

# МУЗИКОЛОГИЈА

*Часопис Музиколошког института САНУ*

# MUSICOLOGY

*Journal of the Institute of Musicology SASA*

**16**

**2014**

Музиколошки институт  
Српске академије наука и уметности



Institute of Musicology  
Serbian Academy of Sciences and Arts

MUSICOLOGY  
*Journal of the Institute of Musicology SASA*

16

*Editorial council*

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

*Editorial board*

Aleksandar Vasić, Rastko Jakovljević, Danka Lajić Mihajlović,  
Ivana Medić, Biljana Milanović, Melita Milin, Vesna Peno,  
Katarina Tomašević

*Editor-in-chief*

Jelena Jovanović

*Editorial assistant*

Ivana Vesić

Belgrade 2014

# МУЗИКОЛОГИЈА

*Часопис Музиколошког института САНУ*

16

*Уређивачки савет*

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

*Редакција*

Александар Васић, Растко Јаковљевић, Данка Лајић  
Михајловић, Ивана Медић, Биљана Милановић, Мелита  
Милин, Весна Пено, Катарина Томашевић

*Главни и одговорни уредник*

Јелена Јовановић

*Секретар редакције*

Ивана Весић

Београд 2014

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

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

*Издавач / Publisher*

Музиколошки институт САНУ / Institute of Musicology SASA

Кнез Михаилова 36/IV, Београд / Belgrade

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

и-мејл / e-mail: [music\\_inst@music.sanu.ac.rs](mailto:music_inst@music.sanu.ac.rs); [muzikologija@yahoo.com](mailto:muzikologija@yahoo.com)

*Лектори и преводиоци / Proofreaders and translators*

Александра Антић, Александар Васић (српски језик / Serbian), Esther Helajzen, Ивана Медић, Elsie Dunin, (енглески језик / English), Горан Трутин (руски језик / Russian), Vera Merkel (немачки језик / German)

*Дизајн / Design*

Јован Глигоријевић

*Графичка обрада / Layout*

Борјан Милијић

*Штампа / Printed by*

Colorgrafx, Београд / Belgrade

*Тираж / Circulation*

300

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

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

Објављивање часописа помогло је Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, Министарство културе Републике Србије и СОКОЈ – Организација музичких аутора Србије.

The publication of the journal is financially subsidized by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, Ministry of Culture of the Republic of Serbia and SOKOJ – Serbian Music Authors' Organization.

## Садржај / Contents

<i>Реч уредника</i> . . . . .	9
<i>A Word from the Editor</i> . . . . .	11

### **Тема броја: Аспекти извођаштва у (етно)музикологији I** *The Main Theme: Aspects of Performing in (Ethno)Musicology I*

NICHOLAS COOK, Beyond Reproduction: Semiotic Perspectives on Musical Performance. . . . .	15
НИКОЛАС КУК, Више од репродукције: семиотичке перспективе музичког извођења. . . . .	29
JOHN IRVING, Creating Haydn's Sonatas at the Keyboard – Performer Rights and Responsibilities in Historical performance. . . . .	31
ЏОН ИРВИНГ, Креирање Хајднових соната за инструменте са диркама: права и одговорности извођача присталица историјски заснованог приступа. . . . .	46
МАРИЈАНА КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ, Рецепција српске салонске музике у XIX веку: из угла извођача, публике и музичке критике . . . . .	47
MARIJANA KOKANOVIĆ MARKOVIĆ, The Reception of Nineteenth-Century Serbian Salon Music: Performer, Audience and Music Critic Perspectives . . . . .	60
НАТАША МАРЈАНОВИЋ, Чувари традиције српске црквене музике – појци и писци друге половине XIX века . . . . .	67
NATAŠA MARJANOVIĆ, Writers and Chanters in the Nineteenth Century as Keepers of the Tradition of Serbian Church Music . . . . .	81
TINA K. RAMNARINE, Musical Performance as Storytelling: Memory, European Integration, and the Baltic Youth Philharmonic Orchestra . . . . .	83
ТИНА К. РАМНАРИН, Музичко извођаштво као приповедање: памћење, европске интеграције и Балтичка филхармонија младих . . . . .	102
IVANA MEDIĆ, Arhai's <i>Balkan Folktronica</i> : Balkan Melos Reimagined in British Market. . . . .	105
ИВАНА МЕДИЋ, <i>Balkan folktronica</i> бенда Архаи: српска <i>ејтно музика</i> преосмишљена за британско тржиште. . . . .	126

## *Varia*

ВЕСНА ПЕНО, О истраживањима црквеног појања у средњовековној Србији . . . . .	131
VESNA PENO, The State of Research on Church Chant in Medieval Serbia . . . . .	154
АДА И. ШОШТАРИЋ, О статусу музике и музичких инструмената у арапској култури после објаве ислама . . . . .	155
ADA I. ŠOŠTARIĆ, On the Status of Music and Musical Instruments in Arabic Culture after the Advent of Islam . . . . .	172
ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ, Фолклорни мотиви у раним композицијама Николе Бороте Радована. . . . .	173
JELENA JOVANOVIĆ, Folklore Motives in the Early Compositions of Nikola Borota – Radovan . . . . .	191

## **Јубилеј Даворина Јенка и Стевана Мокрањца Davorin Jenko and Stevan Mokranjac Jubilees**

КАТАРИНА ТОМАШЕВИЋ, Даворин Јенко и Стеван Стојановић Мокрањац. Биографски фрагменти. Прилог „култури сећања” . . . . .	195
KATARINA TOMAŠEVIĆ, Davorin Jenko and Stevan St. Mokranjac. Biographical Fragments. A Contribution to Cultural Remembrance . . . . .	209
БИЉАНА МИЛАНОВИЋ, Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих Руковети . . . . .	211
BILJANA MILANOVIĆ, Musical Shaping of the Nation: Ethno-Symbolism of Mokranjac's Garlands. . . . .	226
ЛАНА РАЌУКА, Reception of Stevan Stojanović Mokranjac's Composing Creativity in the Musical Life of В&Н: Austro-Hungarian Period . . . . .	227
ЛАНА ПАЉУКА, Рецепција стваралаштва Стевана Стојановића Мокрањца у музичком животу Босне и Херцеговине: аустроугарски период . . . . .	241
MARIETTA KASKÖTŐ-БУКА, Dasselbe Jahrhundert – verschiedene Epochen. Die Entwicklung der Chorliteratur im 19. Jahrhundert in Ungarn im Spiegel der Rukoveti von Stevan Mokranjac . . . . .	243

- МАРИЈЕТА КАШКОТО-БУКА, Исто столеће – различите епохе. Развој хорске литературе у XIX веку у Мађарској у огледалу руковети Стевана Мокрањца. . . . . 260

**Прикази**  
**Reviews**

- MELITA MILIN, Jim Samson, *Music in the Balkans*, Brill: Leiden–Boston, 2013 . . . . . 263
- ŽANNA PÄRTLAS, *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, Dejan Despić, Jelena Jovanović, and Danka Lajić-Mihajlović (eds.), Belgrade: Institute of Musicology and Department for Fine Arts and Music SASA, 2012. . . . . 267
- ZDRAVKO RANISAVLJEVIĆ, Selena Rakočević, *Tradicionalne igre banatskih Srba*, Pančevo: Pančevo Cultural Centre, Pančevo City Library, 2012 . . . . . 272
- АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ, Опере Петра Коњовића у едицији *Пробуђени архив*, Музиколошки институт САНУ, 2012 . . . . . 276
- ДАНКА ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, „Савремена српска фолклористика II”, научни скуп, Тршић, 5–7. септембар 2014. . . . . 278

**In memoriam**

- ГОРДАНА БЛАГОЈЕВИЋ, Ликург Ангелопулос (1941–2014) . . . . . 285





## РЕЧ УРЕДНИКА

Комуникацијска димензија музике, као уметности која се ствара, преноси и прима у протоку времена, остварује се кроз конкретан звук, на одређеном месту и у тренутку у којем се изводи и слуша. Садржај музике и средства њеног произношења само су два нивоа на којима се она прима, доживљава, тумачи, док значења која јој се придају зависе и од конкретне ситуације музичког извођења. Најзад, и само физичко дејство звука на слушаоце зависи од простора у којем се одвија музичка комуникација. Отуда је извођачки чин сам по себи изузетно инспиративан за разматрање из најразличитијих аспеката, како у домену музикологије тако и етномузикологије, а посебно у простору међусобног прожимања ових двеју дисциплина. Тематско опредељење за *Аспекти извођачиња у музикологији и етномузикологији* у наредна два броја *Музикологије* одраз је најживље заинтересованости стручњака за различите облике извођаштва у домену уметничке, црквене / религијске, традиционалне, *world music* и популарне музике у различитим временским периодима и на различитим географским поднебљима и културним оквирима.

