of a musical score for Chamber Music, titled "Gentle Lady". The score is written for a chamber ensemble consisting of Flute, Clarinet (Bb), Violoncello, Voice, and Piano. The music is in 5/4 time and begins with a tempo marking of "Lento" at a metronome marking of 56. The first system (measures 1-3) features the Flute, Clarinet (Bb), and Violoncello playing a melodic line, while the Voice enters with the lyrics "Gen - tle La - dy, O, Gen - tle La - dy." The Piano provides a harmonic accompaniment. The second system (measures 4-6) continues the melodic development, with the Voice singing "do no - i do no - i do no -". The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *mp*, *mf*, and *cresc.*, as well as performance instructions like "con sord." and "senza sord.".

Example 1: Opening to Chamber Music, "Gentle Lady"

## Dance: To the End Of the Circle

*1* Allegro ritmico (♩=ca. 172)

Flute

Oboe

Clarinet in A

Bassoon

Horn in F

Trumpet in C

Timpani

Percussion

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double bass

Tambourine (fingers)

*p*

*mp*

*8<sup>va</sup>*

*sempre marcato e secco*

Allegro ritmico (♩=ca. 172)

*mp*

*sempre marcato*

*mp*

*sempre marcato*

Example 2: Measures 1–3 of Dance: To the End of the Circle





MICHAEL ORAVITZ  
 "DROPLETS OF DEW: THE MUSIC OF VERA STANOJEVIC"

34

102

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Bsn. *f* *ff*

Hn. *f* *ff*

Tpt. *f* *ff* 1.(open) *mf*

Timp. *ff* > slap stick

Perc. *p* *f* > rim shot

Pno. *f* *ff*

Vln I *f* *ff* div.

Vln II *f* *ff* div.

Vla. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Db. *f* *ff*

Example 5: Measures 102–108 of *Dance: To the End of the Circle*

Example 5 (continued): Measures 102–108 of *Dance: To the End of the Circle*

39 *fff*  
Wait  
*ff* *molto espr. e poco rubato*  
*ff* *f* *mf*  
♩ (hold until the next marked change)

43 *rall.*..... *a Tempo ma poco rubato* *rit.*.... *a Tempo*  
*p* *part.* *sempre poco a poco cresc. al*  
*rall.*..... *a Tempo ma poco rubato* *rit.*.... *a Tempo*  
*mp* *pp* *pp* *loco*  
I hear her feet, her feet, her feet up - on the stair!

Example 6: Stanojević's musical quote from Brahms' "Wiegenlied," beginning in m. 44 (mm. 39–51 shown), in "Dying" from *Hommage à Emily*





52 *mp espr. ma dolce* *rit. ....*

Death won't hurt now Dollie's *rit. ....*

58 *p* *rall. al Fine*

Dollie's here *rall. al Fine*

*pp* *gliss.* *gliss.*

*ppp*

Example 8: "Dying!" from *Hommage à Emily*, mm. 52–end

MICHAEL ORAVITZ  
 "DROPLETS OF DEW: THE MUSIC OF VERA STANOJEVIĆ"

## Voyage

♩ = 60 after Anne Waldman Time....

Electroacoustic Sounds

Piano

*pp* *mp*

3 13" Ground.... 17"

El. Sounds

Pno.

6 22" 26"

El. Sounds

Pno.

*mp*

Example 9: Voyage I, mm. 1-7:

## The Droplets of Dew

Vera Stanojevic

♩ = 60      0:00      0:04      0:12      0:20

Tape

Piano 1

muted (press the strings with fingers near the nut and play on the keyboard) *mf* *p* *mf* *p* *f*

ord. *sf* *sf*

Piano 2

silently depress the key and strum the string *mp* *mf* *sim.*

Piano 3

pluck the string *mp* *mp* *sim.*

Piano 4

silently depress the keys and strum the strings *p* *mf* *p* *f*

8      0:24      0:40

Pno. 1

*f* silently depress the keys and strum the strings *mp* *ord.* *mp*

Pno. 2

*mp* *mp* *sim.*

Pno. 3

*p*

Pno. 4

let ring *f*

Copyright © 2013 by Vera Stanojevic

MICHAEL ORAVITZ  
 "DROPLETS OF DEW: THE MUSIC OF VERA STANOJEVIĆ"

15 0:52 1:00 1:08 muted 1:20

Pno. 1 *mp* *p*

Pno. 2

Pno. 3 pluck the strings *mf*

Pno. 4

24 1:36

Pno. 1

Pno. 2 muted (press the strings with fingers near the nut and play on the keyboard) *mf* *mf*

Pno. 3 *mf* let ring

Pno. 4 silently depress the keys and strum the strings; do not emphasize the beat *mf* *mf* *sim.*

Example 10: Opening of *The Droplets of Dew*, mm. 1–27 (continued)

34

Pno. 1

*mf*

2:16 (muted)

*mf* *mp*

Pno. 2

let ring

*mp*

2:24

Pno. 3

*mf* pluck the strings

Pno. 4

39

2:28

Pno. 1

*mp* *mf* *p* *pp*

ord.

Pno. 2

*mp* *mf* *pp*

let ring

Pno. 3

Pno. 4

ord.

*p* *mp*

una corda

let ring

Example 11: *The Droplets of Dew*, mm. 34–43.

## LIST OF REFERENCES

- Bartók, Béla (1976) "The Influence of Peasant Music on Modern Music (1931)." In *Béla Bartók Essays*, ed. Benjamin Suchoff. London: Faber and Faber, 340–344.
- Eco, Umberto (2004) "Intertextual Irony and Levels of Reading." In *On Literature*. Transl. by Martin McGlaughlin. Orlando, Florida: Harcourt, 212–235.
- Gibbons, William (2008) "Debussy as Storyteller: Narrative Expansion in *Trois Chansons de Bilitis*." *Current Musicology*, 85: 7–28.
- Gilmore, Bob (2007) "On Claude Vivier's Lonely Child." *Tempo*, 61(239): 2–17.
- Joyce, James (1907) *Chamber Music*. Dublin: Elkin Matthews.
- Keislar, Douglas (2009) "A Historical View of Computer Music Technology." In Roger T. Dean (ed.) *The Oxford Handbook of Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 24–33.
- Medić, Ivana (2014) "Music of the Lost Generation: Serbian Émigré Composers." In Melita Milin and Jim Samson (eds.) *Serbian Music: Yugoslav Context*. Belgrade: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Arts and Sciences, 143–164.
- Messiaen, Olivier (1944) *Technique de mon Langage Musical*. Paris: Alphonse Leduc.
- Popa, Vasko (1973) *Sporodno Nebo (Secondary Heaven)*. Belgrade: Vuk Karadžić.
- Popa, Vasko (1997) *Selected Poems*. Frances R. Jones (ed.). Transl. by Anne Pennington. London: Anvil Press Poetry.
- Roig-Francolí, Miguel (2008) *Understanding Post-Tonal Music*. New York: McGraw-Hill.
- Stanojević, Vera (2017a) Interview with author. Phone interview. Greeley, Colorado/Columbus, Ohio; 19 July.
- Stanojević, Vera (2017b) Interview with the author. Phone interview. Greeley, Colorado/Yucatán, Mexico; 5 July.
- Stanojević, Vera (2017c) Soundcloud webpage entry for *Chamber Music* (after James Joyce). Soundcloud.com.
- Stanojević, Vera (2017d) Interview with the author. Phone interview. Greeley, Colorado/Columbus, OH; 11 January.
- Stanojević, Vera (2017e) Soundcloud webpage entry for *Voyage I* (with Anne Waldman). Soundcloud.com.
- Stanojević, Vera (2017f) Soundcloud webpage entry for *Hommage à Emily*. Soundcloud.com.
- Stanojević, Vera (2002) "On Dance: To the End of the Circle." Program notes for *Dance: To the End of the Circle*. ProMusica Chamber Orchestra. Southern Theatre, Columbus, Ohio. Conductor, Timothy Russell: October 5.
- Stanojević, Vera (1998) *Notturmo*. Moravian Philharmonic Orchestra, Jiri Mikula, conductor, Vienna Masters CD VMM 3045.
- Stein, Deborah (2005) "Introduction to Musical Ambiguity." In *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, Deborah Stein, ed. Oxford: Oxford University Press.
- Toop, Richard (1999) *György Ligeti*. London: Phaidon Press Limited.
- Waldman, Ann (2006) *Outrider: Essays, Poems, Interviews*. Albuquerque, New Mexico: La Alameda Press.

МАЈКА ОРАВИЦ

КАПИ РОСЕ: МУЗИКА ВЕРЕ СТАНОЈЕВИЋ

(САЖЕТАК)

Српско-америчка композиторка Вера Станојевић једна је од многобројних успешних уметница и уметника српског порекла који већ дуго живе и раде у иностранству (Medić 2014). Њени успеси током последње две деценије обухватају велики број награда, поруцбина и наступа у својству гостујућег композитора на престижним музичким фестивалима. Животни пут је ову композиторку водио из Србије до Русије, а затим до Сједињених Америчких Држава. Једна од константи током читаве њене композиторске каријере јесте љубав према клавиру, иако Вера Станојевић није пуно писала за овај инструмент – али се инспирисала његовим валерима. Њена одлука да студира у Москви првобитно је била подстакнута жељом да апсорбује традицију чувене руске пијанистичке школе, али и да овлада компоновањем у стилу руских мајстора XX века, првенствено Шостаковича и Прокофјева. Међутим, њено интересовање за тембр и за стваралаштво спектралиста попут Жерара Гризеа (Gérard Grisey), Тристана Мураја (Tristan Murail) и Клода Вивијеа (Claude Vivier) навело је да се посвети испитивању могућности електроакустичке музике и допринело њеној одлуци да студира композицију на Државном универзитету Охаја. Данас Вера Станојевић живи и ствара у Коламбусу, главном граду државе Охајо, где се налази и поменути универзитет. У овом раду, након кратког осврта на значајне моменте из композиторкине биографије, хронолошки истражујем композиционе приступе које Вера Станојевић примењује у својим акустичким и електроакустичким остварењима. У свим њеним скорашњим делима, без обзира на то да ли је у њима коришћена електроника, приметно је усмерење на тембр. У електроакустичким остварењима, електронски звуци су углавном изведени из акустичких извора коришћених у самим композицијама, или евоцираних у њима, чиме се остварује комплементарност електронских и акустичких боја, наместо њиховог оштрог контраста.

Кључне речи: Вера Станојевић, тембр, електроакустичка дела, пост-тонална музика, композициони процес

ЈУБИЛЕЈ  
ANNIVERSARY





# РАЗГОВОР С ПОВОДОМ

## ИНОВАТИВАН И АУТЕНТИЧАН СТВАРАЛАЦ:

### ВЛАДАН РАДОВАНОВИЋ<sup>1</sup>

*Катарина Томашевић<sup>2</sup>*  
Музиколошки институт САНУ, Београд

#### АПСТРАКТ:

Обележавање значајног јубилеја – 85 година од рођења Владана Радовановића, уметника раскошног и јединственог опуса којег кресе изразита иновативност и аутентичност, било је непосредни повод да са овим изузетним аутором размотримо поједина питања, кључна за разумевање његове поетике, пре свега у домену музичког стваралаштва. Интервју с овим јединственим уметником представља финалну верзију многобројних сусрета и разговора које смо с аутором водили у новије време, а чије су теме (ре)актуелизовале питања порекла и сазревања Радовановићевог композиторског проседеа, његов пут до најпрепознатљивијих, аутентичних принципа у стварању, лоцирања тежишних опуса који чине језгро његовог музичког стваралаштва, као и њиховог позиционирања у контекст токова светске авангарде. Поред тога што Радовановић овде осветљава и суштинске мотиве свог стварања континуирано дефинисаног у координатама *ослушкивања њравој звука и остварења нечеј шћо њре није њосћојало*, аутор пружа и уверљиве одговоре на питања релација између његове електронске и не-електронске музике, разматра проблем полимедијалности музике, износи дефиницију свог личног стила, као што и пружа одговор на провокативно питање о будућности уметничке музике.

Кључне речи: Владан Радовановић, *хиперполифонија*, музика звучних маса, *сакрално-космички звук*

1 Овај рад резултат је пројекта *Идентифицети српске музике од локалних до глобалних оквира: њрадиције, њромене, изазови* (бр. 177004), финансираног од Министарства просвете, науке и технолошког развоја.

2 katarina.tomashevic@gmail.com

Обележавање значајног јубилеја – 85 година од рођења Владана Радовановића, уметника раскошног и јединственог опуса којег красе изразита иновативност и аутентичност, било је непосредни повод да с овим изузетним аутором размотримо поједина питања, кључна за разумевање његове поетике, пре свега у домену музичког стваралаштва.

Да је Радовановићева позиција у националним, али и светским координатама сасвим ексклузивна, није неопходно посебно истицати: својим укупним деловањем на подручјима музике, визуелних уметности, књижевности, пројектизма, воковизуела, тоталне медијске синтезе и теоријског рада, Радовановић је трајно и дубоко обележио токове уметничке авангарде у другој половини 20. века.

Свој непоновљив музички свет Радовановић је почео да изграђује већ почетком педесетих година прошлог столећа. Док је, међу првима у свету, средином исте деценије компоновао редукутивну, *јројџоминималистичку* музику, убрзо је развио и супротно оријентисан сопствени принцип *хипер-јолифоније*, приближивши се авангардној музици *звучних маса*. Напореда с развијањем свог типа структуре, Радовановић тих година негује и феномен дејства музике, које именује *сакрално-космичким*. Почетком шездесетих, трагања за новим пределима звука, резултирају не само инспирисаним електроакустичким остварењима, већ и оснивањем Електронског студија при Радио Београду, којим је руководио тридесетак година (1972–1999). У ретроспективи иновативних и оригиналних поступака аутора, *ишијови струкутуре* и *дејства* кристалишу се као константе које се могу пратити од *Девејџојласа* (1958–59), све до *Сидерала* (2012).

Овом приликом само сажето истичемо и Радовановићев авангардни допринос у другим областима. Ако је у случају *иакишилизма* (1956) реч о ауторовом првенству на ужем, балканском подручју, већ увођење *воковизуела* (1954) стоји истовремено с наступом авангардне конкретне поезије (1953). У светским размерама предњаче Радовановићеве концепције полимедија (1957) и нове концепције синтезе уметности. Његова *чињења* из педесетих била су, заправо, први мини-перформанси, док је у истовременом *јројектизму* остварио степен *менијалности*, који ће у свету бити досегнут тек деценију касније, у концептуалној уметности.

Авангардност Радовановићевог креативног геста суштински је неодојива од уобличавања вокабулара и система његове теорије о уметности. Аутор преко 250 текстова, својом свеобухватном, прегнантном синтезом изложеном у монографији *Музика и електроакустичка музика* (2010), Радовановић је померио хоризонте поимања појединих музичких феномена и створио капитално дело које припада самим врховима теоријске литературе о музици.

Добитник многобројних домаћих и иностраних награда из свих области којима се бави, Владан Радовановић је почасни доктор музике Универзитета у Колумбусу (Охајо, САД) и почасни доктор вишемедијске уметности Универзитета уметности у Београду. Од националних признања, посебно се издвајају престижна „Вукова“ (2014), као и награда „Стеван Мокрацац“ (2014) – највише национално признање у области композиторског стваралаштва.

Текст интервјуа с овим јединственим уметником, који овде објављујемо, представља најсажетију, финалну верзију многобројних разговора које смо с Радовановићем водили током последњих година, а чије су теме (ре)актуелизовале питања порекла и сазревања ауторовог композиторског проседеа, његов пут до најпрепознатљивијих, аутентичних принципа у стварању, лоцирање тежишних опуса који чине језгро његовог музичког стваралаштва, као и њихово позиционирање у контекст токова светске авангарде. Поред тога што Радовановић овде осветљава и суштинске мотиве свог стварања континуирано дефинисаног у координатама *ослушкивања њравој звуку и осјиварења нечеј шио њре није њосиојало*, аутор пружа и уверљиве одговоре на питања релација између његове електронске и не-електронске музике, разматра проблем полимедијалности музике, износи дефиницију свог личног стила, као што и на себи својствен начин, пружа одговор на провокативно питање о будућности уметничке музике.