Музиколошки прилози у овим бројевима осветљавају широк спектар тема везаних за музичко извођаштво. Пре свега, ту су радови о уметничкој и црквеној музици: од семиотичких перспектива извођаштва, преко историјски информисаног извођења Хајднових соната, до српске салонске музике и црквеног појања у XX веку. Етномузиколошки прилози преиспитују појам извођаштва традиционалне / етничке музике, расправљају о критеријумима „аутентичности” у процесу њеног извођења у Грузији, а разматрају и питање извођења музичких скала, на примеру литванске хомофоне музике. Музиколози и етномузиколози су посветили неколико радова и граничним подручјима двеју дисциплина: проблематици идеолошких и политичких аспеката делатности Балтичке омладинске филхармоније, раду једног енглеског *world music* ансамбла пониклог у Србији, теми *живих албума* популарне музике, као и теми *ремикса* као вида извођења старог звука у савременој електронској популарној музици.

Међу текстовима у рубрици *Varia*, два рада су посвећена тематици православне богослужбене музике: истраживањима црквеног појања у Србији у средњем веку и питањима везаним за вишегласну појачку праксу код Срба и Грка. Један рад је

посвећен статусу музике и музичких инструмената у арапској култури по објави ислама, а етномузиколошки прилог има за тему начело смеха у белоруској вокалној традицији. Три рада осветљавају погледе на југословенство из два домена: српске међуратне музичке периодике и једног специфичног ауторског и извођачког доприноса развоју популарне музике у Југославији седамдесетих година XX века.

Годишњицама великана наше музичке културе – навршен век од упокојења Даворина Јенка и Стевана Стојановића Мокрањца и вишеструки јубилеји сестара Љубице и Данице Јанковић – посвећене су засебне рубрике у оквиру часописа. Тематску целину посвећену Јенку и Мокрањцу отвара студија која, у неколико фрагмената, указује на деликатне везе животописа двојице савременика и припадника различитих генерација, током њиховог стваралачког рада. Три рада су посвећена Мокрањчевој делатности и обрађују руковети као носиоце етносимболизма у процесу музичког пројектовања нације, рецепцију руковети у Босни и Херцеговини у доба Аустроугарске и паралеле између руковети и мађарске хорске литературе у време Мокрањчевог стварања.

Рубрику посвећену јубилејима сестара Јанковић испуњавају радови који на нов начин осветљавају делатност ових знаменитих истраживача српских традиционалних плесова. Прилози су посвећени њиховој афирмацији на међународном плану и сарадњи са тадашњим светским стручњацима из домена етнокорологије, њиховом доприносу утемељењу етнокорологије као академске дисциплине у Србији и, најзад, доприносу етномузиколошким истраживањима. Коначно, у овој рубрици су први пут јавно приказани резултати рада на заоставштини сестара Јанковић, сачуваној у Народној библиотеци Србије и у Музиколошком институту САНУ.

У рубрици *In Memoriam* налази се прилог о Ликургу Ангелопулосу, утицајном и угледном грчком појцу, протопсалту и истраживачу источног хришћанског појања, који се упокојио ове године.

## A WORD FROM THE EDITOR

The communicative dimension of music as an art form created, transmitted, and received in the passage of time is achieved through a specific sound, in a particular place, at the moment in time when the performed piece is heard. In the end, only the physical effect of the sound on the listener occurs, achieved in dependence on the space and context in which musical communication takes place. Thus, the act of performance alone is extremely inspiring for observation from different aspects, in the fields of both musicology and ethnomusicology, and particularly where these two disciplines converge. Dedication to the *Aspect of Performance in (Ethno)Musicology* as a topic for the next two numbers of *Muzikologija* reflects the liveliest interest shown by scholars in various forms of performance in the domain of artistic, church/religious, traditional, *world music*, popular music from different periods, and in various geographical and cultural environments.

The musical contributions in these numbers highlight a broad spectrum of themes connected with musical performance. Above all, the issue contains works on artistic and church music: from semiotic perspectives in relation to the issues of performance, through an informed performance of Haydn's sonatas, to Serbian salon music and church singing in the nineteenth century. Ethnomusicology contributions examine the notion of performance regarding traditional/ethnic music, a discussion on the criteria of "authenticity" in the process of its performance in Georgia, as well as the question of performance of musical scales, for example in Lithuanian homophonic musical practice. Musicologists and ethnomusicologists have also devoted several works to the peripheral areas of two disciplines: the questions of ideological and political aspects of the work of the Baltic Youth Philharmonic, a work concerning a *world music* ensemble in England born with roots in Serbia, the theme of *lively albums* of popular music, as well as the theme of remixes of live performances of sounds of the past in contemporary electronic popular music.

Among articles in the *Varia* section, a couple of works are devoted to the subject of Orthodox liturgical music: studies of church chant in Serbia in the Middle Ages and issues related to polyphonic chant practice among the Serbs and Greeks. One work is focused on the status of music and musical instruments in Arabic culture on the dissemination of Islam, and there is an ethnomusicology contribution on the theme of laughter in the vocal tradition of Belarus. Three papers

highlight views of Yugoslavism from two domains: Serbian interwar musical periodicals, and one specific copyright and performer's contribution to the development of popular music in Yugoslavia in the 1970's.

Anniversaries of the greats of our musical culture – one hundred years from the deaths of Davorin Jenko and Stevan Stojanović Mokranjac, and multiple jubilees of sisters Ljubica and Danica Janković – have their own separate section within a thematic unit dedicated to Jenko and Mokranjac, studies which, although fragmented, infer delicate connections between the biographies of these two contemporaries and members of different generations, in the context of their influence and work. Three papers are dedicated to Mokranjac's work and treat his Rukoveti (Garlands) as bearers of ethno-symbolism in the process of musical national projection, the reception of the Garlands in Bosnia and Herzegovina during the Austro-Hungarian period, and parallels between the Garlands and Hungarian choral literature during the period of Mokranjac's creativity.

Works in the section dedicated to the jubilees of the Janković sisters complete works which, in a new way illuminate the activity of these famous researchers of Serbian traditional dances. Contributions are dedicated to their acceptance at international level and cooperation with world experts of the time in the field of ethnochoreography, their contribution to the foundation of ethnochoreology as an academic discipline in Serbia, and finally, the contribution of these sisters to ethnomusicological research. Finally, for the first time results of work on the legacy of the Sisters is publicly presented in this section, hitherto preserved in the National Library of Serbia and in the Institute of Musicology SASA.

In the *In Memoriam* section there is contribution on Likourgos Angelopoulos and the influence of this distinguished Greek cantor, who passed away this year.

**Аспекти извођаштва у (етно)музикологији I**

**Aspects of Performing in (Ethno)Musicology I**



DOI: 10.2298/MUZ1416015C

UDK: 78.01:81'22

781.68

78.091

## Beyond Reproduction: Semiotic Perspectives On Musical Performance\*

Nicholas Cook<sup>1</sup>

University of Cambridge (Cambridge)

### Abstract

The traditional musicological conception of performance is as the reproduction of pre-existing texts. This makes no allowance for the extent to which meaning emerges from the act of performance, and from the interactions between the various participants in performance events. A broadly semiotic approach focusses attention on such issues, and in this article I illustrate such an approach in terms of the communicative function of the mazurka 'script' and the role of performance gesture in conditioning musical meaning. I argue that, instead of thinking in terms of the reproduction of works, it is better to borrow Jeff Pressing's term and think in terms of performances referencing scores, traditions, and other pre-existing entities: this way it is possible to conceptualise performances that range from the *Werktreue* ideology or tribute bands to parody or burlesque. Discourses of the relationship between works and performances are mirrored by those between performances and recordings, and consideration of the latter helps to clarify features shared by both: creativity, collaboration, and semiosis.

### Key words

performance, semiosis, reproduction, reference, creativity

I am concerned here with semiotics not as an established scientific discipline with its own competing theoretical frameworks and jargons, but rather as a common-sense approach to musical performance that asks: what is being communicated by who to whom, and how? These simple but fundamental questions are of value because of powerful, entrenched assumptions that bedevil thinking about performance on the one hand, and a persistent methodological vagueness on the other.

To take these in reverse order, one of the significant developments in recent decades has been the growth in empirical studies of recorded performances, an approach that began within psychology and mu-

\* This paper was originally presented at the Eighteenth International Congress of the International Musicological Society (Zürich, July 10–15, 2007); it was part of a session entitled "Signs beyond signification: de- and reactivating semiotic concepts in musicological discourse", organized by Christian Thorau and Elena Ungeheuer.

<sup>1</sup> njc69@cam.ac.uk

sicology but is increasingly becoming part of mainstream ethnomusicology. Such work involves making connections between objective properties of recorded performances, for instance tempo profiles, and features considered significant from a musicological or music-theoretical point of view, generally involving structural aspects of the music. My own study of the relationship between Wilhelm Furtwängler's performances and Heinrich Schenker's analysis of Beethoven's Ninth Symphony (Cook 1995), for instance, was based on comparison between how Furtwängler shaped tempo and how Schenker broke the music down into connected sections. But musicologists working in this area rarely articulate well-developed principles for making such connections, and I was no exception. Though I never set them out explicitly, the assumptions underlying that study might be summarised as follows: first, accents can be created by lengthening notes; second, sections can be articulated by *rallentandi* or caesurae, and unified by more or less consistent arch-shaped profiles; and third, tempo change contributes to music's tensional morphology, which itself relates in some poorly understood manner to what Suzanne Langer (1957: 228) called the 'inner life' ("there are certain aspects of the so-called 'inner life' – physical or mental – which have formal properties similar to those of music – patterns of motion and rest, of tension and release, of agreement and disagreement, preparation, fulfilment, excitation, sudden change, etc.").