\*

\* \*

*Какву су улогу у Вашој еволуцији као ствараоца одиграла осјиварења, ња и сјишлови њрошлосји? Да ли сје у младосји имали њосебно исѡакнуше узоре, која су Вас дела њосебно надахнула?*

У дечаштву сам прво редом „откривао” композиторе чија је извесна популарнија дела свирала моја мајка Зора: Шопена (*Валцер бр.14*), Брамса (*Валцер у Ас-дуру*). Када сам у деветој години почео да свирам клавир, наставио сам да даље откривам: Моцарта (*Сонаја за клавир у ц-молу*), Бетовена (други став *Клавирске сонате ой. 13*), Вагнера (увертира *Танхојзера*) итд. Увек сам нову музичку „љубав” покушавао да пропратим прво импровизацијама па потом полуписменим записом у стилу одређеног дела. После интуитивног разликовања стилова појединих композитора, почео сам разликовати и опште стилове, а да им нисам увек знао тачна имена. Између 1949. и 1950. почео сам да комбинујем различите упознате „стилове”. На пример, фолклор и постромантизам – што је још некако ишло, али и фолклор и атоналност (*Концерѡ за клавир и оркесѡар у једном ставу, 1950*) – што је већ било теже прихватљиво. И не само то, него сам у истоме периоду истовремено компоновао у различитим стиливима. Поред два поменута, истовремено сам додирнуо и импресионизам, експресионизам, па и основе додекафоније (трећи став *Првој гудачкој квартеѡа, 1950*). Понекад се, у то време, за компоновање у одређеном стилу нисам баш опредељивао из музичких разлога. У славу првог одласка на море 1950, компоновао сам свиту *Море*, за коју сам сматрао да треба да буде импресионистичка јер је и Дебиси компоновао *Море*! У томе најранијем периоду, до почетка студирања композиције, можда треба поменути да сам чуо и једну, мени и даље непознату, Бартокову свиту за клавир, и видео партитуру Шенберговог III гудачког квартета. Али, све су то били краткотрајни и пролазни узорци, јер заиста ништа од тога није знатно утицало

на моје потоње усмерење, па ни Шенберг. То брзо интуитивно упознавање с музичким прецима вероватно је представљало Хекелову онтогенетску рекапитулацију филогенезе.

*У своме раном стварању, Ви сте између 1954. и 1956. „скренули” у неокласицизам. Како је до тога дошло и како видите тај процес у оквиру Ваше музике, а и музике уопште, поводом обележја „неутиралности” и „објективистичке дистанце”, која се у литератури неретко аписује у вези са неокласицистичким процесима?*

До неокласицизма нисам дошао путем поплочаним занемаривањем стилова, него на сасвим други начин. Чинило се да негде од 1951. године – почевши од 9 комада за клавир, преко *Свите за флајту и клавир*, *Свите за чело и клавир*, до *Сонате за два клавира, челесту и ударалке* – почињем да интуитивно утемељујем сопствени стил. Међутим, током 1953. године настојао сам да у другим областима уметности којима сам се бавио извршим извесне иновације. Пошто ми се учинило да моје развијање сопственог музичког стила није довољно радикално, одлучио сам да нешто предузнем. Схвативши да су Прокофјев и Стравински у односу на дотадашњу музику, поред једнострукости увели двострукоћ значења – није све како се чини да јесте – закључио сам да бих у томе смеру требало и ја да стварам. Налазио сам да се кроз такво музичко „мишљење” музици пружила прилика да успе у ономе у чему никада није: у значењу.

Иначе, тачно је да се с неокласицизмом – који сам 1955. назвао *полимузиком* – често повезују неутралност, објективност, „објективистичка дистанца”. Ја, напротив, у томе повезивању видим овештало установљење које се не може ниуколико применити ни на мој доживљај стварања полимузике, нити на њено примање. И први и други духовни чин код мене су увек били праћени музичким осећањима и ја сам се према њима налазио у „субјективистичкој блискости”.

Што се тиче мога стваралаштва, принципи неутралности, објективности, „објективистичке дистанце” уопште не владају у мојој музици. И више од тога: сумњам да они могу бити садржани у ставу било кога композитора. Јер, ништа се не може створити на принципу неутралности, сваки корак у стварању непрекидно захтева од нас нова одлучивања о предности у погледу сваког својства музике. Слично важи и за примаоца. Ко заузима неутралистички став, не може доживети никакву музику. Такође, ни објективност – тесно повезана са објективистичком дистанцом – не постоји у музици ни у каквом виду. Можда је неко склон да у математичкој комбинаторици у музици препозна објективност, за мене таква творевина не представља ни музику нити објективност. Кад komponује своје дело, композитор не покушава да свету предочи скуп повезаних чињеница чијим ће се проверавањем утврдити важе ли оне као истините за тренутни ниво научних сазнања. Не, он саставља своје дело првенствено вођен деловањем тога дела на њега самог, а уз наду да ће оно слично деловати и на још понеког. Докле га komponује, композитор је стално субјективан и у букету осећајних односа према њему не постоји ниједан став који је објективан, објективистичан, објективистичка дистанца. Оно што важи за мене и моје дело у вези са осећањима и правима на закључке, важи и за критичара кога

је извесна композиција оставила „хладним”, и који би можда то омануће музике у изазивању (његових) емоција оценио као „објективистичку дистанцу”. Критичар може рећи како се њему композиција не допада, како на њега није деловала, али нема никаква права да на основу одсуства свога доживљаја делу приписује нижу емотивну „температуру” или некакав објективизам.

*Хиперполифонија је један од најрејознајљивијих, ауџенџичних ѳринџија у Вашем сѳварању. Њен конџинуџиетѳ се може ѳраџиџи од Девеџоџаса (1958–1959), а џачније, идеја о хиперџолифонији формира се џосле Пеџоџаса (1957). Како сџе дошли на идеју о хиперџолифонији (џолифонији џолифоније, џолиџрујностџи)?*

Често се не зна како се дошло на извесну идеју, она тек само искрсне. Могуће је да је идеја хиперполифоније произашла из моје тежње ка сложености тако уобличене да делује целовито и конзистентно. Таква је сложеност Бахове шестогласне фуге из *Музичке жрџве*. Истина, Окегемов мотет *Deo Gratias*, из друге половине 15. века, покренуо је 36 гласова, али то није била „права” полифонија као у Баховој фуги. Шта год да је било у питању, 1957. године одлучио сам да напишем десет полифонија, у виду слободних облика и фуга, с тим што бих завршеном *Пеџоџасу* додао наниже још три полифоније и једну монодију, и навише још пет полифонија до десетогласа. Тако бих остварио некакав *Граџус* сачињен од једне монодије и девет полифонија. Међутим, када сам се 1959. вратио са одслужења војног рока, променио сам план. Одлучио сам да *Граџус* закључим с *Девеџоџасом*, а да 1960. започнем дело које ће обухватити више десетина гласова са међуодносима заснованим на принципима хиперполифоније. Не знам колико је то познато на овим просторима, али се, нажалост, међу нашим музичким критичарима још увек могу наћи они који нису упознати са основним обележјима хиперполифоније, а пишу о њој. Тако Зорица Премате, у своме Осврту од 20. 11. 2006, каже да сам ја 1960. године „поставио свој принцип ‘полиџрујности’, који се, дакле, коју годину касније појавио и у авангардној Европи, под називом ‘хиперполифонија’”. Мање је важно огрешење о време настанка – тај термин сам увео три године пре него што је наведено – а већу грешку представља други део тврђе, јер се тај термин, ни као мој нити као туђ, никада није појавио у поменутом делу света.

*Једном ѳриликом, када Вас је неко уџиџао који су најзначајнији џаџџови музике коју сџе икада најисали, исџаџли сџе да би џо био џочетџак Девеџоџаса, и џо заџо иџио је с једне сџране џо неџио најдубље, а с друге сџране – иџио је и језџро у Вашем комџозиџорском сѳваралаџиџву. Која су џо својсџва и каква је џихова улоџа у Вашем џоџоњем сѳварању која џочетџак џе комџозиџије чине џаџо сџеџиџичним и значајним?*

Прошло је доста времена откада сам то изјавио. Можда бих се сада двоумио још између неких језгара из *Вокалинсџире*, *Аудиосџаџиџала*, *Гласова Земљана*. Али језгро из *Девеџоџаса* је прво и понело је, према моме доживљају, та обележја која сам ценио: дубину и новину. Тешко је речима објаснити шта је то доживљај

„дубине” који је такође означен речју. Понешто би му се с те стране могло приближити рекавши да тај доживљај ткају озбиљност подарености живота који милијарде могућих бића нису добиле, свечаност постојања када нам се дозволи да то осетимо, светост највиших идеја које не можемо досећи. А с друге стране, композитор који доживи такве тренутке, може понекад у звуку пронаћи који су то тонски састави и помаци што побуђују таква стања. И те звучне поставке у музици баш су оно што одговара таквом стању, а не речи. Речима неисказиви, али на звучној структури тачно указиви сплетови звукова распоређени у времену изазивају тачно та осећања. Та дубина се отвара, рецимо, у другом ставу Бетовенове *Патетичне сонате* кроз кретање од тонике у терцном положају, преко басовог квартног скока у секундакорд доминанте, разрешења у секстакорд тонике у терцном положају итд. У *Девејојласу* то је кретање од једног тона преко прекомерне приме, мале терце, велике терце, прекомерне секунде до умањене квинте на коју се затим називају мала секунда итд. Једино се из самог звучања дела може на прави начин сазнати шта је стваралац предложио као „дубину” звучања, вербално несаопштиву, али која због свога деловања и досеже значај језгра.

*Континуиран развоја идеје о хијеролифонији посебно потврђује значајна композиција Сфероон, чији је музички гео довршен марта 1963. године. Паралелно с Вашим радом на њом принцип, на свешкој музичкој сцени појавила су се и остварења која карактерише принцип грађе звучних маса. Да ли сће Ви лично, у то време, били упознати са експериментима и остварењима у њом правцу?*

Само делимично. У току рада на *Сфероону*, у Југославији сам мало шта могао да чујем од звучних маса. На првом Загребачком бијеналу 1961. чуо сам композицију *Scontri* Горецког, једину која ми се учинила блиском ономе што сам радио, и за коју сам касније увидео, када сам више сазнао о звучним масама, да је припадала томе приступу. Док сам се ја носио с 59 реалних гласова у *Сфероону*, у композицији Горецког преовладавали су дванаестоглас и местимично примењивани тотални статични кластери, представљени у партитури црним блоковима, што ја никада нисам користио. Тада још готово ништа нисам знао теоријски о звучним масама. Друго дело блиско звучним масама, *Три њеме Анрија Мишоа* (*Trois poèmes d'Henri Michaux*, 1962–3) Лутославског, чуо сам на другом Загребачком бијеналу 9. маја 1963. У Борби од 12. маја исте године, под насловом „Ново дело композитора Владана Радовановића”, објављено је да сам завршио *Сфероон*. Значи, прво дело Лутославског чуо сам по завршетку чисто музичке верзије *Сфероона*, тако да дело Лутославског није ни могло да на мене утиче у назначеном периоду. Негде у то време, по завршетку *Сфероона*, чуо сам на Радио Београду Лигетијеве *Атмосфере* (*Atmosphères*, 1961), а уживо сам их чуо 1965, на трећем Загребачком бијеналу.

Ниједно дело музике маса поменутих композитора није се могло видети у форми партитуре до 1964. због тога што ниједно од њих дотад није било штампано. Партитура првог Лигетијевог дела музике маса Привидења (*Arpa-*

tions, 1958–9) штампана је тек 1964, а видео сам је у другој половини шездесетих. Партитура *Ајмосфера* (1961) штампана је 1963, а видео сам је такође у другој половини шездесетих. Остале Лигетијеве микрополифоне композиције настале су и штампане по завршетку *Сфероона* (међу њима и *Реквијем/Requiem*, 1965). И партитуру поменутог дела Лутославског, штампану 1965, видео сам у другој половини шездесетих.

Будући да од 1953. до одласка у Варшаву 1966. нисам путовао никуда ван земље – на „Варшавску јесен”, у Дармштат, Донауешинген и другде – нисам ни имао прилику да чујем нека истакнута дела звучних маса, настала у то време и извођена негде у Европи. Према томе, могу закључити да до завршетка чисто музичке верзије *Сфероона*, сем композиције Горецког, нисам могао чути (с обзиром на места извођења композиција и места мога пребивања), ни видети (с обзиром на датуме штампања) ниједно дело значајнијих представника звучних маса, чији би технички поступци могли утицати на стварање *Девејојласа* и *Сфероона*.

*На сродносћ Вашеј иновативној проседеа крајем ђедесетћих и ђочетћком шездесетћих ђодина и композиционих ђосћујака водећих ђредстваника свећске музичке авангарде исћој доба – да сћоменемо овде само Лућославској и Лићетћија – већ је до сада, на разнолике начине, било указано у музиколошкој лићератћури. Анализом низа својсћава који каракћеришу начин орћанизовања звучних сћрукћура усћосћавља се, мећућим, чћијав низ особеносћи Вашеј ђосћујака који чине **differentiae specificaе** у односу на осћварења ђоменућих аућора. У чему се, конкретћно, ђе разлике најочћледније манифестћују?*

О сродности се једино и може говорити тим поводом. Иначе, између многих дела многих композитора постоје различити степени сродности. Али једно је установити сродност, а друго на основу ње устврдити да обележја дела једног композитора воде порекло од дела другог. Јер, позадина тих сродности може бити и коинциденција. У сваком случају, таква тврђња једино може уследити по утврђивању времена настанка дела, по томе када је један композитор могао чути дело другог, и на основу конкретних доказа о преузетим својствима композиционог поступка. Већ на основу мога одговора на претходно питање, могло би се уважити да у томе периоду није ни могло доћи до утицаја дела поменутих композитора на моја, али ћу ја, и поред тога, покушати да кроз кратку анализу и поређење неколико својстава предочим аутохтоност својих дела. Ради утврђивања мећусобне сродности наших дела, издвојћу њих неколико и упоредити само њихова битнија својства. Као период за поређење дела изабрао сам онај од 1958. до 1963. године, јер сам тада формирао свој стил и развио принцип хиперполифоније, донекле сродан поступцима звучних маса, заједничких бројним композиторима тога времена. Од својих композиција навео бих *Девејојлас* и *Сфероон*, од Лутославског – *Жалобну музику* (*Музука жалобна*, 1954–8) и *Три ђоеме Анрија Мишоа*, а од Лигетија – *Привћења*, *Ајмосфере* и *Волумину* (*Volumina*, 1961–2).

Сада бих размотрио, овде сасвим укратко, степене сродности на основу анализе десет битнијих својстава.



а) Сви смо одавно усвојили дванаесттонски систем, те се у оквиру тога својства не могу испољити првенство и утицај.

б) У погледу идеја-водиља, за Лигетија се везује идеја микрополифоније о изградњи звучне структуре од великог броја линија постављених тесно једна изнад друге у секундама, чиме настају непорозни, готово статични кластерски блокови. Сматрајући полифоно структурисање најужорнијим, крајем 1957. почео сам градити творевине у којима се групе гласова, али раздвојене међупросторима, међусобно понашају као појединачни гласови у „обичној” полифонији. Хиперполифонија се приближила звуку маса, уз тежњу да се што више сачувају опазивост и прегледност звучне морфологије. Док се моја и Лигетијева идеја-водиља међусобно разликују, ништа ми није познато о некој идеји-водиљи Лутославског.

в) У погледу првенства примене авангардних технолошких поступака и принципа звучних маса, неосновано је у моме делу истицати „провенијенцију“ од Лигетија и Лутославског (Мирјана Веселиновић, *Умјетносћ и изван ње*, Матица српска, Нови Сад, 1991, стр. 186). Јер, што се тиче Лутославског – ми у приближно исто време примењујемо поменуте принципе на довољно различите начине и потпуно независно један од другог. У вези с Лигетијем – ја не поричем његов утицај стога што није он први у свету увео поступке звучних маса и кластерску технику. У распону од пет до педесетак година пре њега те принципе примењивали су Кауел, Ајвз, Бекер и Ксенакис. Него, поричем његов утицај на мој поступак са звучним масама у виду у којем их је он користио јер – како анализе даље показују – лигетијевска варијанта звучних маса није заступљена у мојој музици.

г) Извесна разлика испољава се и у томе што је за моја дела карактеристичан претежно полифони ток, док дела друге двојице композитора обележава смењивање полифоног тока и кластерског низања и њихова мешавина.

д) И обликовање наших структура је различито јер сегменти мојих структура искључиво почињу додавањем гласова, развијају се слободно или према кратком моделу и завршавају „одузимањем” гласова на наведене начине, док сегменти структура у делима Лигетија и Лутославског претежно почињу унисоно и у октавама, па се развијају и затварају према постављеном моделу, према правилима додекафоније или канонске имитације.

ђ) Између наших дела нема битнијих разлика у погледу додирног и преклопног третирања оркестарских подструктура због тога што извесне основне поставке у оркестрацији уважавају готово сви композитори, те се из овог својства не може извући неки посебан смер утицаја.

е) Кључна дела нас тројице међусобно се разликују и по густини и пореклу личних стваралачких одлука. У мојим делима влада свепараметарски детерминизам претежно заснован на интуицији и наклоности, код Лутославског је на делу комбинација лабавијег детерминизма и извођачког индетерминизма, докле код Лигетија превладава системски детерминизам.

ж) У принципу, постоји извесна сродност мога начина градње вертикала, у оквиру композиторског детерминизма, са оним код Лутославског, где се,

у оквиру композиторског детерминизма и извођачког индетерминизма, такође појављује разређени кластер, односно разноинтервалско састављање вертикале. Међутим, битна разлика између наших организовања разноинтервалских вертикала јесте у томе што у њима учествују сасвим различити распореди различитих интервала. Као неколико детаља наводим да се, за разлику од структура Лутославског, у основама мојих структура не појављују чиста кварта и квинта, средишњи интервал је тритонус, и не удвајају се тонови за октаву навише и наниже. С лигетијевским организовањем структура по вертикали и хоризонтални, са тоталнокластерском техником и правилима додекафоније моји принципи и поетичка одређења грађе немају заједничких обележја.

з) Сасвим уопштено се може рећи да су промене типа структуре у оквиру једног дела најчешће код мене, ређе код Лутославског, а најређе код Лигетија.

и) Специфична *композијорска ојвореносиј* форме подвлачи разлику у односу на *извођачку ојвореносиј* тамо где влада принцип неодређености у делима Лутославског и на *зайвореносиј* Лигетијевих дела.

На основу претходне анализе следи да својства моје музике нису преузета од тих композитора и да моја музика у односном периоду није могла претрпети њихов утицај. А несумњиво је да сва моја каснија дела, закључно са Сидералом, настају у оквиру сопственог стила и стваралачке поетике формиране у време настанка Деветогласа и Сфероона. Такође, и све промене испоњене у мојој поетици касније, представљају у суштини наставак тековина истог стила уз извесне аутохтоне трансформације.

*Ваши стваралачки системи и принципи ушемељени су, у начелу, у две централне идеје-водиље. То су ослушкивање јравој звука и остварење нечеј шћо није јрехходно јосћојало. Друја идеја у јошћуношћи одређује Вашу аушћеншћну аванјардну јрнороду, ја и остварења. Прва идеја, ошћеловљена у јојму сакрално-космичкој звука, аршћкулисана је, чини се, истовремено с јроцесима ушћемељења и развијања личној шћија композиционе струкћуре средином 50-шћих јодина. Мноја Ваша дела, јочев од Девешћогласа до Сидерала – за који шће 2014. јодине добили највише национално јрнзнање за композијорско стваралашћиво, најраду „Сћеван Мокрањац” – јрријадају јом звучном универзуму. Можејте ли нас јодробније ујушћишћи у јорекло, смисао и својшћива сакрално-космичкој звука?*

Оно мало што би могло да се каже о сакрално-космичком звуку састоји се у покушају објашњења односа између значења речи „сакрално-космичко” и звучања музике коју тако доживљавам. С једне стране, добро познајем осећања која у мени изазивају светост и свеопседајуће дејство тајанства и огромности космоса. С друге – успевао сам да остварим звукове који ми измамљују музичка осећања што су, по моме доживљају, сродна оним првим осећањима. Под условима таквог односа, ипак не бих рекао да прва осећања побуђују друга, него да је посреди извесно посредно симболисање. Међутим, сва звучна својства за која сам усвојио да што адекватније одговарају мојим првим осећањима, не могу се изразити

речима али се могу чути и приказати у систему графичке нотације, што овде није изводљиво.

*Прејознајџив као резулџајџи нејрекидној и нејресушној џџрајања за новим, иноватџивним, Ваш обиман ојџс обухвајџа џодједнако аванјардна осџварења у неелектџронским и електџронским медијима. У којој мери је рад у електџронским медијима ујџицао на Вашу џоејџику и да ли се, можда, у њему исџољава сушџинско обележје Вашеј сџваралачкој музичкој кредџа? Посџоји ли, џакође, разлика између џоејџике Вашеј сџварања у овим медијима?*

Поетика компоновања електронске и неелектронске музике је код мене јединствена онолико колико је то и општи појам музичког у оквиру моје поетике. Електронско и неелектронско се у мојој поетици разликују онолико колико се разликују и сами ти медији. Али та разлика није статична. Она је током времена еволуирала због тога што су се природа и моћ тог медија промениле, а и ја сам мењао став према електронској музици. Раније су њен карактер обележавале извесне особености, али и ограничења. Њена природа је еволуирала од ограничености у погледу тембра, у погледу сложености структуре, спорости и компликованости реализације ка могућности симулирања целокупног вокалноинструменталног „света” музике и амбијенталних звукова, ка досезању сложености по жељи и обезбеђењу сразмерно лаког управљања великом моћи. Упркос томе, електронска музика сигурно не „представља вид испољавања суштинских обележја” мог „стваралачког музичког кредџа”. Из тога, ако би се узело да моја електронска музика испољава суштинска обележја мога кредџа, следило би сасвим нелогично да ја већ 18 година кроз вокалноинструменталну музику испољавам, као свој музички кредџо, електронску музику! Десило се обрнуто: престао сам да компонујем електронску музику, а наставио да компонујем неелектронску. Суштина мога музичког света испољава се у различитим нијансама зависно од својстава којима одређени медиј располаже. Између вокалноинструменталног и електронског медија постоје, у игри стварања, додирне тачке, чак и узајамно подражавање, али они не могу да замене један други, те ни суштина једног не може заступити суштину другог.

Углавном, третман свих музичких медија у мојој музици подвргнут је истим композиционим принципима тамо где између медија нема битнијих разлика у својствима. А те разлике су се највише испољиле између 1960. и 1971, у раној фази мога компоновања електронске музике у односу на компоновање вокалноинструменталне музике. Тада сам, упознајући потпуније електронску музику остварену у студију друге генерације, морао изменити и прилагодити своје музичке принципе. То прилагођавање важило је, на пример, за време компоновања и реализовања *Електронске сџудије*, 1966–1967, и оно никако није имало исти смисао као и одлука да се (дело) повери, на пример, дувачком квинтету или хору и оркестру. Јер, није се радило само о замени боја инструмента и опсега тонова. Требало је прихватити могућност конструисања неоктавних

лествица, обавезу изградње нове боје од елемената звука, примену неких уређаја (нпр. ринг-модулатора) за „производњу” тембра, код којих се није имао надзор над резултатом, и требало се помирити с тим да изградња неких сложенијих структура није могућа, због чега сам у томе периоду рада морао одустати од типова структура какве сам неговао у својој вокалноинструменталној музици.

*С обзиром на Ваше истакнута деловање као авангардног стваралача у другим областима (визуелне уметности, књижевности, шакилизам, пројектизам, синтетијска уметности), да ли постоји нека чврста веза између Ваше музичке и немужичке стваралачке? Може ли се говорити о полимедијалности Ваше музике? Како Ви, начелно, гледате на појам полимедијалности музике?*

Извесно је да између мога музичког и немужичког стваралачтва не постоји чврста веза. Један од разлога је и то што ликовна организација записа не може послужити као веза, јер је природа графизма нотног записа потпуно различита од природе графизма ликовних дела. Нотни запис је систем графичких назнака које се налазе на уметничком плану и упућују на звучне актоне (дејственике) на уметничком плану. Ликовно остварење је повезивање графичких актона који се већ налазе на уметничком плану. Такође, та веза не може бити чврста ни због тога што је логика синтетијског медија значајска и обликовно-дејствена, а музичка само обликовно-дејствена. Како год гледали на то други уметници који и компоњују музику и стварају у немужичким областима, у мојој музици не постоји никаква „полимедијалност”. Музика посредством веза својих актона (јединица звучног дејства) и обликона (јединица облика) само делује на наша осећања на начин који се не може изрећи. Чак се не може рећи ни да музика преноси то деловање, јер се не може знати шта је она пренела одређеном субјекту који није кадар да саопшти шта је „примио”. Музика још мање може пренети одређени смисао или приказ. Само тврдим да их она не може пренети, а не да не може изазвати некакве исказиве смислове и описиве приказе. Будући да је природа музике таква, у области музике уопште, компоноване углавном од тонова, не може бити никакве полимедијалности.

*Како се Ваша музика уклапа у вишемедијске сложенице којима владају различита медијска дејства и значења, када она сама има своје веома посебно медијско дејство, а не поседује значење?*

Иако у мојој „чистој” музици нема полимедијалних или синтетијских тежњи, нити с моје стране постоје неки ванмузички пориви макар што њима могу одговарати нечији ванмузички доживљаји, сама моја музика понекад учествује и у вишемедијским целинама. И сами сте се запитали како се моја таква музика може уклопити у вишемедијске сложенице којима владају различита медијска дејства и значења, када она сама непосредно делује а не преноси значење. Уодношавање музике са осталим медијима оствариво је пре свега на основу заједничког дејства свих медија на осећања и њиховог обликовног дејства. Тиме што није

кадра да ишта значи, музика још пре може да се без већих тешкоћа уклопи у различита садејства. Подсећам на то да синестезија – саосет који вероватно многи поседују, али се код свакога другачије манифестује – у извесној мери омогућује уодношавање музике с другим медијима. Али, због разлика у синестезијама може се десити да однос између музичког и визуелног збивања које је предложила једна особа, другој не делује убедљиво. Претпостављам да већу убедљивости имају предлози уодношавања који потичу из једног духовно-доживљајног средишта. А такво делање обележава моје остваривање синтезе у уметности.

*Како бисте Ви, у појлегу сћила, дефинисали Ваш музички ојус?*

Радна дефиниција стила у уметности могла би гласити да је то, под вођством укуса, уобличавање, другачије од свих претходних, већине или свих својстава медија из којег ниче одређена уметност. Не може се лако прихватити да у стил или правац ују и одређења чистоте, природности, неманиристичности, неједнообразности, нешаблонираности због тога што та својства имају и друго лице које је тешко дефиницијом разграничити од првог. Стил се може уочити најмање на три разине: у култури, у уметности и код уметника. У уметности, па и у музици, обично више стваралаца образује одређени стил. Чини се неопходним да извесну поетику још неко прихвати како би она важила као стил уметности. Дебиси је један од ретких композитора који је сам увео импресионизам, али импресионизам није остао његов лични стил него је усвојен као општи. Ако постоји бар некакав мој лични композиторски стил којег одређују – као оно најмање што се мора навести за стил – градитељски принцип и сој осећања, онда се мој стил компоновања музике може назвати *космичко-сакралном хийерјолифонијом*.

*Токови Вашеј деловања као композитора нераскидиво су повезани са Вашим музичко-теоријским радом, који је добио заокружење у кључној сјудуји **Музика и електроакустичка музика** (2010), где сће понудили одговоре на многа кључна ишићања која повезују поетику, естетичку и филозофију музичког сиварања. Будући изванредно, ерудитски ујућени у процесе који су обележили музичко сиваралаштво не само у прошлом и на почетку овог века него и у ранијим епохама, можете ли да дајте неко своје лично (прег)виђање будућности уметничке музике?*

Не могу. То питање садржи два потпитања на која не знам да одговорим: каква ће се музика оформити и када ће то бити. Сигурно се неће радити о једном виду музике који ће важити за сву будућност што је пред нама. А какви ће све видови музике настајати, зависи и од даљег човековог развоја, за који се не зна хоће ли га уопште бити и у којем ће смеру ићи. Но, и око онога што настане биће могућна неслагања по питању које су звучне појаве за једног човека музика, а које за некога другог. На пример, оно што је за Кејца била музика, за мене никада није била. Поводом онога „када”, знатан је пропуст што се на будућност гледа као да је посредни, рецимо, један одређени дан следеће недеље. Будућност овога

човечанства јесте све оно време до његовог нестајања. А то се може догодити или за четири милијарде година, када се наше Сунце прошири као звезда Бетелгез, или незнано раније, када неки астероид стави тачку на наше постојање, или можда још раније, када „владари из сенке”, у своме племенитом настојању на прикраћивање житеља Земља за коју милијарду, пусте с ланца неки вирус који неће препознати своје врле господаре.

KATARINA TOMAŠEVIĆ

AN INNOVATIVE AND AUTHENTIC ARTIST:  
VLADAN RADOVANOVIĆ

(SUMMARY)

The celebration of an important jubilee: the 85<sup>th</sup> anniversary of the birth of Vladan Radovanović – the creator of a precious and unique, remarkably innovative and authentic oeuvre – was a direct motivating force to (re)consider certain issues crucial for understanding the poetics of this exceptional author, primarily in the domain of his musical creativity. The text published here presents the final version of the numerous encounters and conversations with Radovanović that we have conducted over the past years. The main themes (re)actualize the issues of the origin and maturation of Radovanović's compositional language, his paths towards the most recognizable, authentic principles in composing that shaped his key opuses, as well as to their positioning in the context of global avant-garde currents. Simultaneously, Radovanović here illuminates the essential motives of his artistic work continuously defined in the coordinates of *listening to the real sound* and *achieving something that never existed before*. Radovanović also provides convincing answers to the questions of relations between his electronic and non-electronic music; he considers the problem of *polymediality of music*, his personal style, and he provides the answer to the provocative question on the future of art music.

KEYWORDS: Vladan Radovanović, *hyperpolyphony*, music of *sound masses*, *sacral-cosmic sound*



НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА  
SCIENTIFIC REVIEWS AND POLEMICS





ХЕЛМУТ ЛОС

ОЗБИЉНА МУЗИКА, „УМЕТНОСТ КАО РЕЛИГИЈА“ МОДЕРНЕ.  
БЕТОВЕН И ДРУГИ БОГОВИ

(HELMUT LOOS, E-MUSIK, KUNSTRELIGION DER MODERNE.  
BEETHOVEN UND ANDERE GÖTTER)

Kassel, Bärenreiter, 2017. ISBN 978-3-7618-2435-1

Живећи у добу у којем уметничка музика постепено губи друштвену улогу коју је раније имала и када уместо главног правца композиторског стваралаштва, разуђеног и са притокама, егзистирају многи паралелни токови, често обележени утицајима из сфере популарне музике – сасвим је очекивано што се примећује појачано интересовање музиколога за нова сагледавања различитих аспеката ове уметности, како историјских тако и естетичких. Међу онима који су се посветили овој теми је и Хелмут Лос (Helmut Loos), професор музикологије на Универзитету у Лајпцигу, познат међу српским колегама првенствено као учесник скупова Музиколошког института САНУ, аутор радова објављених у *Музиколоџији* и руководиоца међународних пројеката на којима су учествовали наши музиколози.

Наслов књиге Хелмута Лоса довољно јасно упућује на тематски комплекс који је у њој обухваћен: „Озбиљна музика, „уметност као религија“ модерне. Бетовен и други богови“. Треба само напоменути да се на немачком говорном подручју појмови „E-Musik“, скраћеница од „ernste Musik“ (озбиљна музика), „Kunstmusik“ (уметничка музика) и „klassische Musik“ (класична музика) углавном изједначавају, мада се њихова значења не поклапају у потпуности. Заслужује мали коментар и појам „Kunstreligion“ у значењу „уметност као религија“, мада је могао да остане непреведен, јер је већ дуго у употреби (први га је употребио филозоф Фридрих Шлајермахер /Friedrich Schleiermacher/ почетком XIX века), а означава тежњу – која је често критикована – да се друштвена улога музике и осталих уметности сагледава као нека специфична религија, да уметност у времену секуларизације постане замена за религију. Док је цео романтичарски период био обележен сакрализацијом уметности (помислимо само на опус Рихарда Вагнера /Richard Wagner/, нарочито на *Парсифала!*), ствараоци XX века имају нејединствен и често амбивалентан став према овим тенденцијама, јер с једне стране желе да се дистанцирају од њих, док с друге стране себе виде као хероје и спасиоце уметности. Поднаслов Лосове књиге, који је духовит и ироничан, указује на Бетовена (Ludwig van Beethoven) као на најбитнију фигуру у процесу изградње култа генија, а тиме и интензивирања идеје о Kunstreligion.