The methodological vagueness which this illustrates is perhaps less of a problem for the development of a musicology of performance than the entrenched assumptions to which I referred. For reasons to do with its nineteenth-century origins, musicology has traditionally been based on the written texts of music, and to the extent that it has been concerned with the interpretation of meaning, it has seen that meaning as in some sense inherent in the musical text. In one version, music is assumed to be a process of communication *from* the composer whose intentions are embodied in the work *to* the listener whose task it is to understand the music in light of those intentions. Music theory offers a more positivistic spin on the same assumption: meaning is identified with the structure defined by the musical text, and the listener's task is to understand that structure, to reconstruct it within his or her own experience. Given the hierarchical nature of music theory in virtually all its dominant forms, what this amounts to is the perception of moment-to-moment aspects of music in light of the larger structures from which they derive their significance, and the result is a model strikingly similar to what Eric Clarke (2005: 11)



calls the ‘information-processing’ approach of cognitive psychology: music is understood as a process of communication whereby a hierarchy of percepts is transmitted through the temporal sequence of performance and reconstructed by the listener.

And what is characteristic of such approaches is the way they leapfrog the performer, whose role is seen as one of reproducing a pre-existing meaning: the performer is thought of as an intermediary rather than an originator, a creator of meaning. Yet the key lesson of inter-disciplinary performance studies – the study of performance in the theatre, in dance, or in religion – is that meaning is crucially generated in the act of performance, that it is in this sense emergent. What might be described as the specifically performative dimension of musical performance is under-represented in both music theory and psychology. Patrik Juslin’s (2001: 324) ‘lens’ model of musical communication seeks to rectify the leapfrogging of the performer to which I referred, starting instead with the performer’s ‘expressive intentions’ and ending with the listener’s ‘judgement’, yet this is arguably more a relocation than a rethinking of the traditional communication model: meaning is ‘encoded’ into expressive cues by the performer and ‘decoded’ by the listener, rather than being seen as negotiated between performer and listener in the course of performance. I hope to show in this paper that a commonsense semiotic approach – an approach based on asking what is being communicated by who to whom, and how – can suggest ways of doing better justice to the creative dimension of performance, provided that we resist the temptation to think of what performance communicates in terms of what I shall call the reproduction model of musical meaning. And I shall do this less through theoretical argumentation than through a series of specific case studies.

Jimi Hendrix’s last performance of *Foxy Lady* took place at the Isle of Wight Festival in 1970, just three weeks before his death. Figure 1 is taken from his performance of the opening riff, where his physical movements on stage articulate the different rhythmic levels of the groove: his steps are timed to the beats and weakly grouped in fours, while he flexes his knees in a two-bar pattern that emphasizes the backbeats. At the same time a series of individual gestures underscore particular moments of the music, ranging from nodding the head or swivelling the hips to the cuing gestures which Hendrix sometimes addressed to the audience as much as to the other players (Figure 2). The effect of the stage choreography during this riff is to engage the audience as attentive listeners, drawing them within the



Figure 1. Jimi Hendrix playing the first riff from *Foxy Lady* at the Isle of Wight, 31 August 1970. (Figures 1–5 are taken from Murray Lerner's film 'Blue Wild Angel: Jimi Hendrix Live at the Isle of Wight', MCA 113080-9)



Figure 2. Hendrix's cuing gesture



Figure 3. *Foxy Lady*, first improvisation



Figure 4. *Foxy Lady*, second improvisation

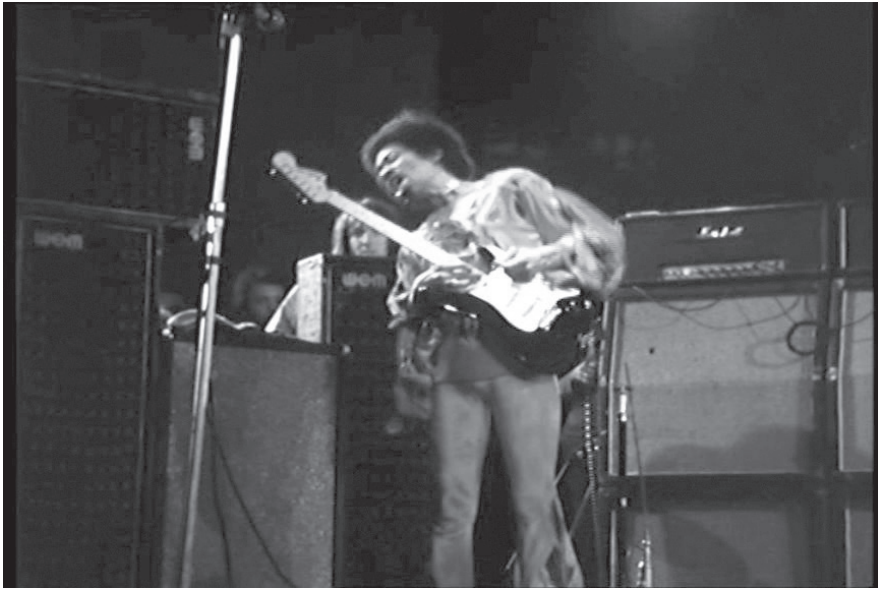


Figure 5. *Foxy Lady*, ending

rhythmic patterning and temporal unfolding of the music: Hendrix is performing with his body as much as with his guitar or his voice. But elsewhere his performance choreography is quite different. He performs the first extended passage of improvisation as what one might term pure music: his closed eyes are the classic signifier of musical interiority, an invitation for the listener/viewer to go with the music (Figure 3). In the second improvisation, by contrast, he makes a perhaps half-hearted show of the party tricks he picked up on the club circuit, for example playing the guitar with his teeth (Figure 4): film clips of such episodes show audience members on edge, sometimes wide-eyed, wondering what Hendrix is going to do next. And at the end of the song Hendrix goes through a strange routine in which he flips his head from side to side, like a rag doll (Figure 5). The golliwog connotation evokes the racial stereotypes of the blackface tradition and, at least for the white listener/viewer, some of the cultural unease that goes with it; as one of the first black superstars to play before predominantly white mass audiences, Hendrix's stage appearances always raised troubling questions of what exactly he was performing – questions to which 'the song' is clearly not a sufficient answer.

In short, Hendrix used his body on stage to position the audience in relation to his performance and, in this and other ways, to condition the meaning that emerged from it. All this, however, would be

lost on someone who was listening to the performance on CD. Truncated, reduced to sound, music retains some of its meanings: if it did not there would be no record industry. Yet there are essential dimensions of the meaning generated through the act of performance which cannot be inscribed on a sound recording, and so long as we are talking about music as performed I see no rationale for the traditional distinction between 'musical' and 'extramusical' meaning, with the latter regarded as in some sense subordinate or even beneath notice. Music presents itself in performance, and signifies, as a totality, an embodied practice that is received as much through the eyes as the ears. And if this is self-evidently true of rock-musical performance, it applies to the Western classical tradition as well: like Hendrix, classical pianists use their bodies in ways that position their listeners and condition the emergence of meaning. A 1962 television broadcast of Arturo Michelangeli playing Chopin's Mazurka Op. 33 No. 4 shows the maestro wiping the keyboard and then his cheeks with a handkerchief before laying it down; he rubs his hands, places them on his lap, and then with a continuous, measured motion brings his right hand down towards the keyboard to play the first note. The performance has begun long before that first note; the extended preparations create a sense of ritual, their extravagant stylization communicating the tantalisingly detached persona that Michelangeli cultivated with such success. Again, in a film performance of Chopin's Mazurka Op. 63 No. 3 (recorded on 4 November 2002 in the Théâtre des Champs-Élysées, Paris), Grigory Sokolov's hand repeatedly flies up after playing a note he wants to particularly accentuate, while at other times he seems to shape notes by the twisting motion of his hand after he has depressed the key. His highly characteristic gestures in this performance add up to a sustained and elaborately choreographed rendition that is as much a performance of virtuosity as it is of Op. 63 No. 3, as much a performance of Sokolov as of Chopin.

But although I see no rationale for describing such aspects of performance as 'extramusical', my argument that meaning is created in the very act of performance may be more convincing when it is made in what would on any reckoning be seen as 'musical' terms, and again Chopin provides convenient examples. One of the few contributions to the study of performance from a music-theoretical and psychological perspective that specifically adopts a semiotic approach is a study by Eric Clarke of performances of the Prelude in E minor, Op. 28 No. 4. In it Clarke (1995: 28) claims that "a whole performance ideology may be connoted by one or two local performance features". His point

refers to historically informed performance: there are characteristic patterns of timing, dynamic change, and non-vibrato, he says, that immediately locate a performance within that tradition. But he makes a similar point in relation to structural interpretation, identifying two distinct traditions of interpretation applicable to this Prelude: there is a small number of specific features, he argues, that serve to signal the one or the other. Seen this way, the extended information-processing hierarchy that is assumed by the traditional communication model is short-circuited. Meaning is generated through the referencing of tradition, and there is an asymmetrical or even arbitrary relationship between the complex of structural meaning that is signified, and the particular feature or features that signify it. It is through this relationship that performance is identified as a specifically semiotic practice.