Књига која се овде приказује представља зборник новијих Лосових радова са заједничком тематском окосницом, већ објављених у различитим публикацијама у свету, али теже приступачних читаоцима. Радовима, којих је девет, претходи Увод у коме аутор излаже своја размишљања о целини проблематике коју обрађује. Констатујући да се данас, у време *crossover*-а, појам озбиљне музике драстично мења и све теже разграничава од музике за забаву (*U-Musik*, „*Unterhaltungsmusik*“), залаже се за њено сагледавање у ширем друштвеном контексту, да би се сачувао осећај реалности. Сматра да још недостаје свеобухватан приступ „уметности као религији“ и, с тим у вези, дубље проницање у смисао модерне схваћене као израз покрета просветитељства, дакле с почетком у другој половини XVIII века и трајањем до седамдесетих-осамдесетих година прошлог века. Лос истиче друштвени контекст у којем је Бетовен уздизан као бог, у ликовним уметностима бивајући приказиван као мислилац Фауст, пророк Мојсије и бог Зевс – зато је сасвим умесно што је на насловној страни књиге репродукована скулптура Бетовена, познато дело Макса Клингера (*Max Klinger*), које представља синтезу античких и хришћанских елемената, с композитором који је представљен као олимпијски бог на престоу. Грађанска класа у успону посебно је глорификовала неке принципе које је уочавала у Бетовеновим симфонијама – рад, напор, остварење „*per aspera ad astra*“. Мотивско-тематски рад је тумачен као знак ослобођења од зависности од афеката и реторике (страних музици) и концентрације на инхерентни принцип изградње као аутономне музике. Музика на тај начин више није схватана као средство за нешто друго, већ као циљ за себе. Она се уздигла до *Kunstreligion* у том смислу што је постала предмет обожавања, а композитори су почели да се сматрају ствараоцима/генијима и узорима највише хуманости.

Први чланак је посвећен светој музици (*heilige Musik*) и терминолошким питањима у вези с „уметношћу као религијом“. Док се пре краја XVIII века атрибут „света“ користио само за црквена дела, од времена Бетовена почиње да се примењује за музику у целини, а касније се, на пример код Роберта Шумана (*Robert Schumann*), равноправно користе изрази „озбиљна“ и „света“ музика. Аутор истиче да је топос свете музике типичан за цео XIX век и да се односи на озбиљну музику у емфатичном смислу која припада неком другом, идеалном свету. У прилогу о културдарвинистичким тенденцијама у немачкој музичкој историографији, аутор наглашава да је она у великој мери прожета идејом прогреса у музици, у чему велику улогу игра хегелијанска филозофија историје, док се еволуционистичке идеје ретко тематизују. Јављале су се, међутим, етички образлагане тезе о изградњи „вишег човека“, које су захваљујући Дарвиновој (*Charles Darwin*) теорији еволуције могле претендовати на научност. Тој теорији је био врло склон Рихард Вагнер, чије се идеје о регенерацији друштва могу довести у везу с дарвинистичким. Многе претераности у списима овог композитора потичу од његовог (романтичарског) погледа на свет, али чињеница је да је он примио и утицаје расних теорија. У немачкој музикологији, еволуционистичка идеја се најјаче утискује у радове Артура Прифера (*Arthur Prüfer*, 1860–1944), који Вагнеров опус оцењује као испуњење музичке историје.

Ослањајући се на Дарвинову теорију селекције и теорију еволуције Херберта Спенсера (Herbert Spencer), он тврди да је „музика једног народа најистинитији израз његовог актуелног културног нивоа, дакле у још вишем степену од језика”, чиме је музику етаблирао као одговарајућу инстанцу социјалдарвинизма у корист свеобухватне немачке хегемоније. У наставку Лос критикује „лудило наводно научног оправдања теорије еволуције” у раду Освалда Колера (Oswald Koller) из 1901. године, у којем он истиче прогресивност немачке музике што за собом повлачи, по његовом мишљењу, оправдан захтев за универзалношћу и хегемонијом.

Сличне теме продубљене су у следећем чланку, чији је наслов „Социокултурна еволуција – музички прогрес као дарвинистичко средство владања“. У њему аутор критикује став о немачкој нацији као о „културној нацији” (Kulturnation), која је највише еволуирала и напредовала, како у музици, тако и уопште. Из сличне перспективе сагледава списе Теодора Адорна (Theodor Adorno), његов постулат о напредности музичког материјала и схватање да је немачка музика, захваљујући својој прогресивности, далеко битнија од свих осталих. Према Лосу, запањујућа је тврдоглавост којом се често одбијају промене афирмативних ставова према пројекту модерне. Аутор такође уочава да се данас наставља духовни светски рат између националних држава и да су конструкције националне музике и подршке коју за то добијају од стране музикологије сувише често повезане са потребом за истицањем својих заслуга с једне стране, и потцењивања осталих, с друге стране.

У следећа четири прилога тематизују се личност и дело Лудвига ван Бетовена из перспективе идеје о прогресу и пројекта модерне у ширем смислу. Аутор пише о телеолошки усмереној музичкој историографији која посматра музику у контексту напредовања човека на свим подручјима деловања. Иза таквог концепта стоји пројекат модерне са свим својим импликацијама (аутономијом, рационалношћу, секуларизацијом и вером у напредак), које су Лиотар (Jean-François Lyotard) и Слотердајк (Peter Sloterdijk) подвргли преиспитивању, чинећи постмодернистички отклон, посебно у односу на веру у напредак. Лос констатује да, иако се ова битна промена дешавала још средином осамдесетих година прошлог века, она није оставила већег трага на немачкој музикологији, јер је утицај Адорна био превелик. Од самих почетака музичке и других историографија те идеје су се у њима одразиле, и то кроз заступање тезе о „органском развоју” са скоро природно-научном, биолошком основом (код Римана /Hugo Riemann/ и Адлера /Guido Adler/, на пример). Лос је у овим радовима исцрпно анализирао рецепцију Бетовена у Немачкој и Аустрији. Уочио је да су уз име овог композитора у XIX веку обавезно ишли атрибути генијалности и прогресивности, док је велики број композитора следећег века – Стравински (Igor Stravinsky), Вајл (Kurt Weill), Орик (George Auric), Кренек (Ernst Krenek) – одбијао ту традицију. Година јубилеја 1927. показала је да је поштовање његовог дела ипак на врло високом нивоу, што је настављено и у време Трећег рајха. Следећи велики јубилеј, 200 година од рођења (1970), показао је да постоји тежња ка демитологизацији Бетовена, од којих је била најпровокативнија Кагелова (Maurizio Kagel) реализација филма *Ludwig van*. У овом филму говори,

између осталих, Хајнц-Клаус Мецгер (Heinz-Klaus Metzger) који напада традиционални начин неговања култа Бетовена, али не да би га демитологизовао, већ да би успоставио нови мит о Бетовену као полазној тачки која води ка делима Шенберга (Arnold Schoenberg) и његове „Друге бечке школе”. С друге стране, 225. годишњица рођења (1995) прошла је скоро незапажено, чиме је указано не само на смањено интересовање за његово дело, већ и на смањен друштвени значај уметничке музике уопште.

У још једном раду о Бетовену, Лос разматра његову рецепцију од стране Јоханеса Брамса (Johannes Brahms) за чије место у познатом низу три велика „Б” немачке музике – Бах–Бетовен–Брамс – тврди да је проблематично и да је израз културдарвинистички заснованог пројекта модерне. У очима савременика Брамс је био конзервативац који се противио Новонемачкој школи, односно прогресивним тенденцијама. Аутор додаје да је ова чињеница стајала у необичном контрасту с либералном политиком коју је подржавао.

Још продубљеније Хелмут Лос је анализирао један аспект стваралаштва Албана Берга (Alban Berg), конкретно – смисао тоналних делова његове опере *Воцек*. Лосова је теза да се под премисом секуларизације као поодмаклог процеса у XX веку превиђају хришћанске основе разних појава, или се оне релативизују, нарочито када су у вези с емфатичном уметничком музиком, која своју естетичку вредност гради умногоме на идеји напретка. Као што је познато, Берг је, уз велико залагање Адорна, био представљан као значајан представник музичког прогреса. Аутор анализира функцију тоналних сфера у *Воцеку* као и улогу реторичких музичких традиција, посебно детаљно сцену с читањем одломка из Библије, утврђујући да је организација делова облика на консонантне и дисонантне независна од формалних композиционих основа. Лос поставља питање Берговог односа према хришћанству, утврђује да је он био афирмативан и да је композитор у *Воцеку* видео пре свега човека који пати, прослављајући га као представу Христа у мукама.

Тема последњег прилога у књизи је лик Прометеја у музици, уз шири осврт и на друге уметности. Као једна од симболичких фигура просветитељства, заједно са Фаустом и Дон Жуаном, у музичким делима се јавља релативно касно, у другој половини XVIII века. По себи се разуме да за племство није представљао лик за идентификацију, већ је то био за грађанство у успону. Постао је праслика уметника као генијалног појединца и водећа фигура грађанског друштва с његовим идеалом просвећивања и постигнућа. То је свакако била и главна идеја Бетовеновог балета *Прометеејева створења* (*Die Geschöpfe des Prometheus*, оп. 43) у коме је могуће успоставити везе с Наполеоном, посебно с обзиром на чињеницу да је композитор последњи став *Ероике* засновао на једној теми овог балета.

Радови објављени у књизи Хелмута Лоса пружају нам увид у један део актуелних истраживања у савременој немачкој музикологији, која је српским музиколозима и публици сродних интересовања из разних разлога много мање позната у односу на англо-америчку. Иако су теме пре свега везане за немачку и аустријску музику, анализирана проблематика блиска је и нама, захваљујући битном значају те традиције за историју уметничке музике у Европи и у целом

свету. Лосове музиколошке преокупације и начин на који их он представља и прецизно аналитички истражује могу да буду подстицајне и за српске истраживаче. Критички опсервирајући идеју „уметности као религије“, као и њене реперкусије на цело подручје уметничке музике од XIX века до данас, аутор даје изузетно вредан допринос расправи која је још актуелна у свету – о смислу и значају пројекта модерне. Поред тога, региструјемо разложност, чврсту логику и смелост са којима он приступа критици извесних негативних појава у музикологији немачког говорног подручја. Признајући заслуге неким од водећих личности тамошње музикологије, између осталих Карлу Далхаусу (Carl Dahlhaus) и Херману Данузеру (Hermann Danuser), писац ипак запажа да Далхаус у својој *Музици 19. века* не напушта старе предрасуде према француској и источноевропској музици, што се као константа одржава у немачкој музикологији током целог XX века. Уочава такође да Далхаус, као поштовалац Адорна, у написима о Бетовену инсистира на идејама прогреса и аутономије, као водећим идејама модерне, док занемарује утицај барокне традиције. Лос у овој књизи разматра и неке текстове Ханса Хајнриха Егебрехта (Hans Heinrich Eggebrecht), као и случај који је снажно одјекнуо у Немачкој због скорашњег открића његове нацистичке прошлости. На крају, треба као одлику вредну сваке похвале истаћи јасноћу и прегледност са којима Хелмут Лос презентира проблематику којом се бави, као и његов стил писања који је једноставан и непретенциозан, али способан да убедљиво и прецизно изрази врло сложену аргументацију теза које заступа.

*Мелија Милин*

NADA BEZIĆ  
GLAZBENE ŠETNJE ZAGREBOM

Zagreb: Školska knjiga, 2016. ISBN 9789530615946

Књига *Glazbene šetnje Zagrebom*, ауторке др Наде Безић, први је специјализовани водич кроз музичку баштину Загреба. Написана је с намером да читаоца поведе трагом бројних простора града везаних за компоновање и извођаштво, музичко школство и издаваштво, израду и дистрибуцију инструмената, проучавање музике и чување сећања на њу. Намењена је широј публици, онима који познају или желе да упознају град и његову музичку историју, али је од користи и музиколозима, будући да доноси податке проистекле из опсежних истраживања.

На уводним страницама ауторка пише о концепцији своје књиге, типу музике и временским оквирима које обухвата. Тако сазнајемо и занимљиву причу о настанку „музичких шетњи”, иницираних пре више од једне и по деценије. Своје прво искуство музичког водича Безићева је стекла током посета колега из Беча, а оно је прерасло у идеју о низу „radijskih glazbenih 'šetnji' Zagrebom” (стр. 7), остварених у емисијама Трећег програма Хрватског радија (циклус *Iz glazbenih pismohrana*, 1999–2004). Представљање истраживања рађених у те сврхе пренето је из етарских сфера у прву верзију ове књиге. До уласка у штампу публикација је употпуњена новим сазнањима и искуствима, јер се Безићева паралелно посветила и научној обради исте тематике, одбранила докторат с темом *Glazbena topografija Zagreba od 1799. do 2010.: Prostor i muziciranje i spomen-obilježja* (2011) и под истим насловом објавила га у издању Хрватског музиколошког друштва (2012).

Књига *Glazbene šetnje Zagrebom* упућује на најразличитије просторе, од кућа и улица, паркова и гробних алеја, до ентеријера попут музејских соба и концертних дворана. Иако је тежиште на уметничкој музици, тачније на локацијама везаним за њу током XIX и прве половине XX века, ауторка прати трагове различитих пракси урбане народне, популарне и уметничке културе грађанског друштва, које су се неретко преклапале. Тако се, на пример, у више наврата могу пронаћи информације о цитрашким и тамбурашким ансамблима и њиховој популарности од краја XIX века, о салонима у којима се концертирало, али и певало и плесало, о музичким издавачима и књижарама опремљеним различитим врстама музикалија или о популарним међуратним кабареима. Истовремено, и наведене временске границе једнако су флексибилне. Реч је не само о томе да Безићева наводи и новије музичке праксе, датуме и догађаје, указујући, на пример, на

места оснивања и рада значајних ансамбала и фестивала или на изградњу дуго ишчекиваних зграда Дворане Лисински (1973) и Музичке академије (2014). Временски оквири су, заправо, сасвим релативни када се сагледава музичка топографија града, па ауторка с правом констатује да је ово „knjiga i o prošlosti i o sadašnjosti”, о својеврсном „osvajanju prostora glazbom” (стр. 6), јер музика која је некада обитавала на некој локацији изнова се учитава у тај простор и мења знање о његовој садашњости.

Преplitању различитих врста музике, прошлости и садашњости, те простору као њиховом заједничком именитељу може се додати и кретање, пошто се све приче саопштавају у покрету, кроз пажљиво испланиране обиласке града. Према њима је обликована и структура књиге. Од укупно осам средишњих поглавља, тачније музичких шетњи које чине окосницу публикације, прве четири шетње обухватају 132 локације у централним деловима града („Gornji grad i Radićeva ulica”, „Kaptol i Nova Ves”, „Ilica od Britanskog do Jelačićevog trga”, „Zelena potkova”). Оне оцртавају историјско језгро и најважнија подручја данашњег Загреба, па су по садржају најразноврсније и најобимније. Пета шетња уноси контраст, успорава темпо кретања, водећи стазама поред мирогојских гробова („Mirogojskim arkadama i alejama”), док се шеста враћа динамици градских улица, овога пута оних које су именоване према музичким личностима („Od ulice do ulice”). Последње две шетње воде у разгледање пунктова јавног концертирања и спомен-обележја посвећених музичарима („Koncertni prostori”; „Spomenici”). После кратких летописних информација о музичкој историји Загреба („Kronologija”) и закључног погледа на претходна кретања градом траговима музике („Na kraju šetnji”), следе прилози: пописи и илустрација и литературе, регистри личних имена, институција и места и кратка биографија ауторке.