Figure 6. The mazaruka ‘script’ in recordings of Chopin’s Op. 17 No. 4

A further Chopin example arises from my own work on what I term the mazaruka ‘script’. Though it might be best seen in the broadest terms as a way of playing, this is normally thought of as a characteristic rhythmic pattern in which the first beat is played shorter and so de-emphasised in relation to the others; as a signifier it references a range of signifieds, varying according to circumstances from the mazaruka genre to folk tradition or Polishness. My concern here, however, is with the selective way in which pianists apply the mazaruka script. Performers of the Mazurka Op. 17 No. 4, for example, do not simply play in mazaruka rhythm throughout. Not only do they give some sections a heavier mazaruka quality than others, but there is also

a general tendency to give the beginning of sections a much stronger mazurka coloration than what follows. Figure 6, created by Craig Sapp, provides a visual representation of this. In the upper chart each row represents a different recording, while each column represents a bar: strong mazurka characterisation, as defined in terms of the relative length of beats, is indicated by grey. The lower chart represents the same information, but a smoothing function makes it easier to see how the overall distribution corresponds to the sectional structure of the piece. Section B makes the point: virtually everybody gives it a strong mazurka coloration, but the effect is strongest in bars 1–3 and 5 of this 8-bar section. In this way the first few bars of the section as a whole, and the first bar of its second four-bar phrase, are most strongly marked, with subsequent bars being more weakly colored. The effect is rather similar to the way late eighteenth-century composers used themes to mark the beginning of structural sections in sonatas: the melodies typically lapse into developing variation or passage-work after a few bars, once their burden of formal signification is exhausted, and exactly the same applies to pianists' use of mazurka coloration as a formal marker.

In this way the mazurka script is not, or at least is not simply, an element within a metrical hierarchy: it is a sign in its own right, and as such requires to be analysed in semiotic terms. In performance as in composition, then, a semiotically informed approach has the potential to shortcut conventional hierarchical conceptions, substituting for a highly abstract theoretical model an analysis based on what is communicated by who to whom. But it does more than that. In contrast to the reproduction model of musical communication, it acknowledges that meaning is generated in the act of performance by virtue of decisions made voluntarily on the performer's part (voluntarily because, as Figure 6 makes clear, individual decisions are not prescribed by the composition). And because signs are by definition socially conditioned, the semiotic approach also brings the audience into play in a way that the reproduction model does not: meaning arises through the construction of what the pianist does as meaningful by listeners. The analysis is accordingly displaced from the composer's and even the performer's intentions to the community within which signs are interpreted, a community that encompasses both performers and listeners, and that is always geographically and historically situated.

And looked at from this point of view, there perhaps wasn't so much wrong with my approach to Furtwängler's performance of Bee-

thoven's Ninth Symphony after all, despite the vagueness of its theoretical underpinnings. Furtwängler's characteristic arch-shaped tempo profiles, sometimes extending over vast sections of the music, can be seen as a transference to a formal level of the practice of phrase arching (playing faster and louder as you go into a phrase, and slower and softer as you come out of it). Psychological studies of phrase arching, such as by Neil Todd (1985, 1992), have represented this as a basic condition of expressive performance, possibly to be explained in terms of general mechanisms underlying the perception of self-motion. My own study of phrase arching in recordings of the Mazurka Op. 63 No. 3 from 1923 to the present day, however, indicates that this is a historically and even to some extent geographically specific practice: the kind of phrase arching Todd describes, in which tempo, dynamics, and composed phrase structure are all coordinated with one another, seems to have first appeared in the aftermath of the Second World War, and is particularly associated with Russian or Russian-trained pianists (Cook 2009). This means that while the large arch-shaped profiles found in Furtwängler's recordings from the same period may be linked to a structural conception of the music that he shared with Schenker, that is not a sufficient explanation of their expressive effect. If for listeners they connoted an act of improvisation on an epic scale coupled to a powerful emotional insight somehow associated with the experience of the war years, that is, a strictly historical phenomenon built on community consensus. Both music theory and psychology under-emphasise this dimension, seeking theoretical explanations for irreducibly historical phenomena – and semiotics, with its unremitting focus on processes of meaning production, can help to counteract this.

I have commented repeatedly on the inability of the reproduction model of communication to do justice to either the semiotic complexity or the creativity of performance, but what is the alternative? It would of course be absurd to deny that there is a dimension of reproduction – most broadly, the presentation within the performance event of a pre-existing entity of some kind – within virtually all musical performance (or literally all, if one recognizes that even 'free' improvisation is always improvisation on something). But the extent to which performance can be characterised as reproduction varies, as is evident from the most extreme exemplar of the reproduction model: the *Werktreue* ideology, according to which the performer's duty to the work demands the same kind of self-effacement that is, or was, associated with English butlers and waiters at high-class restaurants. Of course it would be silly to think of *Werktreue* as the description



of an actual state of affairs rather than an aesthetic ideal, but the essential point is that this most fully fledged version of the reproduction model represents merely one position within a broad spectrum of possibilities for performative signification.

Theoretically informed performance pedagogy attempts to compensate for the shortcomings of the reproduction model by qualification: performance is seen as not just reproducing but interpreting, inflecting, or on occasion subverting the musical work. But a better solution is to reconceive the musical work in such a way that the broad spectrum of possibilities for performance to which I referred is built into it. And it seems to me that a good candidate for this reconception – one which moreover is intrinsically semiotic in nature – is Jeff Pressing's notion of the 'referent'. Pressing (1988) coined the term to designate the pre-existing plans, tunes, or chord sequences on which jazz improvisations are based (the jazz 'standard' being the most obvious example). But, as I have argued elsewhere (Cook 2004), its scope can readily be extended, in particular by using it to designate features that are not piece-specific, and by applying it to other musical traditions, among them that of Western classical music. It is striking how closely Pressing's description of chord voicing in jazz standards matches the practices of continuo performance in baroque music, demonstrating how similar processes of reference are in operation in both cases, but the point is a more general one: classical works function as referents for performance in essentially the same manner that jazz standards function as referents for improvisation. And the advantage of this conception is its inherent flexibility. Asking how a work is reproduced in performance effectively closes off the possibility of a productive answer, but the concept of the referent does the opposite: we might ask how reference to the work organises the performance in different ways and at different levels, which elements of the work and which parameters of the performance are and are not involved in this, and about the semantic frame of the reference, which may be anything from the reverence definitive of *Werktreue* (or tribute bands for that matter) at one extreme to critique, parody, or burlesque at the other. The concept of reference accommodates any degree of what Serge Lacasse (2000) calls 'transstylization', that is to say the degree of transformation involved in any intertextual practice, and for this reason it serves to open up discourse on performance in a way that the reproduction model does not.

At this point a parallel might usefully be drawn with recording. It's striking how closely discourse on the relationship between mu-

sical works and performances is mirrored by that on the relationship between performances and recordings: to take an obvious example, the concept of *Werktreue* – of fidelity to the work – is replicated in the language of hi-fi sound reproduction. But even as applied to recordings, where its appropriateness might seem self-evident, the term ‘reproduction’ proves to be highly problematic. The relationship between a performance and a recording of it might be described as one of massive iconicity. But iconicity is still a semiotic category, which means that it is historical, based on codes shared between producer and receiver: this implies that, just as photographs have to be ‘read’, so some kind of aural ‘literacy’ is involved in the perception of recorded sound. And indeed it is clear that the complex layering and spatial techniques employed in contemporary studio production have stimulated what might be called a production-oriented style of listening, which is typically more highly developed in the predominantly iPod-wearing generation than in an older generation more accustomed to loudspeakers. (It is too bad that school curricula are not overhauled to build on the aural skills that students have today). There is moreover every reason to believe that similar issues of aural literacy were involved in the transition from a generation whose listening practices were moulded by live music to one conditioned by mechanically reproduced sound. At least, I see no other way to understand the ‘tone tests’ held in the late 1910s and early 1920s by gramophone companies for purposes of publicity: as illustrated in a famous photograph made by the Edison Company (accessible at the time of writing at <http://www.npr.org/programs/lnfsound/gallery/edison/3.html>), blindfolded listeners were invited to tell the difference between a live singer and a recording, and proved incapable of doing so. Their failure seems incredible, given how recordings from the 1920s sound to us today. The explanation must lie in changes in aural literacy between then and now, and the basic point this demonstrates – that what is too readily thought of as simple reproduction is in fact a historically contingent process of semiosis – is the same point I made about the connotations of Furtwängler’s performances of Beethoven’s Ninth Symphony, and Clarke made about the E minor Prelude.

There is another respect in which the relationship between recordings and performances resembles that between performances and works, and again it underlines the inadequacy of the reproduction model. Studio-produced pop recordings are the traces of multiple, superimposed events, ranging from successive real-time performances (as in multi-track recording) to on- or off-line digi-

tal processing: in a way it is misleading to call them recordings at all. Taken together, they do not reproduce real performance events, but rather construct virtual or fictive ones: they signify, or reference, performances that never actually existed, or maybe it is better to say that they redefine the concept of performance such that its grounding in real time becomes an attribute of reception rather than necessarily of production. And this change in music's ontology is not a consequence of the development of digital recording but goes back much further. The film-like transformation and reconstruction of production time that was first made possible through the use of magnetic tape is merely the most obvious way in which recordings do something essentially other than reproduce performances, or at least such performances as might be heard in concert hall or salon. From the earliest days, music was truncated or performance speeded up to fit on two- or three-minute cylinders and discs; scores were rearranged and seating plans reconfigured to accommodate the limitations of acoustic recording technology. Performance for the horn or microphone developed as a practice substantially distinct from that of concert performance, with its own specialists – though according to scholars such as Robert Philip (1992), the two traditions of performance converged again in the second half of the twentieth century, as concert performances came to be modelled more and more closely on recordings.

Recordings, then, represent performances, just as performances represent musical works, but in both cases the representation involved is of a complex, culturally embedded nature. If this is reproduction, then it is reproduction in the equally complex sense in which the reproduction of religious ritual involves not simple repetition but rather a performance of belief and subsumption in tradition that is always enacted as it were for the first time. And there is a further feature that is obvious in studio-produced pop but applies to both recording and performance in general: its creativity. Digital recording and post-production techniques have fragmented authorship to the point that stable distinctions between the acts of composition, performance, production, and engineering can hardly be maintained. Creativity is distributed across a musical practice that is irreducibly collaborative. Again this is not just a phenomenon of the late twentieth century: musicology underestimates the creative role of classical producers such as John Culshaw just as, in the sphere of composition, it underestimates such figures as August Jaeger, without whom the works of Elgar could hardly have come into being.

As for performance, it is largely creativity that I have been talking about in this paper, even though I have hardly used the word. Pianists create their own idiosyncratic styles over the top, so to speak, of Chopin's composition, and as a result are received by their publics as co-authors: there is something very true about Amazon's ostensibly clumsy listing of, for example, "Chopin – Piano Works by Murray Perahia and Fryderyk Franciszek Chopin". Sokolov and Hendrix perform qualities (such as virtuosity or blackness) and position their subjects in ways that are by no means inherent in the works they are performing: there is nothing in the words or music of *Foxy Lady* to specify the different subject positions that Hendrix created in his Isle of Wight performance. One might say that performers realize a potential for meaning that is inherent in the works they perform, but it is the potential rather than the meaning that is inherent in them: works mediate or condition the production of meaning in the act of performance. And because this production of meaning is socially embedded, intertextual, and emergent, the language of reference holds the promise of articulating the creative dimension of performance in a way that the traditional language of reproduction cannot.

## LIST OF REFERENCES

- Clarke, E. (1995) "Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis", In J. Rink (ed.) *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 21–54.
- Clarke, E. (2005) *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (1992) "The Conductor and the Theorist: Furtwängler, Schenker, and the First Movement of Beethoven's Ninth Symphony", In J. Rink (ed.) *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 105–125.
- Cook, N. (2004) "Making Music Together, or Improvisation and Its Others", *The Source: Challenging Jazz Criticism* 1: 5–25.
- Cook, N. (2009) "Squaring the Circle: Phrase Arching in Recordings of Chopin's Mazurkas", *Musica Humana* 1: 5–28.
- Juslin, P. (2001) "Communicating Emotion in Music Performance: A Review and Theoretical Framework", In P. Juslin and J. Sloboda (eds.) *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford: Oxford University Press, 309–337.
- Lacasse, S. (2000) "Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music", In M. Talbot (ed.) *The Musical Work: Reality or Invention?*, Liverpool: Liverpool University Press, 35–58.
- Langer, S. (1957) *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

- Philip, R. (1992) *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pressing, J. (1988) "Improvisation: Methods and Models", In J. Sloboda (ed.) *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Oxford: Clarendon Press, 129–178.
- Todd, N. (1985) "A Model of Expressive Timing in Tonal Music", *Music Perception* 3: 33–57.
- Todd, N. (1992) "The Dynamics of Dynamics: A Model of Musical Expression", *Journal of the Acoustical Society of America* 91: 3540–3550.

Николас Кук

## ВИШЕ ОД РЕПРОДУКЦИЈЕ: СЕМИОТИЧКЕ ПЕРСПЕКТИВЕ МУЗИЧКОГ ИЗВОЂЕЊА

(Резиме)

Традиционално музиколошко схватање извођења подразумева репродуковање већ постојећих текстова. Тиме се не узима у обзир мера у којој значење произлази из чина извођења, као и из интеракције између различитих учесника у извођачким догађајима: резултат је да су и извођачи и публика у написима изостављени из музичке културе. С обзиром на размере у којима је текстуалистичка парадигма уграђена у етаблиране академске приступе извођењу, нарочито у област музичке теорије, продуктивно би било да се уместо њих усвоји семиотички приступ – под којим не подразумевам било какав постојећи модел музичке семиотике, већ радије један здраворазумски приступ који се бави основним питањем о томе ко, шта, с ким и како размеђује.

Ослањајући се на низ кратких студија случаја од Шопена и Фуртвенглера до Џимија Хендрикса, у овом раду такав приступ примењујем у суочавању са извесним проблемима на које се наилази при проучавању музичког извођења. При томе нарочиту пажњу обраћам на то како оно о чему се традиционално размишља као о репродукцији може да се адекватније поима у оквиру сложенијег, интринсички семиотичког концепта репрезентације. Док се, на пример, извођење из музичкотеоријске перспективе схвата као комуникација структура, семиотички приступ сугерише начине на које одређене карактеристике извођења могу да укажу на специфичне традиције интерпретације. Извођачки гестови ослањају се на културне конотације и стварају позиције субјекта за слушаоце, на начине који се могу тумачити у оквиру семиотике, док их модел репродукције игнорише. Слично томе, везе између снимања и извођења обично се сагледавају у оквиру репродукције – то чини академска публика, али и обичан слушалац, као и музичка индустрија – али се тачније могу разумети као репрезентација. То се у раду приказује на примеру неких феномена који се не могу другачије објаснити, као што је био јавни „тонски тест”, који су приредили Компанија Едисон и други у периоду око 1920. године.

Моја главна тврдња јесте да семиотички приступ омогућава позиционирање извођача у центар музичке културе, као и разумевање односа између

дела и извођења, на флексибилнији начин него што то чини традиционални модел заснован на репродукцији текста. Идеја референце – коју преузимам од Цефа Пресинга, проширујући је од специфичног случаја импровизације ка извођењу у општијем смислу – омогућује нам да концептуализујемо извођења у распону од идеологије *Werktreue* (верности оригиналу) или *tribute bands*, до пародије или бурлеске. Пребацујући тежиште са штампане странице на чин извођења, идеја референце омогућује нам да на одговарајући начин вреднујемо оне особености музичке културе које традиционални приступи занемарују: креативност, сарадњу и *семиозис*.

Submitted: December 1, 2013.

Accepted for publication: April 17, 2014

Original scientific paper

DOI: 10.2298/MUZ1416031I

UDK: 78.082.2:786.2

78.071.1 Хајдн Ј.

## **Creating Haydn's Sonatas at the Keyboard – Performer Rights and Responsibilities in Historical Performance**

John Irving<sup>1</sup>

Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance (London)

### **Abstract**

In April 2014, fortepianist and Mozart specialist John Irving recorded a CD of solo keyboard sonatas by Joseph Haydn, using a modern copy of a Viennese fortepiano of Haydn's era. This is an account of the project written from the performer's perspective, examining some relevant issues of historical performance practice, organology, and detailed reflections upon the performer's preparations (of various musical and technical kinds) for the recording.

### **Keywords**

Haydn, fortepiano, performance practice

Haydn's output of solo sonatas is significantly greater in extent than Mozart's (indeed, Haydn completed more solo sonatas than both Mozart and Beethoven combined, even allowing for the *Kurfürsten* sonatas, WoO47, 50, 51 within Beethoven's output). There already exist complete recordings of Haydn's sonata output on period keyboards by Ronald Brautigam (on BIS-CD-1731/33 – 15CDs) and Tom Beghin (on Naxos 8.501203 – 12CDs + DVD), and it has never been my intention to compete with such massive undertakings as those. Rather, the aim was to record a selection of four Haydn sonatas, displaying contrasting facets of his compositional style at different periods of his career. The four works are:

Sonata in A flat major, Hob.XVI:46 (c. 1768);

Sonata in B minor, Hob.XVI:32 (1776);

Sonata in G major, Hob.XVI:40 (1784);

Sonata in E flat major, Hob.XVI:49 (1789–1790).