Приповедајући уз шетње градом, Безићева се вешто креће кроз историјски променљиве социјално-политичке и културалне контексте. У тим дијахронијама она издваја музичке „звезде”, попут композитора Ватрослава Лисинског и оперске уметнице Милке Трнине, наглашава доминацију Хрватског глазбеног завода током првог века његовог постојања, те Загребачки бијенале који надмашује друге манифестације и фестивале. Указује на удео жена у оцртавању музичке историје града. Осветљава питања статуса музике у односу на остале уметничке и интелектуалне праксе, чинећи то на ненаметљив и дискретан начин. На пример, она издваја укупно 100 гробова музичких личности, открива њихове рељефе, бисте, плоче са специфичним мотивима (попут уклесаног нотног текста), даје податке о породичним гробницама које су израдили познати вајари. Показује да су надгробна обележја музичара ипак већином скромна, понекад и готово скривена од погледа пролазника, али на читаоцу оставља да процени може ли се њихова лепота и монументалност „mjeriti s најčešће opisivanim i орjevanim grobovima književnika” (стр. 170). Сличну ненаметљивост показује и у својој статистици од 107 „музикалних” улица – оних које носе имена композитора, музичких писаца и/или (етно)музиколога, интерпретатора и осталих музичких делатника, укључујући и личности других професија, које су се бавиле и музиком. Таквих улица је мало у централним, далеко више у осталим, углавном рубним



деловима града, знатан број њих је новијег датума, настао током интензивне градње стамбених блокова од друге половине XX века, па ови закључци, заједно са другим подацима у књизи, могу навести на размишљање о сложенем положају музике у апарату званичног сећања. Политика је неизбежан чинилац тих оквира, посебно у преломним периодима промена државно-политичких система, о чему сведоче и поједини подаци Безићеве. Сазнајемо, на пример, о враћању старе плоче са именима Фрање Јосипа I и Куена Хедерварија (1991), којој је цар готово век пре тога и „udario zaglavni kamen” (1895), а уклоњене из здања Хрватског гласбеног завода у време оснивања прве југословенске државе (стр. 206). Наилазимо и на пример „nasilnih intervencija” на спомен-плочи Лисинског (1969) из времена друге Југославије, где је „sporna riječ ’jugoslavenski’” испрва пребојена, а 2007. преправљена у „južnoslavenski” (стр. 218). Забележена је и информација о Мокрањчевим стубама у насељу Гољак, јединој улици названој „po nekom glazbeniku iz bivše Jugoslavije koja nije preimenovana 1992. i 1993. godine (za razliku od Mокranјčeve ulice)”, мада без упућивања на имена других музичара из некадашње државе, избрисаних са мапе данашњег Загреба (стр. 194).

Истрајно попуњавајући празнине у досадашњим музичкоисторијским знањима, Безићева закључује да је „Zagreb nekoć, razmjerno broju stanovnika, bio bogatiji glazbom nego danas, kada se, kao i drugdje, glazba sve više samo sluša, a sve manje svira i pјеva.” Укрштање података омогућава јој да успостави целовитије слике о појединим периодима музичке културе града, па закључак симболично завршава музичком шетњом, овога пута замишљеном и смештеном у 1882. годину:

u Visokoj ulici stanuje Ivan pl. Zajc i njemu u čast tamo se priređuju podoknice. U Demetrovoj 2 svake se subote sastaju 'Kvakači' i često, uz nadahnut humor, muziciraju. Malo dalje grof Đuro Jelačić u svojem dvorcu svira flautu u krugu prijatelja, svira se i kod Žigrovića-Pretočkog u Mletačkoj, kao i u domu Franje i Dragice Marković na rubu Griča. U njihovu susjedstvu (...) vježba Diletantski orkestar 'Hrvatskoga sokola', a na Južnoj promenadi (...) redovito svira vojna glazba u ljupkom paviljonu. U kazalištu na Markovu trgu debitira Milka Trnina. Na repertoaru kazališta je 13 glazbenih djela, a od toga je Verdijeva *Aida* u jednoj sezoni doživjela čak 21 izvedbu! U redutnoj dvorani kazališta slušaju se koncerti i pleše se, a dalje, na drugoj strani trga osniva se klub ljubitelja i svirača citre. (стр. 233)

Озбиљан истраживачки рад помаља се иза кратих бележака и прича, својеврсних минијатура о музици, обојених луцидним запажањима и прожетих анегдотским призвуком. Зато читање књиге стално подстиче радозналост и забавља читаоца. Њен наратив, прилагођен ширем аудиторијуму, не губи научну димензију, те књига представља узоран пример примењене музикологије. Удео у томе има и њен визуелни идентитет, који су потписали Сања Иван и Антун Стагличкић-Бален, опремивши публикацију архивским фотографијама, илустрацијама, стилизованим мапама и путоказима за лако сналажење у шетњама. Најзад, ово издање Школске

књиге (уредница Петра Павић) показује да се богатство и занимљивост музичке историје не крију само у великим музичким престоницама. Стога би оно могло да подстакне настанак сличних пројеката примењене музикологије у другим градовима југоисточне Европе.

Нади Безић, ауторки књиге *Glazbene šetnje Zagrebom*, уручена је награда „Josip Andreis“ за музичку публицистику и музикологију Хрватског друштва складатеља за 2016. годину.

*Биљана Милановић*

ВЕСНА САРА ПЕНО

ПРАВОСЛАВНО ПОЈАЊЕ НА БАЛКАНУ НА ПРИМЕРУ ГРЧКЕ  
И СРПСКЕ ТРАДИЦИЈЕ. ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА,  
ЕКЛИСИОЛОГИЈЕ И ИДЕОЛОГИЈЕ

Београд, Музиколошки институт САНУ, 2016. ISBN 978-86-80639-25-3<sup>1</sup>

Паралелно сагледавање развоја две православне музичке традиције – грчке и српске, до сада није у целости било предметом нити једне историографске студије у српским, али ни у интернационалним музиколошким оквирима. Нова књига др Весне Саре Пено, вишег научног сарадника Музиколошког института САНУ, представља изузетно детаљан, занимљив, и у одбрани почетне идеје на моменте пасиониран дискурс,<sup>2</sup> утемељен у ауторкином дугогодишњем архивском, теоријском и практичном појачком деловању.<sup>3</sup> Српској стручној и широј читалачкој публици по први пут су, у методолошки доследном и исцрпном штиву, предочене чињенице у вези с главним токовима у поствизантијској и новијој грчкој појачкој пракси.<sup>4</sup> Чак и

1 Монографија је резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

2 Видети поглавље: „Религиозни национализам’ и ’псеудоморфоза православља’ – два искушења у новијој историји цркве”, 27–36.

3 Ова књига носи незнатно измењен наслов магистарске тезе коју је ауторка 2000. године одбранила на Академији уметности Универзитета у Новом Саду, према с њом нема ништа заједничко. Видети и „Предговор”, 9. Др Весна Сара Пено је током стручног усавршавања у Грчкој, у периоду 1994–1996. прва у нашој средини стекла диплому појачке школе Μυσικό Κολλέγιο у Солуну, а такође је међу првима у нашој средини основала женски хор „Света Касијана”, чија је посвећеност проучавању и појању на основу хиландарских неумских рукописа долазила до изражаја у активном учешћу на богослужењима Српске цркве, као и на концертним наступима, напослетку и у реализованом компакт диску који прати ауторкину монографију под називом *Из хиландарске појачке ризнице – Викенције Хиландарац*, Нови Сад: Артпринт, 2003.

4 Треба имати у виду да је др Весна Сара Пено наш једини музиколог стручан за новију неумску палеографију и теорију тзв. реформисаног система поствизантијске, односно грчке црквене музике, те да је, посредством врло обимног референтног апарата на грчком језику, омогућила српском читаоцу увид у садржај извора који су, управо због језичке баријере, до сада били практично недоступни.

делимично познати токови у појачкој пракси Српске цркве и српског народа, у упоредном приказу балканских прилика, читаоцу откривају низ нових слика сличних феномена који су утиснули печат и на савремену православну духовну музику.

Студијом је обухваћен период од краја XVII па до почетка XX века, премда се добијеним резултатима тумачи и наслеђено стање појачке црквене праксе у текућем времену. Књига суштински покреће компликовано питање односа између литургијске музике и етничких, националних вредности вокалноцрквених традиција на Балкану и шире, обликованих у сложеним црквенополитичким и друштвеним односима у новијој историји. Услед дејства просветитељских елемената, потом и романтичарског XIX века, идеје националног идентитета су – кроз обиље културних форми и начина уметничког исказивања – „обојиле” до тада „објективну” и наднационалну црквену музику, која је свој идеал остваривала у „чистом” величању Творца, а не путем фаворизовања елемената матичног национа, оличених и кроз карактеристичне моделе црквено-музичке епифаније. Кроз ту драматичну промену, у којој Карл Далхаус уочава „двајања естетског аспекта од литургијског”;<sup>5</sup> када је „слава хришћанства замењена неодређеним слутњама бесконачног”;<sup>6</sup> значајне промене је претрпела и источноправославна црквена музика, која је, треба поменути, знатно конструктивистички сведенија од западнохришћанског музичког наслеђа. Весна Сара Пено је континуирано кроз своју књигу потврђивала тезу да је у времену у коме се, како наводи, догодио „отклон од црквене гносеологије – при чему је музика престала да буде искључиво средство познања божанске мудрости” и пошто је „трансценденција замењена хоризонтом националних и друштвених очекивања”<sup>7</sup> – примарна и традиционална функција богослужбеног појања, и у грчком и у српском случају, била запостављена на сличан начин у корист модернијих цивилизацијских аспеката.

Спроведећи, на моменте, веома оштар критички осврт на стање црквеног појања, потом и црквено-хорског певања у ове две земље, Весна Сара Пено у центар поставља релевантан дискурс литургијског контекста, како сама наводи „савременим теоријама културе углавном недостатан”, који „по нужности самог предмета истраживања намеће своје критеријуме” (17). Тај својеврсни „објектив” кроз који ауторка сагледава развој грчке и српске псалмодије, као и главне актере који су у њему узели учешће, усклађиван је с постулатима црквеној уметности иманентне теорије. Такав почетни приступ је до краја студије апсолутно бескомпромисно спроведен. Из њега је изостављан поглед на случајеве отклоне од препознатљивих историјско-културолошких елемената који – уклопљени искључиво у историјску раван, не и есхатолошку перспективу – сведоче о томе да

5 Carl Dalhaus, *Glazba 19. stoleća*, Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, 176.

6 Исто, 181.

7 Миодраг Јовановић, *Српско црквено традиционално и сликарство новије доба*, Београд-Крагујевац: „Каленић”, 1987, 47.

променљиве естетичке теорије и увек исто теолошко учење нису увек у сагласју, као и то да сама реалност, такође у историјском континууму, може да наментне свој курс. Другим речима, извесно је да су нове форме музичког молитвословља, услед ових или оних – али свакако објашњивих (јасно, не и догматски оправданих!) разлога, искорачиле у неку руку испред канона, после чега их је Црква накнадно одобрила и уврстила у могући стилско-уметнички „типик”. Тако се, управо кроз нове начине црквеног певања – који су, то се мора нагласити, увек највећим делом наслоњени на традицију, или пак шире посматрано, традиционално оријентисани ка стално (више или мање) трансформишућој пракси – појављује суштинска улога „праћећих” уметничких црквених елемената. Коначно, важно је подсетити да је један тип иконе, или, у одређеном времену и простору „освештани” стилски профил црквене песме, са једне стране увек фундаментално условљен теолошким коренима, али истовремено и светом, односно друштвом које га је изнедрило.<sup>8</sup>

Изнад свега ценећи еклисиолошки дискурс, те на тај начин процењујући и сагледавајући истински бројна „одступања” од традиције црквене музике поменути два балканска народа, Весна Сара Пено, кроз добро осмишљена поглавља и потпоглавља, веома узбудљиво води читаоца кроз бројне „меандре” богонадахнутих „узлета”, или пак ниже вредних, политиком, људском сујетом и суревњивошћу вођених „падова” саме појачке праксе, али и других елемената око ње (уџбеници, начини нотације, методи учења, водеће школе, постојање својеврсних „монопола” над овом праксом итд.). У првом делу књиге – посвећеном проблемима који су, још у касновизантијском периоду, потом још више у поствизантијској ери, довели до потребе реформе стенографске неумске нотације – ауторка је дефинитивно појаснила у којим је сегментима музичке праксе и теорије дошло до промене и своје закључке је документовала низом конкретних примера. Притом је пружиала читаоцу могућност да „изблиза” упозна корифеје међу грчким, нарочито константинопољским и светогорским појцима и музичким писарима, и дубок поглед у њихову богату рукописну и композиторску заоставштину. У истом временском пресеку, ауторка је у „српском” делу књиге, у поглављу „Грчки даскали појања међу Србима” (91-95), реконструисала деловање грчких појаца у српској средини почетком XVIII века и, кроз претходно веома детаљно обављен архивски рад, приказала овај важан детаљ из историје српског црквеног појања. Објективно је дефинисала тренутак који представља почетак одвајања од касновизантијске – грчке псалмодије, уједно и формирања „оригиналне” српске традиције појања. Услед непостојања материјалних доказа, Весна Сара Пено је била у прилици да закључи како се у „усменом предању током XIX века утврдило уверење да су Крестић и Чупић поставили основе карловачког-српског народног црквеног појања”, али да „усаглашени став у вези с тим ко је од владајуће касновизантијске-грчке псалмодије отргао српску црквену песму није постојао” (99-100).

8 Egon Sendler, *The Icon / Image of the Invisible*, Translated by Father Steven Bigham, Oakwood Publications, 1988, 51.

Ауторка је такође прецизно протумачила позицију српске црквене музике у односу на друге црквено-уметничке жанрове у посматраном времену, која се као таква неће битно променити ни током прве половине XX века, када наступа ера модерних, веома креативних, мање богослужбених, а више концертантног извођењу намењених хорских дела наших највећих композитора (Тајчевић, Живковић, Милојевић, Христић). Весна Сара Пено с тим у вези закључује, да за „разлику од сликара и архитеката [...] чију је уметничку естетику регулисао још 1862. донети указ о српско-византијском стилу, и за разлику од грчких црквених појаца и љубитеља појања који су се последњих деценија XIX века, пред новим појавама у музичкој пракси, окупљали у статутима регулисаним удружењима, за српске композиторе црквене музике из Српске цркве никада нису постављена правила која би усмерила стваралачку интенцију у одређеном правцу. Ни они сами нису водили јавне расправе, као што су то чинили ликовни уметници, а тек ретки су износили сопствена запажања у вези с тим каква је музика подобна православном литургијском, уз то и српском концепту” (137).

Правећи паралелу са неким потоњим временима, а посебно с позицијом црквеног појања данас, ауторка стаје у овој области без устезања карактерише као „неуређено уређење” (150) и напомиње да су „у (ре)конструкцији појачке традиције помоћ и смернице државног и црквеног врха изостале, и да су овај задатак преузели, стихијски и самоиницијативно, ентузијастички који су препознали важност црквене песме за васпитање и духовни напредак нација” (151).

Када је у питању усвајање праксе вишегласног хорског певања код Срба, пре свега оних у Аустрији, Пено запажа да је она настала као „последница већ оствареног преокрета, који је националну културу, најпре у крајевима северно, а убрзо и јужно од Саве и Дунава, преместио на други цивилизацијски – европски колосек” (20–21). Обезбеђујући својим погледом на овај специфичан феномен другачије тумачење од до сада важећег у домаћој музикологији, ауторка подвлачи да суштински разлог за продор вишегласа у богослужбено молитвословље Српске цркве „не треба тражити у заинтересованости већине Срба за вишегласно певање, већ у томе што је вековима уназад једногласно црквено појање једва претрајавало у богослужењима; што ни у најмањем није било репрезентативно; што је било сведено на упрошћен и оскудан мелодијски репертоар; најзад, због тога што су наступи хорских ансамбала, у поређењу са наведеним аспектима појања [...] заиста могли деловати као откривање правога *ѿоржестива* и *блаѿољейија*” (21). Уз чињеницу да овакво виђење делом игнорише постојање извесно присутног општег одушевљења тадашњих Срба према многим аспектима европске музичке матрице, али и (такође) објективног утицаја руске вишегласне хорске музике, мора се додати и став да „процес хармонизације није допринео губитку националног идентитета, већ управо супротно, да саме полифоне структуре представљају тај специфичан карактер кроз постојање цитираних (националних) мелодија”<sup>9</sup>.

9 Ivan Moody, “Integration and disintegration: Serbian monophony in a polyphonic context,” *Musicology* 11/2011, 155.

Обрађујући тему неприхватања реформисаног неумског писма међу Србима у последњим деценијама XIX века – које је у ширем балканском појасу нашло примену, захваљујући обради и до сада „непрочитаних” историјских извора – Пено закључује како „српски јерарси нису показали довољну заинтересованост” и да су према „грчким” неумама гајили одбојност (22). Разлоге за такав њихов однос тумачи бројним различитим мотивима, од за Србе неправедних црквеноеканоњских потеза повлачених на Фанару, преко грчког језика на богослужењима у домаћој цркви, па до специфичне идеолошке наклоности према *србизованим* мелодијама, као и неким другим елементима који су „учинили да се на грчки елеменат у Српској цркви, још на прелазу из XVII у XVIII столеће, гледа с великим подозрењем” (22). С друге стране, уместо очекиваног одушевљеног бављења „националном” црквеномузичком грађом – заоставштином записа, односно хармонизација црквених мелодија, првог школованог српског музичара – Корнелија Станковића, ауторка с правом и резигнирано констатује да су потоњи Срби за дотичну ствар били потпуно равнодушни, тако да је „Станковићева рукописна заоставштина постала камен спотицања и за надлежне министре просвете, али и за представнике цркве који су око њеног редиговања били ангажовани” (23).

Ауторка се подробно бави значајним питањем слабе комуникације између српских мелографа и, шире гледано, музичара везаних за решавање црквеномузичког питања с краја XIX и током прве деценије XX века, између две области издељене аустријско-српском границом, на невеликој удаљености између два административно-црквена центра, Сремских Карловаца и Београда. При томе она прави умесна упоређења са стањем у грчкој пракси у којој је до изражаја дошао сукоб припадника *сѣпарої* и *нової мейода* – неумског византијског писма. Поред других историјских разлога, Пено закључује како је и појачка суревњивост била заједничка слабост и грчких и српских појаца.

У поглављу посвећеном односу између конзервативног Константинопоља (центра једногласног појања) и европеизирани Атине (у којој је фаворизовано хорско вишегласно певање), ауторка констатује како „примамљивој сласти више пута жигосаног и забрањеног вишегласа нису могли или нису хтели оделети атински музичари, који су делили убеђење да је могуће усвојити европски музички дух и остати истински Јелини” (68). Наиме, 1875. године Свети Синод није дозволио хорско певање, али свега неколико месеци касније, „стиже благослов за извођење вишегласја и то на свечаним богослужењима која се служе за националне празнике и прославе догађаја из краљевске породице. Сасвим је извесно да је највећи притисак долазио управо из владарске породице у којој је краљица руског порекла Олга, форсирала вишегласно певање уместо традиционалног једногласа који јој је – како наводи ауторка – „напросто парао уши” (69).

Објективном суду Весне Саре Пено није измакла интересантна чињеница да су европске принципе музичке педагогије и најупорнији грчки традиционалисти сматрали апсолутно добродошлим, упркос оштрим естетским разликама у перцепирању црквеног једногласа, односно вишегласја у Грчкој „националној” цркви, које су у књизи подробно документоване. Издвојене су и упечатљиво описане две водеће личности атинског музичког

живота с краја XIX и у првим деценијама XX века, грчки традиционалиста Константин Псахос (1866–1949) и „Европејац” међу Грцима, Јован Сакеларидис (1853–1938). Уз низ, до сада махом непознатих, чињеница, приказана је богата продукција грчких музичара, теоретичара и педагога у домену црквене музике, представљени су вишеслојни токови у разноврсној музичкој периодици у којима је – паралелно са западноевропском медијевистичком и, конкретно, византолошком школом – формирана грчка музиколошка наука, а приказани су и механизми политичке моћи и друштвених утицаја владајућих структура у асимилацији западноевропских музичких вредности. Тако је, између осталог, објашњено како је Сакеларидисов однос према црквено-музичкој традицији постао веома прихватаљив међу његовим сународницима. Наиме, он је најпре „очистио древни напев од непримерених елемената” (72), а затим га је уклопио у трогласни хорски став „не повредивши га и сачувавши му природност” (73). Слично приступу Корнелија Станковића, грчки композитор је препознатљиву појачку мелодију задржао у највишој деоници коју су – тако ослобођену од „непријатних *шрејшизама* и узнемирујућих источњачких музичких ефеката” (73), и уз једноставну хармонизацију – с лакоћом прихватили и у њеном промовисању учествовали више европским, него традиционалним грчким вредностима наклоњени поједини атински представници културне елите.

Када је у питању судбина хорског певања код Срба, Весна Сара Пено констатује да су њени главни промотери била институционализована певачка друштва, која су – иако формално оснивана под окриљем цркве и премда су узимала учешћа на богослужењима – имала првенствено политичку, социјалну, образовно-културну, али изнад свега националну мисију унутар мултиетничке Хабсбуршке монархије. С друге стране, реакције српских верника на увођење хорског певања на богослужење биле су различите, али очигледно са мањим степеном супротстављених мишљења у односу на ситуацију у Грчкој. Стиче се утисак да је историјско-културни „природни” еволутивни ток преласка са једногласног појања на хорско црквено певање међу Србима био парадигматично одређен и изузетно оствареним складом црквено-уметничке, па и национално-патриотске визије двојице кључних учесника самог почетка развоја овог „новог” стила – Корнелија Станковића и митрополита, потоњег патријарха, Јосифа Рајачића. Како ауторка добро сажима, бележење и очување црквеног појања, потом његово хармонизовање, а све у циљу да се „народ српски, са једнаким осећањима, једнаким гласом Богу моли” (113), постало је нераскидив модел поменутог мелографско-креативног процеса, доследно спровођеног и у потоњим генерацијама домаћих музичара.

Као посебно драгоцен део истраживања, наводимо поглавље које се бави писаним текстовима о богослужбеној музици Српске цркве, у којем се, осим најчешћих описа скромне појачке праксе, наводе и проблеми с „уцбеничком” литературом и дискусија о неизбежности увођења европског нотног писма уместо дотадашње праксе учења напамет и својеврсних дидактично-педагошких „странпутица”, какав је био Трифуновићев систем „трила”. Изузетно афирмативно



др Пено квалификује делатност Тихомира Остојића у том контексту. Овај свестрани интелектуалац је, приликом рада на објављивању сопствених зборника црквених мелодија, веома детаљно сагледао рад претходних записивача (Бољарић/Тајшановић, Костић, Димитријевић, Станковић) и тиме је, како ауторка каже, „стекао дубљи увид у особине српске црквене мелодике, у вези с којима је изложио сопствена разматрања” (132). Весна Сара Пено је посебно истакла веома озбиљан покушај редиговања и очувања српског црквеног народног појања који је, у спречи са архијерејима Карловачке митрополије, предузео Исидор Бајић и који је, поред извесне дозе самоистицања, „неувијено и без устезања, одговорност за спасавање онога што се још спасти може, приписао том синоду” те исте митрополије.

На другом месту – у студији *Јавна реч Константина Псахоса: музичка ѡријентација и часопис Форминкс у одбрани грчких музичких вредности* (77–79) – Весна Сара Пено аргументовано излаже борбу између два грчка тabora, „за” и „против” европеизације црквене музике, који су своја копча укрштали уз помоћ традиционалном појању оријентисаног уредништва часописа *Форминкс*, односно модерног гледишта промовисаног у листу *Народна муза*. Ту се објективно испитује конзервативна позиција Константина Псахоса који је сматрао „да је европска певачка техника у потпуности неподесна за црквене појце” (81) и „тврдио да назални начин певања представља карактеристику грчке вокалне технике, те да сви источни народи, услед специфичних климатских и других природних околности, певају назално” (исто). С друге стране, исти овај црквени музичар написао је и неколико чланака у којима је, критикујући проевропски проседе Сакеларидиса, показао да се „овај атински хоровања, попут европских музиколога, задржао само на плану *мелодике*, али да није стигао до *мелоса*”.

Образлажући коначно специфичну појаву Стевана Стојановића Мокрањца као наставника појања, мелографа и творца „народних” вишегласних композиција, ауторка детаљно наводи његов амбициозан нацрт о изгледу музичке обуке на београдској Богословији, као и констатацију да је и он сам убрзо „посушао пред реалношћу богословске средине” (140). Сматрајући га с правом кључним српским промотером четворогласног хорског певања, ауторка, чини се, преоштро закључује да су „Мокрањчеве личне потребе за музичком грађом коју ће употребити у стварању хорских црквених дела и његова лична западноевропска естетичка мерила однела превагу над објективним и прецизним мелографским методом” (25).

Укупно гледано, пред нама је студија која представља високо научно, а опет надахнуто штиво у проучавању две веома сличне, а опет и дискретно различите балканске музичко-црквене традиције. Свако следеће бављење неким од изложених музиколошких, али и шире гледано културолошко-религијских проблема о којима је овде реч, сасвим извесно ће морати да уважи фактографске резултате саопштене у овој књизи.

Повезујући веома сложену мрежу испреплетаних елемената из историје српске и грчке црквене музике са актуелним стањем у области појања код нас, Весна Сара Пено сматра да би „разоткривање ‘нове’ прошлости у домену

православно појања на Балкану требало да послужи отварању и 'нове' будућности за ову врсту музичке праксе поменутих простора" (159). Бавећи се онтолошким планом прошлости, ауторка прижељкује његово интерполирање у време садашње и будуће, управо кроз неопходност апликативних музиколошких сазнања у вези са актуелном, уједно и традиционалном, лошом ситуацијом у српској певничкој пракси. У том смислу, наводи могућност примене одређених „грчких” решења на плану дидактике црквеног једногласа и поимања кључних мелопоетских параметара који би могли да олакшају савладавање постојећих проблема. Истовремено, Весна Сара Пено је свесна да обнављање „византијског стила” у богослужењу, иконографији, црквеној архитектури или појању, исто тако, нема смисла уколико остане на нивоу „аутентичних” екстерналија, које примарно служе показивању „другости” и зарад „егзотични(ји)х уметничких доживљаја” (160). Према ауторкином мишљењу, суштинско обнављање не значи свођење предања на прошлост, нити проглашавање те исте прошлости садржајем предања, већ значи обнављање предањског начина богословског стваралачког промишљања.

Управо у том контексту видимо и могућност истинске трансформације црквено-уметничког развоја *српској црквеној народној њојања*, као и *хорске црквене умейносѝи*, који као сегменти свеопштег византијско-православног наслеђа, и у историјском и у културно-мисионарском смислу, представљају – како то Стилија Пападопулос каже – „пут и предуслов за постојање самогласности многих у једној истини кроз својеврсну идентичност искуства, али не по сваку цену и истоветности самог изражавања”.<sup>10</sup>

Бојдан Ђаковић

10 Стилија Пападопулос, *Теологија и језик*, Србиње-Београд-Валево-Минхен, 1998, 106.

IVANA MEDIĆ

FROM POLYSTYLISM TO META-PLURALISM. ESSAYS ON LATE  
SOVIET SYMPHONIC MUSICInstitute of Musicology SASA, Belgrade, 2017. ISBN 978-86-80639-30-7<sup>1</sup>

This book grew out of Ivana Medić's continuing investigation into music by Alfred Schnittke and his contemporaries following her defence of her doctoral thesis, on Schnittke's symphonies, at the University of Manchester. As such, it represents an up-to-date and original approach to a body of music with which she is deeply familiar but constantly questioning. Indeed, one of the most significant aspects of the book, and of Ivana Medić's work in general, is her willingness to think through conclusions anew and recontextualize: thus her coining of the term "meta-pluralism" to describe the Soviet tendency often equated (but inexactly, as Medić shows) with the Western phenomenon of postmodernism.

The book accordingly begins with a usefully objective introduction covering various Russian and Western approaches to the body of music under discussion (Richard Taruskin, Dorothea Redepenning, Levon Hakobian, Francis Maes, Peter J. Schmelz, Mark Aranovskii), and is subsequently divided into three large sections, "Polystylism," "Towards Postism via Spiritualism" and "Meta-Pluralism." The first begins with a succinct discussion of the origins and range of the term "polystylism," shedding useful light on the "first" and "second" Soviet avant-gardes and concluding that "[w]hat distinguishes the first polystylistic works by Soviet composers from earlier historical examples (as in for instance, Mahler, Berg or Stravinsky) is that the stylistic interaction itself provides the basis and the main constructive tool for a new work" (p. 20), an observation that is not as obvious as it may at first appear, perhaps especially to commentators in the West. This is followed by a substantial reflection on Schnittke's position as the "Godfather" of polystylism – "it was Schnittke who turned polystylism into a brand" (p. 23) – his own ambiguous categorizations of it, its origins in his discomfort with the dichotomy between his concert music and his film music, and the influences of Igor Stravinsky, Dmitri Shostakovich, Alban Berg, Gustav Mahler, and the Leningrad modernists active in the 1920s. Medić's approach

<sup>1</sup> The book was written for the project *Serbian Musical Identities Between Local and Global Frameworks: Traditions, Changes, Challenges* (No 177004) financed by the Serbian Ministry of Education, Science and Technological Development.

to the different degrees and kinds of polystylism in Schnittke's music is neatly summarized in a table listing J. Peter Burkholder's classification of a vast number of methods of musical borrowing in parallel with her own commentary on these.

There follow discussions of four substantial works relevant to the establishment of polystylism as a "brand:" Luciano Berio's *Sinfonia*, Schnittke's own Symphony no. 1, Boris Chaikovskii's Symphony no. 2 and Shostakovich's Symphony no. 15. The section on Schnittke's Symphony is particularly virtuosic, giving as it does an overview of the various approaches that have been taken to this still-provocative work and a verbal analysis of it movement by movement, concluding that,

It is possible to say that, with his Symphony no. 1, Schnittke tried to create an 'anti-masterpiece:' a blunt work firmly rooted in real life experiences and circumstances and intended to challenge every member of his audience. Schnittke's Symphony puts forth a strong argument that it is not only pointless, but morally and spiritually harmful, to try to write beautiful and ordered music in the ugly and chaotic world (p. 66).

This is particularly interesting in the light of Arvo Pärt's movement from his own kind of polystylism to his quest precisely to write "beautiful and ordered music in the ugly and chaotic world" – Medic comes to this in the second section of the book – but it is also reflected in contrasts to be found elsewhere in the world, say between Peter Maxwell Davies and John Tavener, a great number of Polish composers and Henryk Górecki, or Elliot Carter and the neo-tonalism of such composers as George Rochberg and David del Tredici. Far less well known to Western listeners will be the work of Boris Chaikovskii; his Symphony no. 2 is an early and highly successful monument of polystylism (as Schnittke himself noted), and while Shostakovich's Symphony no. 15 is of course at quite the opposite end of the spectrum of popularity, Medic's analysis of its "musical mementos" in this context sheds interesting new light on the work.

The second section, "Towards Postism via Spiritualism" may at first seem to be mistitled, given the connotations of "spiritualism" in English, but in fact it is intended to cover a wide range of approaches to the spiritual in late Soviet music, and Medic is sensitive not only to the wide-ranging implications of the term but to the wide variety of musical results to which it gave rise. She therefore continues with a discussion entitled "From Poly- to Monostylism," "monostylism" being the term employed by Soviet musicologists to describe what they saw as a change of approach in Schnittke's work after the Symphony no. 1, in such works as the Requiem (1975) and the Piano Quintet (1976). Medic is dismissive of this claim: "(...) in my opinion it is a gross overstatement to say that [Schnittke] abandoned his previous creative methodology in favour of 'monostylistics'" (p. 92). Indeed: I doubt that such a thought would ever have crossed the mind of a Western admirer of Schnittke's work; it seems an entirely artificial and unnecessary category. It is much more convincing to see this as simply a purification of technique, with the dawning realization that brutal contrasts of style

and literal quotations in the end lose their effect; what that can do, and did do in Schnittke's case, is to give rise to a far more integrated, self-sustained means of writing that nevertheless does not betray its origins in the obviousness of early polystylism.