The A flat Sonata, Hob.XVI:46 follows a three-movement pattern, fundamentally fast-slow-fast, in which all three movements hold to contrasting sonata form designs (the expressive middle movement being cast in the exceptionally rare key of D flat major). The B minor, Hob.XVI:32 employs sonata form in both outer movements,

<sup>1</sup> johnirvingimr@googlemail.com

and in the middle is a Minuet-Trio pair (in B major/minor). In the G major Hob.XVI:40, the first of a set of three in just two movements dedicated to Princess Marie Esterházy, Haydn opens with a set of double variations (G major/minor), complemented by a Presto finale in an extended episodic sequence nested within an overall Ternary scheme. Only the first movement of the E flat Sonata, Hob.XVI:49 is in sonata form, the second being another expanded Ternary scheme (involving an extraordinarily expressive middle episode in B flat minor and its immediate relatives), and the finale an episodic Rondo; unusually, all three movements are in 3/4-time. All told, then, these four works offer quite a broad range of architectural plans.

### *Instrument*

My intention had originally been to record these works on my own Viennese-action 5-octave fortepiano, a copy of an instrument by Anton Walter (c.1795) made by Paul McNulty in 1987–1988 on which I have frequently performed these sonatas. Ultimately I chose a different instrument (see below), and although the eventual choice was serendipitous, it was made after a good deal of reflection on alternative possibilities.

In a letter of 4 July 1790 from Haydn to his aristocratic patron, and the recipient of the E flat Sonata, Hob.XVI:49, Maria Anna von Genzinger, Haydn recommended a Schantz piano for this work, praising the lightness of its action, and comparing it favourably to the slightly heavier touch of a Walter. This is principally because Haydn's view was that Genzinger would find the passagework in this sonata somewhat easier to play on a lighter-action keyboard, and should not be taken as indicative of a negative view of Walter's instruments, which Haydn actually held in high regard – indeed, he owned just such an instrument by Walter, which survives in the Haydn-Haus, Eisenstadt (built from the same tree as Mozart's – unsigned – Walter piano, in fact). Haydn was in a good position to judge the differences of touch between the two types: he also owned a piano by Wenzel Schantz, bought in 1788. As recent research has revealed, Haydn's preference was not necessarily for a Schantz *Grand* piano; it may well have been a square.<sup>2</sup>

Taking a broader view, Haydn's keyboard works, stretching across much of the second half of the eighteenth century, must have been intended for a variety of different instruments, not just fortepiano

---

<sup>2</sup> The instrumental possibilities and the question of which type of Schantz are explored in detail by Tom Beghin in the extended sleevenote to his complete recording of Haydn's keyboard works, *The Virtual Haydn: Complete Works for Solo Keyboard* NAXOS 8.501203, p. 61–70.



(the mechanical development of which was in considerable flux at that time) but harpsichord and clavichord too. A slightly earlier letter from Haydn to Genzinger (27 June 1790) is especially revealing in this respect. Haydn notes that he had considered writing the Sonata specifically for the harpsichord but that by this date he was no longer accustomed to that instrument's particular qualities of touch and had decided instead on the fortepiano – to which, by implication, he had completely adapted. While that choice may be of direct relevance to the player approaching Hob.XVI:49, we must bear in mind (at least in relation to earlier keyboard sonatas) that Haydn had previously approached the issue of touch specifically from the perspective of the harpsichord, and this knowledge can guide us in matters of articulation when preparing to perform or record them on the fortepiano too. The fact that Haydn's fundamental keyboard touch through most of his composing career stemmed from the harpsichord is something I have consciously borne in mind in my approach to this recording project, specifically in relation to the release of the keys (slightly early at times, in order to effect an accentual emphasis on the following note; at other times, deliberately overlapping successive notes in order to simulate the illusion of slurring that one can achieve on a harpsichord). Sometimes this harpsichord-inspired approach was retained in performance, sometimes it acted as a 'blueprint' for the technical practice stages, reverting to a more formal fortepiano touch subsequently.

A broad panorama of instrumental possibilities is tellingly explored in Tom Beghin's complete Haydn recording, previously referred to, which offers a choice of different keyboards, including a Walter copy by Chris Maene. Choice of instrument goes hand in hand with spatial setting. When Haydn was composing his sonatas, the genre was not yet a 'public' one to be presented in recitals in a civic concert hall, but a private, or semi-private affair, sometimes intended in a pedagogical context, sometimes for presentation in the cultured environment of the salon, such as those hosted by Countess Thun in Vienna, and regularly attended by Mozart.<sup>3</sup> And the domestic setting for sonatas is important for performers to bear in mind, especially in scaling the gestures in performance. While there are important dynamic contrasts indicated from time to time in the scores of Haydn's sonatas, none of these was intended to be declaimed to the back row of a large public concert hall. Rather, the scale is altogether more intimate, concentrating on the moment-to-moment rhetoric: for instance, emphasising slurred pairs of notes – always with a slight decrescendo from first to second; or

---

<sup>3</sup> For Viennese and Parisian salons and musical performances within them see Braunbehrens 1991: 142–172 and Irving 1997: 11–15.

maximising the contrast between ‘plain’ notes and those marked with a staccato dot or wedge; or subtly extending the length of a dotted note-value here and there; or profiling the colour contrast between different registers of the keyboard that are so prominent a feature of Viennese fortepianos at this time; playing with an awareness of topical associations (including references to dance-types and dance-metres); always playing in an articulated fashion, remembering that music, for all eighteenth-century theorists was regarded as a kind of heightened speech (therefore taking notice of the expressive potential of consonants in singing, tonguing in wind-playing and contrasting bow-strokes and speeds in string-playing and importing these into the keyboard touch); and above all, reserving a deliberate legato for moments of special effect, rather than treating it as a norm, as was to be recommended later by Clementi in his *Introduction to the Art of Playing the on the Pianoforte* (1801), under the heading Style, Graces, and marks of Expression &c.: “NB. When the composer leaves the LEGATO, and STACCATO to the performer’s taste; the best rule is, to adhere chiefly to the LEGATO; reserving the STACCATO to give SPIRIT occasionally to certain passages, and to set off the HIGHER BEAUTIES of the LEGATO.”

Viennese-action pianos (whether by Stein, Schantz or Walter) allow all such performance subtleties (fundamental to Haydn’s musical language in the sonatas) to be conveyed clearly. They were ideally built to present music as a species of erudite conversation, reflecting different tones of voice, and contrasting inflections (statements and responses), wherein lay the primary interest. Maximum volume (the ‘concert hall’ approach) was something intended as an unusual and occasional extreme on such instruments, deployed for expressive effect, and usually in the context of a contrast rather than a default setting. So using such an instrument for my project was always fundamental, given my HIP approach<sup>4</sup>.

In summer 2013, I had the good fortune to encounter a recently-completed (2011) reproduction Stein fortepiano made by Johannes Secker, which I played in a chamber music festival in the North of England; this concert (of Quintets by Mozart and Beethoven for Piano and Winds) was in fact the inaugural public performance on Johannes’ ‘Stein’. Immediately on acquainting myself with the piano in private and ensemble rehearsals beforehand, I realised it was a very special instrument, one with which I developed an uncanny affinity in terms of touch and sound production. Light in action, clear in sound, responsive to my fingers (with a very rapid single escapement mechanism) and articulate across all of its registers, the ‘Stein’ seemed ideal for the soundworld I was intending to capture in my Haydn project.

<sup>4</sup> HIP – Historically-Informed Performance.

The Secker instrument is based on a Johann Andreas Stein grand piano from the 1780s.<sup>5</sup> It has five octaves, FF-f3 (61 notes); is double strung throughout; the damper rack is operated by a knee lever; a pull-push moderator (activating a row of tongue-shaped cloth that interposes between the leather-covered hammers and the strings, giving a muted sound-effect); the whole instrument is 2.135m long x 0.965m wide. The hammer shanks are set directly on the key levers (as in all Viennese or *Prellmechanik* instruments, facing the player), giving an incredibly direct sensation of feedback to the player's fingers; on such instruments there is a strong sense of physical connection between the finger depressing the key and the production of a sound, which, because the hammers are covered only with one or two thin strips of leather, results in an immediate pitch-onset (unlike a modern grand, with felt-covered hammers) and rapid sound-decay, assuring clarity and transparency of texture (essential to Haydn's keyboard writing and unattainable on a modern grand with its extended sound decay).