This section continues with analyses of Arvo Pärt's Symphony no. 3 (excellent in its avoidance of the clichéd reading of it as merely a stylistically transitional piece) and Galina Ustvolskaya's Symphony no. 2, which neatly and convincingly demolishes Lemaire's assessment of her as a postmodernist *avant la lettre*, and a very thoughtful discussion of the work of Gubaidulina, one of the most interesting aspects of which is the complete incomprehension of her work on the part of British critics when her music was performed in London, an attitude that subsists in large part still today.

Finally we come to meta-pluralism. Medić's use of this term in this context is buttressed by its employment in other fields, and makes a great deal of sense. She observes that she came to it as the result of her own attempt to understand the position of Soviet composers when confronted by hitherto unimagined stylistic possibilities: "At that point they were forced to reflect both on the lack of historical stylistic continuum, caused by the decades-long reign of the socialist-realist doctrine, and on their own attempts to overcome this ahistoricity, as well as their exclusion from European currents" (p. 141). This is followed by a fascinating disquisition on the issues raised which builds intriguingly on the work of the Croatian literary theorist Dubravka Oraić Tolić, whose work the author extends to Schnittke's work after his First Symphony, thereby arriving at an analytical and aesthetic standpoint far more revealing than Taruskin's high-handed categorizations.

There follow, then, analyses of Schnittke's Symphony no. 3, Valentin Silvestrov's Symphony no. 5 and Boris Tishchenko's Symphony no. 5, and a postlude. Medić's work on the Schnittke symphony is masterly, once again countering the unconsidered harshness of the composer's British critics with an extended and profound consideration of the work's structure and symbolism, based on her work with the sketches. For those of us who needed no further convincing as far as Schnittke is concerned, the author's discussion of the symphonies by Silvestrov and Tishchenko is perhaps even more interesting. Silvestrov's Fifth was a revelation in the West, and gained him a wide following (as well as, inevitably, a good deal of hostile commentary), but Tishchenko has never really caught on, in spite of the availability of a good many of his works on (admittedly not very well distributed) commercial recordings.

In her postlude, Medić brings us back to Schnittke, neatly situating the other composers whom she discusses around him. It is interesting to speculate how such a thing might be done in reverse – could one imagine such a history being centred on Silvestrov, Pärt, Gubaidulina or Kancheli (and only after having written those names do I note that only one of them is Russian, and then only in a sense...)? Perhaps. But Schnittke provides a central point around which to construct a new narrative of many things that happened in late Soviet music (because what it discussed here greatly transcends the symphonic canon), and thus enlightens the reader in unexpected and fascinating ways. This book is nothing less than a landmark.

## SINGING, DRAGONS AND BEYOND: OPERA FORWARD

Opera Forward Festival, Amsterdam, 18–31 March 2017

A recent review of two books about contemporary opera used for its title an antique cartographers' saying referring to the unknown territories: "Hic sunt Dracones" (Here be Dragons).<sup>1</sup> It insinuates that there might be some strange or terrifying surprises at the boundaries of opera since it is barely known what is actually 'hiding' beyond conventionally accepted norms. Charting new territories is, however, essential for the development of any discipline. Academic research that takes contemporary opera as its theoretical object started to develop rather recently, while artists themselves have probed beyond the confines of conventional opera for at least forty years. There are also institutions such as several opera festivals and academic conferences (for example, the activities of the Centre for Research in Opera and Music Theatre, University of Sussex) that support novel paths in discovering what it is that propels opera further, beyond the borders. And those borders are complex – borders of what is conventionally called opera, borders of the institution of the opera house, borders beyond and towards the site specific and inclusive projects, borders between the singing voice-bodies as we usually know them.

The opera festivals' habitat is mainly situated in the highly developed Western countries – the USA, Germany, Austria, France, Italy and the United Kingdom. Their programs are, however, predominantly based on conventional opera repertoire. In contrast, the Amsterdam festival *Opera Forward*, whose second edition took place in March 2017, opens the map for the operas that are inclined towards 'dragon territories'. This festival was founded in 2016 by De Nationale Opera (DNO) in Amsterdam; its artistic leaders are Pierre Audi, the director of DNO, famous for his interest in propelling opera beyond the borders (both as head of the opera house, director and artistic leader of different festivals), and Anthony Heidweiller, a singer and opera activist interested in taking opera out of the elitist context. The latest edition of the *Opera Forward* festival showcased the urge of our age to sing about conflicts, cruelty,

<sup>1</sup> The books are *Sensing Sound: Music as Vibrational Practice* by Nina Eindscheim (Duke University Press, 2015) and my own book *Postopera: Reinventing the Voice-Body* (Ashgate/Routledge, 2015). See: Cecilia Livingston, "Here Be Dragons: Voice and Opera at the Edge of the Map." *Cambridge Opera Journal*, Volume 28, Issue 3, November 2016, pp. 373–383.

media propaganda, political and other banality. Thus the subject of this year's festival "Power and Impotence" clearly summarized what was at stake.

The program included six whole-evening opera productions and six short operas (lasting about quarter of an hour each) commissioned from the composition students. The performance venues were the DNO, Stadsschouwburg Amsterdam, Compagnietheater and Muziekgebouw aan 't IJ. The 'small' operas were performed inside the building of the DNO, but at unusual spots such as the roof top, the foyer, or the rehearsal room. We saw *Wozzeck* by Alban Berg directed by Krzysztof Warlikowski, excerpts from the opera cycle *Licht* by Karlheinz Stockhausen directed by Renee Jonker, the world premiere of the opera *Fortress Europe* by Calliope Tsoupaki directed by Floris Visser, the world premiere of the opera *The New Prince* by Mohammed Fairouz and the world premiere of the opera *Caliban* composed by Moritz Eggert –both directed by Lotte de Beer, the featured director of the festival. Finally there was *St John Passion* by Johann Sebastian Bach, made into an opera and directed by Pierre Audi himself. Concerning the composition students' short opera projects, the list is as follows: "De grens is bereikt" directed by Gerbrand Bos and Leander Breen, "Hoofd Maal Tijd" by Sebastiano Evangelista, directed by Jessie L'Herminez, "Seconds of Fear" by Kaori Fornos Ohnuma, directed by Tabita Friis Kristensen, "Aporia" by Amarante Nat, directed by Stijn Dijkema, "Oceanisch Verlangen" by Melle Heij, directed by Adrian Linz and "Verbena" by Boris Bezemer, directed by Rosemintje Verpaalen Weijts.

All these operas could be divided into three groups according to their relationship with the 'borders' issues from the beginning of the text: classics of the 20<sup>th</sup> century staged in novel ways (*Wozzeck*, *Licht*), commissioned new works (*Fortress Europe*, *The New Prince*, *Caliban* and the young composers' projects) and something that one may call 'inventing of the operatic' – like turning Bach's *St John Passion* into an operatic work. The second and the third categories are especially interesting since they show how opera functions in contemporary media-oriented culture, while the first category points to the evolution of the contemporary operatic moment out of the modernist traditions.

The theatre director Krzysztof Warlikowski has already intrigued the opera world for some time. He works in a team with his wife Małgorzata Szcześniak who is a stage and costume designer. Warlikowski's interpretation of *Wozzeck* (1922) was inspired by a lesser known fact from the life of the composer Alban Berg – the fact that, while still a teenager, he fathered a child with the servant girl from his household. *Wozzeck* is a story about hypocrisy, difficulties, rejection and struggle. Warlikowski uses realism as a tool to draw the traumatic experiences of suffering individuals, as was the case both with *Wozzeck* and with his mistress Marie. Eventually *Wozzeck* is the one that kills his mistress, being unable to defend himself from the pressure of the society. This bitter drama is intensified with a surprisingly vivid and intense presence of children on the stage. The weight of social pressure looks more profound and senseless when confronted with childish innocence. The opera starts in silence while the small children dance on the silent stage, dressed like in a dance competition. The choreography used for the kids' movements is the choreography of grown-ups, and the eroticism of movements assigned to the innocent bodies produces obscenity. The

boy, Wozzeck's son, is almost constantly on the stage, but somehow hidden from the view of the adults. He silently witnesses dramatic situations happening in the adult world. An impressive end of the piece also brings a lot of kids on the stage. They play as if they were on a playground. In the middle of their game the news breaks that the female body was found in the lake. It was the mother of Wozzeck's son.

Warlikowski forces us to look into the world with the eyes of a child, silently asking ourselves if cruelty is really necessary. The emotional simplicity of the staging was underlined by the impressive virtuosity of the whole ensemble. Christopher Maltman as Wozzeck and Eva-Maria Westbroek as Marie sung and acted in this heavy drama in a superior way. However, the most striking effect was produced by the score itself – while creating atonal piece, Berg constantly played with the elements of the late Romanticism, and the late-Romantic gestures provide peculiar dramatic effects. Pierre Audi stated at the press conference that *Wozzeck* is the opera that most of the people pertaining to the opera world have not seen live, which appears to be the truth. Experiencing *Wozzeck* in such an intensive staging was a proper opening of the festival. This opening brought out one of the most important modernist pieces in the new light while showing specific connections that exist between the modernist heritage and the progressive contemporary opera (postopera).

Speaking about the operas that are important but have rarely been seen – excerpts from Karlheinz Stockhausen's *Licht: The Seven Days of the Week* (1977–2003) were performed on the second day of the festival. This performance belongs to preparatory part of the project of putting the entire *Licht* on the stage for the first time ever which will happen at the DNO in 2019 as Audi's last production in this opera house, after which he will step out of the thirty years long leadership. Two excerpts from *Licht* were performed: *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* and *Michael's Reise um die Erde* for trumpet and orchestra. During the performance the audience was placed on stage of DNO, at the same level with the performers. *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* for flute and six percussionists was performed (from memory) by the flute player Karin de Fleyt and Andrea Petracca, Axel Dewulf, Nerea Vera, Jennifer Heins, Gorka Catediano and Jonathan Bonny, students of the Koninklijk Conservatorium in the Hague. Although coming from the high modernism of the 20<sup>th</sup> century that is in a certain way outdated today, this piece was still one of the strongest and most radical moments of the festival. Percussionists were dressed in 'percussionized' costumes. Performers acted and looked like percussion-machines, a kind of musical robots, cyborgs that obeyed the rules of this unusual score characterized by sharp precision and deep poetry at the same time. Marco Blaauw was equally virtuosic playing the trumpet in the second excerpt. The keyword of Rene Jonker's direction (mise-en-espace) was simplicity. That simplicity provided contrast to radical and complex demands of Stockhausen's score. The question that stayed in the air was if those excerpts are of the operatic nature at all, given the fact that there was no singing in them. Or put it differently – is the 'voice' of the flute, or of the trumpet sufficient to represent the singing?

After the 'scent' of a distant socialist realism in the production of *Wozzeck* and an imaginary surrealism in *Licht* excerpts, the next two pieces brought on the stage the high-profile language of capitalist realism. As socialist realism mirrored the social



norms, structures and effects of socialism, capitalist realism mirrors the same issues of capitalism with a special emphasis on the language and function of the mass media. In *The New Prince* the language of capitalist realism works successfully while posing relevant questions about the society and the opera today. In *Fortress Europe* capitalist realism becomes the singing mirror of mass media, especially of the documentary televisual news expressions. Mohammed Fairouz, the composer of *The New Prince* is one of the most sought-after authors worldwide belonging to younger generation. The libretto for his opera was written by David Ignatius, the novelist and journalist of the Washington Post. Ignatius himself was present at the festival and gave a lecture about his experience as an opera librettist. The piece starts and ends in the times of Machiavelli, while the rest happens in the year 2032 when in the imaginary New York publisher's office the editor Fortuna and Henry Kissinger persuade Machiavelli to write the new version of his famous book. Lotte de Beer's staging relies greatly on the realism of the documentary TV image. But those 'borrowings' were reinvented in the field of caricature, so the whole staging predominantly had a parodic effect. Fairouz's music is influenced by the music of American contemporary classics – John Adams and Philip Glass. Many authors working in the field of contemporary classical music are influenced by those two composers. This was, however, the first time that I heard the music under the clear influence of Glass and Adams that manages to go beyond the role models, to use their musical languages, protocols and structures, while still managing to follow its own path and go beyond them. If nothing else, it was worth attending *The New Prince* just for this particular discovery. Both in terms of music and stage direction, *The New Prince* consists of numerous small episodes that follow one another very quickly. This creates a kind of a panoptical mechanism for observation, but also criticism pointed at all kinds of world leaders – the Clinton couple, Moammar al-Qadhafi, Adolf Hitler, Osama bin Laden, to mention only few that became singing figures in *The New Prince*. The leaders are typically shown as sadly banal but powerful figures, while the whole opera stands as a kind of a manifesto using the languages of late capitalism and at the same time criticizing those languages thoroughly. A magically skilful blend of direction and music turned this opera into a truly spectacular event. Lotte de Beer also directed another production of the festival – the opera *Caliban* by Moritz Eggert. As this piece did not pose any pressing questions regarding the contemporary opera and its function and effects in the society, I will not elaborate on it further on this occasion.

On the other hand, the opera *Fortress Europe* by Calliope Tsoupaki plays with those questions. The piece is focused on the issue of the refugees. The way characters are depicted refers to the myth of the abduction of Europe: there is an old mother, a proud and stubborn lady that controls her businessman son. After being on the Greek island to block the entrance of the refugees through the maritime routes, the son unexpectedly becomes very close with the refugee Amar. We see the delicate story about the refugees in a way it is usually told by news programs of TV networks. Even the music often slides into the kind of 'Mickey Mousing' protocols of matching what is heard and what is seen at the same time on the screen. The strongest parts of the score belong to the refugee's choirs, rich with folklore-like material. Those scenes are the most successful because their lyricism stays stronger than the didactics of the



Opera *Fortress Europe*, The choir of the refugees. Photo by Hans van den Bogaard

imagery of capitalist realism that saturates the rest of the piece. *Fortress Europe* capitalizes on the media representation of the refugees and makes a didactic spectacle suitable for the upper class of dormant Westerners that are typically not too interested in sharing their daily reality with the refugees, except maybe when the refugees are seen at the scene of the opera.

Finally, *St John's Passion* by J. S. Bach, directed by Pierre Audi and performed by B'Rock Orchestra and the choir Capella Amsterdam was an extremely stimulating finale of the whole festival. Two composers — Annelies van Parys and Samir Odeh-Tamimi — were invited to write compositions that would help 'operatize' *St John's Passion*. Dealing with Ligetian musical heritage, Van Parys's composition *And you must Suffer, prologue: There is no love that does not pierce the hands and feet* (2016) served as a kind of introduction that smoothly and almost seamlessly brought us into the atmosphere of the *Passion*. The echo of the same score was used as a kind of an Epilogue of the *Passion*. Ligetian atonal structures were a 'sliding surface' on which Bach's music slowly started to grow at the beginning, and equally smoothly, Bach's music disappeared, 'sunk' into Van Parys's score, whose layered dissonant structure remained to float until the last breath of the piece. The climax of this unexpectedly inspiring music theatre, however, was Samir Odeh-Tamimi's piece, composed upon the fascinating poetry of the Lebanese-American poetess Etel Adnan. The poetry is in French, from the book *L'Apocalypse Arabe*, and the fragments in which Adnan uses all kinds of misplaced metaphors to describe the Sun as a symbol of life and freedom are striking. The metaphoric force of the poetry is underlined by the intensity of vocal parts that convey it and emanate passion, sometimes even in screaming gestures. Intriguingly,

both Van Parys and Tamimi's compositions made Bach's music glitter in all its shine, beauty and symmetry. Interventions concerning the staging (*mise-en-espace*) were simple and in a minimalist style. There was a casually dressed choir on the stage that was constantly and discretely moving around the ensemble players. The video that accompanied the production was inspired by the work *Viae Crucis* by Wim Delvoye, using X-ray images of rats to depict the different Stations of the Cross. The agnostic nature of the images created friction with the religious subject of the piece. Singers, especially Jakob Pilgram as Evangelist and Dominik Köninger as Christ impressed with the serenity and brightness of their interpretations. The music of the Passion shined, and its dramaturgy talks about the eternal subjects – the power and impotence. Just like the whole festival, this *Passion* raised its voice against intolerance, violence, hatred, cruelty. At the same time, it pushed the art of the opera further by showing how operatic could be 'produced' out of the Bach's *Passion*.

As it was stated in the program booklet, *Opera Forward* aimed to present new operas, new voices, new compositions, new talents, new vocals and new ideas. Public talks, lectures, foyer performances, workshop-like events and informal encounters of all kinds of opera professionals also contributed towards turning this fortnight event into the feast of contemporary opera, unique in its kind. The desire to map the new operatic territories here remains huge and it will certainly result in discovering more operatic 'dragons' in the future. Some of them will stay on the map, and some will fade away. In the situation where contemporary opera still does not have its own independent institutions, events such as the *Opera Forward* Festival might become paradigm shifters for the whole postopera discipline.

*Jelena Novak*

SIMM-POSIUM 2 — SOCIAL IMPACT OF MAKING MUSIC  
London, Milton Court — Guildhall School of Music and Drama, 7–8 July 2017<sup>1</sup>

The second symposium about social impact of making music was organized by the Guildhall School of Music and Drama in London (and took place in its well equipped theatre), with the support of the Ghent University,<sup>2</sup> the Institute of Musical Research from London and the Society for Education, Music and Psychology Research. The platform of SIMM-posia was developed by Lukas Pairon (the director of several music organizations) in 2015 in Belgium; it is generally concerned with the potential impact of the act of learning and making music and it gathers international interdisciplinary scholars, practitioners of diversified music projects in social work and policymakers. Their plan is to establish the SIMM research center with seminars in 2017 and the next conference is announced to be in Porto in 2019. A huge role in organization of this successful event was played by John Sloboda, a distinguished professor and researcher in psychology of music, dealing with the effects of war on civilian populations of today. Almost one hundred participants from around twenty countries (although the majority of them from the United Kingdom) discussed very directly and bravely the crucial topics – who and how uses music to impact the world, and can music be an effective tool at all? All of them were strongly motivated to attend the symposium; furthermore, many participants have already had impressive results in numerous types of socially engaged music making and performing. From students to directors, they were all devoted to areas such as social work, psychology, politics, (classical) music performing, and active in aspects such as research, education, organization of cultural life etc. Their projects are devoted to the problems such as: the use of music in prisons, or with sensitive communities, including children, elderly people, the homeless and the ailing. Discussions were inspired by presentations in a format unusual for academic

1 \* This review is written as the part of the project *City Sonic Ecology: Urban Soundscapes of Bern, Ljubljana and Belgrade*, funded by the Swiss National Foundation within SCOPES program and realized at the Institute of Musicology SASA.

2 Within this university there exists a research center dedicated to this interest; the first SIMMPOSIUM was held there.

conferences, but very effective – ten minute papers without visual slides and with talks after each session (and almost all sessions were plenary).

The introduction by Geoffrey Baker announced the topics and questions dealt with during the symposium. The first two sessions and the concluding keynote lecture were dedicated to the issues of the global south – South America, Palestine, Australasia and Africa. Related to the first mentioned area, Ian Middleton did field research of *tambora* music in an anti-violent project in Northern Columbia, with Peircean theoretical interpretation. Natalia Puerta presented National Plan of Music for Living Together of the Ministry of Culture of Columbia. The multicultural environment of Sao Paulo provided the context of Juliano Ambrovay's "artistic research" – he presented a case study in which one piano was used for playing in one of the poorest neighbourhoods with a generalized aim: "to provoke artists and non-artists to develop their own expressions and identities". The next bloc started with a presentation by a Norwegian musician-researcher Kim Boeskov about music and dance for children and adolescents in a Palestinian refugee camp in South Lebanon. Carol Frierson-Campbell presented her research about becoming a musician in Palestine based on her residency at the Palestine National Music Conservatory.

In the following session, Mia Nakamura presented the case of a socially engaged music-making project – the Ensemble Asia Orchestra, which offered a very illustrative articulation of problems such as: the measurability of procedures and results (such as field research or musical improvisation), and what is the actual range of musical action. Catherine Milliken presented "participatory compositions" written and performed in different geographical and social contexts (Germany, South Africa, Japan), which she carried out with other participants. With a passionate decolonizing endeavour, Brydie-Leigh Bartleet spoke about her long cooperation with Australian First People – musicians, arts workers and community arts organizations – and about possibilities for social engagement in the curricula at the Australian Conservatoire. She reflected on the benefits, challenges, ambiguities, contradictions, and double binds that both Indigenous and non-Indigenous musicians face in Australia. Gillian Howell from Australia presented research conducted in a conflict-affected country; namely, her case study was the Afghanistan National Institute of Music. Music therapist Chris Nicholson talked about "umuziki-making" and the health situation in Rwanda.

The session devoted to "El Sistema" was very interesting. Alix Didier Sarrouy gave a sociological analysis of the functioning and the importance of roles in social ecosystems around *núcleos*, based on his ethnographic research in Venezuela and Brazil, within the interpretation of concepts of continuity, discontinuity and contrast. Marta Amico described her ethnographic research among families of children from French suburbs who perform classical music within the project of "Demos – Paris Philharmonic", and she assessed classical music as a tool for social integration. Marc Sarazin provided an opposite perspective by using the example of disadvantaged students in France, arguing that collective music making leads to negative interdependence, i.e. to inequality and competition. The Portuguese version of a Venezuelan phenomenon, "Orquestra Geração", was explained by Pedro Santos Boia, who

emphasized the politics of music making during orchestral rehearsals, with a focus on the production of order, organization, discipline, and socio-musical interactions and practices. Stephen Fairbanks presented a school orchestra programme in a community near the California-Mexican border, where he was interested in the students' self-reported increase of social justice. A provocative discussion ensued, and one of the questions raised was on the use and the meaning of classical music in a cultural system which does not share that aesthetic canon; this, in turn, opened the debate about universality of/in music.

The session about music in the metropolises provided interesting examples of intervention on urban soundscapes executed by vulnerable social groups. Hannah Dunster and Gail Macleod showed a practical example of their work for the organization "Soundcastle" – namely, they teach simple canon songs to the community which faces poverty and the reduction of affordable housing. Jenny Beer and Rhia Parker presented the work of the organization "Drum Works," which aims towards social cohesion via drumming, with the groups including young and senior people, people experiencing financial hardship, but also people with hearing loss and young people with a diagnosis of autism. The distinguished applied ethnomusicologist Klisala Harrison talked about the initiatives (NGOs, governments and theatre companies) for women in Vancouver who are affected by poverty, and their measurable social benefits (such as the development of musical skills or positive psychological outcomes) in participatory music projects. She explained the collective training which encompasses music theory, piano and songwriting. Shelly Coyne explored participating in community singing of homeless people in the United Kingdom and Rio de Janeiro. Jane Davidson (in absence) and Samantha Dieckmann gave a paper about two cases of applied ethnomusicology projects devoted to multiculturalism, at the initiative of the University of Melbourne – the choir "Lullabies of Our Lives" and the event "My Melbourne." This session was continued with discussion about serious ethical problems in dealing with vulnerable people, such as coming in and stepping out from those relationships, the right to intervene, and last but not least, the agendas of sponsorships in projects such as these. One of the very challenging questions for panelists was: if music can improve people, why are musicians not better people?

The fifth session (John Speyer, Sarah Nussbaum and Áine Mangaoang) was devoted to music in prison and detention. The parallel sixth session was dealing with music in healthcare. Krista Prykonen's and Rineke Smilde's presentation was concerned with the project "Meaningful Music in Health Care" about live music in hospitals; Alexandra Lamont reflected on the social and health impact of music activities, and Gwawr Ifan described young people's musicianship for people with dementia. There was a discussion after this panel among experienced music therapists.

The next session was devoted to higher education. Geir Johansen advocated for social responsibility of the conservatoire. A presentation by Kathryn Marsh (in absence) and Catherine Ingram was about the "collaborative musical engagement" between students from the Sydney Conservatorium of Music and South Sudanese Australian youth in Sidney. Paolo Paolantonio conducted a project in which conservatoire students performed music for the elderly in nursing homes; in addition, he

did interviews with members of both groups. Silke Kruse-Weber and Andrea Gande showed a recent project of the University of Music and Performing Arts in Graz "Meet4Music," whose aim is to give an additional experience and career possibility to students, as well as to collaborate with participants from different socio-cultural backgrounds at weekly workshops on percussion, choir, theatre and *gamelan*. Brian Kaufman talked about preparing teachers for social impact through music making. Jan Hendrickse reflected on the ethics, with the question of whether "the works, artists and participants could be said to have been instrumentalised by agendas beyond their control." One part of the discussion after this session was about challenging the need for a systematic adaptability of education towards the aforementioned social needs.

The session about the evaluation and funding of social impact projects with music started with Nick Wilsdon's (and Carol Reid's) presentation about the National Foundation for Youth Music from England, where multiple purposes of research and evaluation exist: e.g. informing policies, being accountable, learning and improving, measuring impact, advocating. Martin Fautley (in absence) and Victoria Kinsella from the Birmingham City University received funding from the previously mentioned organization for the project "Exchanging Notes," in which "young people (in schools, M. D.) who are at risk of low attainment, disengagement, or educational exclusion" participate in "regular music-making activities," which "can enable an achievement of musical, educational and other wider outcomes." Ian Thomas from the British Council presented the new "Results and Evidence Framework" and their approaches to the evaluation of arts programs. Solveig Korum presented her experience as a project-manager and her ongoing comparative doctoral research of "music development" in Palestine and Sri Lanka, funded by Norway. Susan Hallam based her work about musical engagement on the psychological concept of "flourishing". During the discussion there were questions about tensions between research and evaluation and the "unsuccessful" stories.

The keynote lecture delivered by a renowned Brazilian ethnomusicologist Samuel Araújo was devoted to advocating for social justice, with the example of his project "Musicultura" which has existed since 2003 in the violent favela of Rio de Janeiro. Starting from social inequality as a result of worldwide "growth of resource privatization, commodification of social life and a structural job crisis," and "a bottom-up collective action in defense of public interests in both local and global arenas," he and his partners have worked in the domains of dialogical anthropology/ethnomusicology, critical pedagogy and participatory action-research. On this occasion, Araújo emphasized political struggles around the public-private continuum and the contexts of knowledge production beyond the academic/extra-academic dichotomy. A panel discussion by Angela Impey, Graça Mota and Jonathan Govia (followed by numerous questions and comments from the audience) contributed to the themes of the symposium.

To conclude, this symposium demonstrated the benefits of real interdisciplinary team cooperations and proved that participative music making does have an inclusive potential (in opposition to performance *for* someone). As mentioned in one of the discussions, the strength of changing the world does not lay upon the music, but

the musicians. One of the impressions that this Serbian ethnomusicologist has taken from this symposium was that there are remains of a colonial worldview in some of those music research-activist projects. Aside from that, in stark contrast to a heritage-oriented comprehensions of social activism related to music, the general platform of these researchers was an impact on social community with music – not (necessary) social or professional interventions on the music phenomenon. And as it was highlighted in the final discussion: there are no general instructions for an ideal social activism in music; it is always a product of a dialogue among professionals with musical knowledge and collaborators in particular social contexts.

*Marija Dumnić*





## СПИСАК РЕЦЕНЗЕНАТА У 2017. ГОДИНИ

- Александар Васић (Музиколошки институт САНУ, Београд)
- Ана Петров (Факултет за медије и комуникације, Универзитет Сингидунум, Београд)
- Биљана Милановић (Музиколошки институт САНУ, Београд)
- Валентина Санду Дедиу (Национални универзитет за музику, Букурешт, Румунија)
- Велика Стојкова Серафимовска (Факултет музичке уметности Универзитета Свети Пирило и Методије, Скопље, Македонија)
- Весна Пено (Музиколошки институт САНУ)
- Владимир Орлов (Државни универзитет у Санкт Петербургу, Руска Федерација)
- Данијела Кулезић-Вилсон (Факултет за музику и позориште, Универзитет у Корку, Република Ирска)
- Данка Лајић Михајловић (Музиколошки институт САНУ, Београд)
- Денис Колинс (Факултет за музику, Универзитет у Квинсленду, Аустралија)
- Ива Ненић (Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду)
- Ивана Весић (Музиколошки институт САНУ, Београд)
- Јелена Јовановић (Музиколошки институт САНУ, Београд)
- Катарина Томашевић (Музиколошки институт САНУ, Београд)
- Марија Думнић (Музиколошки институт САНУ, Београд)
- Мелита Милин (Музиколошки институт САНУ, Београд)
- Надежда Мосусова (у пензији)
- Предраг Ђоковић (Музичка академија Универзитета у Источном Сарајеву, Босна и Херцеговина)
- Сања Радиновић (Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду)
- Сванибор Петан (Одсек за музикологију Филозофског факултета Универзитета у Љубљани, Словенија)
- Светислав Божић (Дописни члан Одељења ликовне и музичке уметности САНУ; Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду)
- Смиљка Јовановић (САЕ Институт, Београд)
- Срђан Атанасовски (Музиколошки институт САНУ, Београд)
- Срђан Тепарић (Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду)
- Тамара Карача-Бељак (Музичка академија Универзитета у Сарајеву, Босна и Херцеговина)
- Хелмут Лоос (Музиколошки институт Универзитета у Лајпцигу, Немачка)
- Џон Кокс (Факултет за историју, филозофију и религију Државног универзитета Северне Дакоте, Сједињене Америчке Државе)

## LIST OF REVIEWERS IN 2017

- Aleksandar Vasić (Institute of Musicology SASA, Belgrade)
- Ana Petrov (Faculty of Media and Communications, University Singidunum, Belgrade)
- Biljana Milanović (Institute of Musicology SASA, Belgrade)
- Valentina Sandu Dediu (National University of Music, Bucharest, Romania)
- Velika Stojkova Serafimovska (Faculty of Music, Ss. Cyril and Methodius University, Skopje, Macedonia)
- Vesna Peno (Institute of Musicology SASA, Belgrade)
- Vladimir Orlov (Liberal Arts and Sciences Department, Saint Petersburg State University, Russian Federation)
- Danijela Kulezić-Wilson (Department of Music, University College Cork, Republic of Ireland)
- Danka Lajić Mihajlović (Institute of Musicology SASA, Belgrade)
- Denis Collins (School of Music, University of Queensland, Australia)
- Iva Nenić (Faculty of Music, University of Arts, Belgrade)
- Ivana Vesić (Institute of Musicology SASA, Belgrade)
- Jelena Jovanović (Institute of Musicology SASA, Belgrade)
- Katarina Tomašević (Institute of Musicology SASA, Belgrade)
- Marija Dumnić (Institute of Musicology SASA, Belgrade)
- Melita Milin (Institute of Musicology SASA, Belgrade)
- Nadežda Mosusova (retired)
- Predrag Đoković (Music Academy, University of East Sarajevo, Bosnia and Herzegovina)
- Sanja Radinović (Faculty of Music, University of Arts, Belgrade)
- Svanibor Petan (Department of Musicology, Faculty of Philosophy, University of Ljubljana, Slovenia)
- Svetislav Božić (Corresponding Member of the Department of Fine Arts and Music SASA; Faculty of Music, University of Arts, Belgrade)
- Smiljka Jovanovic (SAE Institute, Belgrade)
- Srđan Atanasovski (Institute of Musicology SASA, Belgrade)
- Srđan Teparić (Faculty of Music, University of Arts, Belgrade)
- Tamara Karača-Beljak (Music Academy, University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina)
- Helmut Loos (Institute of Musicology, University of Leipzig, Germany)
- John Cox (History, Philosophy and Religious Studies, North Dakota State University, United States)



Република Србија  
Министарство културе  
и информисања



Република Србија  
Министарство просвете,  
науке и технолошког развоја

Сокој   
ОРГАНИЗАЦИЈА  
МУЗИЧКИХ АУТОРА  
СРБИЈЕ

---

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

78

МУЗИКОЛОГИЈА : часопис Музиколошког  
института САНУ = Musicology : journal of the Insti-  
tute of Musicology SASA / главни и одговорни  
уредник = editor-in-chief Ивана Медић. - 2001, бр. 1-  
. - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2001-  
(Београд : Skripta Internacional). - 25 cm

Полугодишње. - Текст на срп. и више светских  
језика. - Друго издање на другом медијуму:  
Музикологија (Online) = ISSN 2406-0976  
ISSN 1450-9814 = Музикологија  
COBISS.SR-ID 173918727

---