### *Going Beyond Haydn's Texts*

For a historically informed performer, the notated scores of Haydn's sonatas offer a starting-point for creative engagement, rather than an end-point to be faithfully reproduced. Provisionality, rather than standardization is the starting-point. In numerous respects in a project such as this, I am leaving Texts behind, treating them not as normative constraints, but as flexible possibilities for expression. This is not to ignore or devalue Haydn's texts. But from an HIP perspective, it is important to consider carefully the ontological status of his sonatas and to connect performance and text in an appropriate way. Central in this endeavour is an appreciation of what musical texts (including Haydn's sonatas) were to become after his death, a trend explored in Goehr 1992), a subsequently much-debated construction of musical ontology after about 1800. Goehr's argument rightly locates pieces of music in a complex network of causation, one strand of which is their enmeshing in the developing social conditions of musical production and consumption, and most fundamentally, their representation in a public concert setting – a visual, as well as aural spectacle. What is conveyed in this setting depends, to a greater or lesser extent, on the setting itself, and also on the instruments (touched on above). For instance, in a relatively large hall, the scaling of the dynamics is determined not by textual indications, but by a need to 'fill the

---

<sup>5</sup> A photographic record of the stages in building this fine instrument may be seen on Johannes Secker's website: <http://www.johannes-secker.co.uk/>. For more on Stein's fortepianos, see Latcham 1998.

space' adequately in order to satisfy the serried ranks of listeners who occupy that space in a physical, collective sense as consumers of the music. Broad sweeps of phrases, sections, tonal progressions, strongly marked by cadential articulations, are performance strategies that work well in such a setting. When Haydn's sonatas are performed in this way, we are already going 'beyond the text' (tailoring his gestures to these large spaces and for many pairs of ears, rather than just a few), entailing a significant departure from intimacy towards grand display. The moment we do that to his notation, we lose a fundamental thread of his expressive language: *conversation*. In such a civic space, you are not having a conversation: instead of speaking Haydn you are declaiming it in a way he never envisaged for these works. Bearing in mind the contrasting musical ontologies that flow from an awareness of domestic and civic performance situations and expectations (crudely put, pre- and post-1800) is fundamental to an appreciation of his sonatas, and is surely crucial to responsible performance preparations.

### *Types of Performer Engagement*

It is likewise the responsibility of a player to attempt an understanding of the language of Haydn's sonatas, especially their rhetorical approach to gestures of melody, rhythm, articulation, register and texture; and also the underlying harmonic foundation. These might be termed *analytical* preparations, for which a variety of methods might be employed.<sup>6</sup> With a coordinated grasp of these aspects, the player can begin to engage creatively with Haydn's notated scores, remembering that these merely begin a journey that is to be continued in performance.<sup>7</sup>

Engaging with the text as a performer can, of course, mean a variety of things. Most often, in my own involvement with these pieces, I have found that it concerns the management of a transition from the symbolic to the sonic: not simply a leap from the notated pitch and rhythm indications on the page towards realization in sound (all performers do this), but a quite specific triangulation of

<sup>6</sup> There is certainly no shortage of theoretical models for attempting an understanding of the complex processes underlying the organization of classical music. It is really up to the individual player to decide among the various methodologies, assessing what each of them offer of value. Those that feature some element of directional logic (voice-leading approaches, for instance) may prove helpful to some players in terms of identifying broad architectural hierarchies of structure to be represented in performance, for instance. Others may prefer approaches that attempt to uncover thematic unities, which may in turn influence the shaping of smaller-scale gestures.

<sup>7</sup> And here it may be remarked that in performances the journey is, provisionally, at least, completed – but for just one occasion. By contrast, in a recording the same rendering will remain each time the recording is played – an important difference.

(i) Haydn's notation; (ii) my reading of it against a 'historically informed' background, including such issues as eighteenth-century notational conventions and performance practice documents of various kinds; and (iii) Viennese pianos of a design Haydn knew intimately and for whose mechanics he was writing. Frequently I find that my management of these three reference points suggests Haydn was a composer for whom register, colour, texture, and sound for its own sake are fundamental ingredients of musical discourse. While some of these facets of Haydn's musical language are familiar from his symphonies (for example, the spectacularly high horn writing in Symphony no.60, where sound eclipses structure), Haydn's keyboard sonatas have typically been discussed within a structuralist paradigm in which analytical methods and judgements are closely aligned to an appreciation of motivic organisation: for example, focusing on the supposed monothematic connections across a sonata exposition, as in the first movement of Hob.XVI:46, bars 1 and 24, or the finale of Hob.XVI:32, bars 1 and 37.

Sometimes, this kind of analytic thinking can lead creatively 'beyond the text' too. As an illustration, I will focus briefly on a particular passage from the Presto finale of the Hob.XVI:46 (bars 72–86). It is founded on a descending suspension chain right at the top of the texture (oscillating semiquavers in the right hand over a quaver bassline in broken octaves whose profile is strongly influenced by cadential movement). At first sight, this seems quite an obvious texture to manage. Closer inspection reveals that the precise dissonances and resolutions over the bass are not straightforwardly sequential. Beginning at bar 72 with a deflected 9-8 suspension (a 'strong' dissonance), the next four steps in the pattern are rather milder (first-inversion 7th chords, resolving onto root position triads). From bar 78 the dissonance becomes a slightly harsher diminished 7th (extended downwards for three bars), before the pattern ends in local perfect cadence resolutions, mainly over a dominant pedal, E flat, signalling the recapitulation (bar 86). The historically informed player will take into account the relative levels of harmonic dissonance in managing the shape of this passage in performance, rather than conceptualising it merely as an extended suspension chain. Completing the triangulation is that fact that Haydn begins his succession of dissonances from a very high pitch on the Viennese piano, while separating the quaver bass in a register far distant from it. This texture counts for a lot on a Viennese piano, for the construction of the soundboard across the span of five octaves from bass to treble, as well as the finely-graded variations in relative size of the hammers and the thickness of their leather coverings, mean that the contrast of colour between right hand and left, and also on a more

subtle level between lower and upper notes of the left-hand broken octaves, is very pronounced: indeed, it is an essential dimension of the sound, counting for at least as much in the overall effect of this passage as the specific dissonance-consonance relations, and one not immediately obvious just from its notation on the page. This feature was brought home to me especially forcefully in a recital I gave (including this sonata) in February 2014 at the Holburne Museum, Bath (UK) on a c. 1790 Johann Schantz fortepiano – one of only a very small number still known to survive in playing condition. My ability to manage what was I hope a convincing journey through this harmonic sequence was greatly enhanced by the astonishing variety of colour across the different registers of the Schantz, whose sound quality combined a silvery onset to the pitch, textural clarity and a deep ruggedness that beautifully complemented the character of this movement. In performance, the triangulation of notation, historical awareness of discord, and instrument technology combine here and elsewhere in Haydn's sonatas to create more than the sum of the parts.

### *Dynamics*

While Hob.XVI:40 and 49, both written after Haydn had become familiar with the possibilities of the touch-sensitive fortepiano, have frequent dynamic indications, Hob.XVI:46 and 32 are entirely lacking in dynamics, save for a single *forte* at bar 75 in the first movement of Hob.XVI:46. Managing the landscape in the absence of notated dynamic contrasts poses a creative challenge to the player. At opposite extremes are entirely serendipitous and unaccountable subjectivity, and a bland and un-nuanced monotone delivery. Neither is acceptable.

Eighteenth-century writings leave us in no doubt that, like conversation, music was alive with contrasting tones of voice, adding colour to the performance. Geminiani, writing in 1751, noted that *piano* and *forte* dynamics were species of ornament 'designed to produce the same Effects that an Orator does by raising and falling his Voice.'<sup>8</sup> Leopold Mozart (1756) noted that the performer had to know 'how to change from *piano* to *forte* without directions and of one's own accord, each at the right time'.<sup>9</sup> Both Leopold Mozart and his contemporary, Quantz recommend designing contrasting dynamic strengths on the local level in keeping with the relative strong and weak stresses within the bar. Within this basic framework the player was required to note musical aspects such as the character or texture of the music, rhythmic syncopation, chromaticism in melody or

<sup>8</sup> Geminiani 1751: Ex XVIII, nos 9 & 10.

<sup>9</sup> Knocker 1948: 217.

harmony and, above all, the underlying harmonic structure of each phrase. Music grounded in dance rhythms (for instance, the finale of Hob.XVI:46 and the Minuet and Trio from Hob.XVI:32) may well imply a marked contrast of weight between the stressed downbeat and the remainder of the bar, or step-pattern (remembering always that the minuet is a six-step dance across two successive bars). By contrast, contrapuntal textures, such as are found at the beginning of the second section in the finale of Hob.XVI:32 (bars 70–88, and 95–104), tend to follow the shape and inflection of individual lines, rather than regular downbeat stresses. Sequential patterns in the music suggest natural crescendos or diminuendos, not necessarily continuous, but successively graded. For example, in the finale of Hob.XVI:46, bars 46–53 we are presented with four successive statements of the same pattern: quite how the player manages the precise dynamic shaping of each two-bar pattern is to a large extent subjective, though it will hopefully be influenced by an awareness of the relative consonance and dissonance values of particular semiquavers against the bass, and also the nature of the harmonic resolution in minim values. The fact that this is an ascending sequence may naturally imply a crescendo overall – not literally graded upwards in volume from note to note across all eight bars, but a more ‘terraced’ effect, each two-bar unit beginning a notch higher in volume than the last. Similarly, a terraced diminuendo may be suggested by the descending sequential pattern of bars 57–63. Register also plays a part: the harmonic resolutions in this passage are disposed across two voices in the high treble register, and the player might make a feature of the relatively weaker possibilities for sonority in that tessitura in advance planning of the dynamic level (especially given the very rapid sound-decay on the Viennese instrument). Finally, in this section of the finale, it is worth paying attention to the ambiguous phrasing. The two passages mentioned are separated by what seems at first to be an unusually abrupt three-bar phrase (bars 54–56). Actually, bar 53 is simultaneously the resolution ending the sequence of bars 46–53 and the beginning of a new sequence, rapidly ascending in single-bar units to bar 57 where the second of the passages just discussed commences (starting in F minor). Following the descending sequence (bars 57–63) is another abrupt four-bar pattern (bars 64–67) in which, by contrast the semiquaver figure remains static, circling around just the same few notes, while the harmonic pattern moves at the level of the bar through increasingly chromatic harmonies peaking on an augmented-6<sup>th</sup> chord. Given the alternation of relatively long, regularly structured sequences (first ascending, then descending) separated by rather shorter, abrupt linking passages upsetting the harmonic stability, I was strongly tempted to profile this local ‘conversation’

by highlighting the contrast dynamically between a progressively measured crescendo (bars 46–53) and diminuendo (bars 57–63), and a very rapid fade (bars 53–56) and rise (bars 64–67) in dynamic level in the intervening shorter links.

I took a similar approach in planning the identical section of Hob. XVI:32's finale (bars 70–105). Two passages in contrapuntal texture are separated by an abrupt outburst repeating a single insistent figure through an irregular five bars (89–93). In each of the contrapuntal passages either side of this outburst I decided on a gradual crescendo (reflecting the progressive ascent in register, and in the case of the first passage, the chromatic bass steps at bars 81–86). I began the second from a *pianissimo* dynamic, inspired by the rarity and sonority of the key of F sharp minor. In order to maximise the sense of intrusion into this contrapuntal world, the insistent and repetitive bars 89–93 were characterised by a rapid crescendo to *fortissimo* (followed by a bar's silence, then the *pianissimo* entry on repeated F sharps in the left hand). So although there is a level of subjectivity in the application of dynamics in these two sonatas, my subjective choices were guided by the clues Haydn left in his notation (principally texture, register and harmony), when read against contemporary performance practice literature.

### *Knowing Haydn's Sonatas through my fingers – embodiment*

Reflecting on the process of preparing for this project, I returned to a consideration of how it is that I know these sonatas. I touched earlier on the essential pre-requisite of analytical engagement with Haydn's scores. Here I explore a different route to knowledge: embodiment.

Drawing on psychology, artificial intelligence, linguistics and cognitive sciences, philosophical accounts of how we perceive our world have recently advanced important claims that our minds are in large part conditioned by our bodies. Thus, the way we achieve cognition, how we conceive of the world around us, how we form and deal with concepts, and how we reason and judge, are all shaped by aspects of our bodies.<sup>10</sup> As humans, we enjoy a sensori-motor system. Our motor system strongly influences the way in which our minds grasp ideas. Underlying this, obviously, are our sense-organs of sight, hearing, taste, smell and touch. It is the last of these that is perhaps of most relevance here, since through handling objects,

<sup>10</sup> In philosophy, the writings of Andrew Clark are fundamental in this respect. Clark 1997 is fundamental to the field. Further, see Lakoff and Johnson 1999, and Gallagher 2005. Lakoff's view that all cognition results from knowledge formed through bodily experiences, which the mind then decodes through conceptual metaphors, is perhaps an extreme view, though one that usefully contextualizes the broader field.



we develop a kind of knowledge that over-rides that formed through descriptive language, an understanding of propositional concepts, logical relations of cause and effect. For example, an action such as using a screwdriver is something that we know most directly through handling one. While we may understand that certain muscles and joint rotations are involved (clockwise, or anti-clockwise, as may be relevant to the case), and while we may also understand physical questions of force and moment, relating the twisting action at the screwhead to the effect at the point of the screw, we would not typically recite all the necessary steps each and every time we do or imagine the action – we just *perform* the action, ‘knowing’ it in and through the activity. (For instance, how much pressure we need to apply in any particular usage of a screwdriver is something that our bodies, handling the equipment at the time, feed back to our brains and against which we react accordingly. It could be monitored and measured experimentally in robotics, of course, in order to construct a machine of optimal efficiency. But this is knowledge of a different kind from that which is embodied for us through our sensori-motor system.)

Embodied cognition has a place in understanding how performers relate to the works they study and perform. In particular, for me in the doing of this Haydn project, embodied cognition begins to concretise the way in which I ‘know’ Haydn’s sonatas as if through my fingers. Of course, I aspire to understand Haydn’s music in a more traditional propositional way too, basing my thoughts on an analytical grasp of his notated scores. Not only do I understand that, within his tonal language, the succession of a dominant and a tonic chord in certain situations (normally coordinated with certain melodic, rhythmic and gestural elements) forms a cadence – a type of punctuation within the music; but also I understand that the possibility of linking together these particular chords in such a context is dependent on (or conversely, signals) a tonal system of musical organisation. On one level, I understand the Menuet finale of the E flat Sonata, Hob.XVI:49 melodically in terms of the particular note-names; their position and implied relation within an E flat major scale; the anacrusic nature of the opening gesture; and the complex interrelation of melodic, harmonic, rhythmic, textural and phrase contexts within a tonal system (in other words, aspects of the *analytical* knowledge touched on earlier). But there is another way of knowing.

Haydn’s finale to Hob.XVI:49 affords a deeper perspective on what embodied knowledge has meant to me in the course of this project. My interpretation of it focuses on the quality of movement from the crotchet upbeat towards the downbeat at the start of the next

bar, not just at the opening, but also at the start of each section of the Menuet, which is strikingly symmetrical throughout, in terms of its phrase organization, and indeed within sections, for instance, the triplet quaver upbeat gesture at the end of bar 2, and the differently configured upbeat at the end of bar 4 (a dotted figure with ornament). And so on. In fact, the idea of highlighting the quality of upbeat movement was suggested by a tension between the ‘notation’ and the ‘music’ (as is so often the case, these two things are different). When I refer to an upbeat ‘at the end’ of a particular bar, what I am referring to is actually a component described in relation to regular barring: it is the ‘last beat’, coming ‘at the end’ of a bar because that is how we notate this kind of music, in regular groupings, each separated off from the next by a vertical line, making the forward flow convenient visually to read. But ‘the end’ of bar 2, for instance, is actually a *beginning* in terms of an impetus towards the next strong downbeat at ‘the start’ of bar 3. In performance, the knowledge I have is in relation to this last description, and if in any sense I am recapturing Haydn’s ‘intention’, then I am doing so through the mediating template of a notational system, which I have had to decode, and in this case unravel, in order to find a means to express my understanding of its gestural basis.

I consider this embodied knowledge to have three separate but related aspects:

*Conceptual embodiment.* In a practice-as-research context, this kind of knowledge belongs within what has been described (Nelson 2013: 41–47) as ‘know **that**’.<sup>11</sup> On this level, I inspect Haydn’s notation (including the Menuet designation) and ‘know **that**’ for me as a performer, it encodes a particular quality of movement (across the notated barline); this is what it is inviting me to capture through my actions at the keyboard. A precise description of this quality of movement is difficult to convey in words; in relation to eighteenth-century conceptions of the relative stresses of weak and strong beats, the upbeat is relatively weak in relation to the stronger downbeat that immediately follows. Purely on the conceptual level, my ‘know **that**’ (for me, at least) is a singular entity, not something whose internal contents are analysed further. Unpicking that is attempted in ‘know **how**’, below.

However imperfect the actual description of the conceptual ‘know **that**’, this embodied knowledge affords me with a way of analysing the whole movement (in parallel with a more obvious awareness of its various thematic, tonal, phrase-and-cadence, and other schemes organised in a pattern of episodic repetition and

---

<sup>11</sup> ‘Know that’ is related to Nelson’s other categories, ‘know how’ and ‘know what’; all are influential on my approach here.

contrast). At 'the end of' bar 8 and at 'the end of' bar 10, for instance, I 'know **that**' these triplet upbeats gain at least a part of their identity in relation to each other: bar 10 perhaps functioning as an echo, or as an intensification of, bar 8.<sup>12</sup> In turn, that gives me a conceptual framework within which to practise and perform it. 'Know **that**' is therefore foundational knowledge.

*Physical embodiment* is the next stage, equating roughly to Nelson's 'know **how**'. At this level I begin to further refine the 'know **that**' kind of embodied knowledge I have of this movement through my physical interaction with the keyboard. Returning to the triplet quaver upbeats at 'the end of' bars 8 and 10, I might attempt to convey the particular quality of movement across the barline in several ways. For instance, I might begin with a rather quiet and light B flat in the left hand, effecting a slight crescendo through the two remaining notes, reaching the upper A flat at 'the start of' bar 9 in quite a pointed way (though no actual accent is marked). Or I might linger on the initial B flat a little and lift the F at the end of the triplet group off a little earlier, giving the effect of greater emphasis on the upper A flat that follows, borrowing a technique from harpsichord playing. Or I might actually play the initial B flat a little louder than the rest of the group, even attempting a counter-intuitive decrescendo through this upbeat. All these are subjective illustrations of subjective responses to the embodied 'know **that**'. They each effect the profiling of the gesture differently, but all function as an expression of the embodied knowledge. They apply different techniques of managing the depressing and releasing of the keys ('know **how**') in order to realise the foundational 'know **that**'. 'Know **how**' invokes my physical control of the finger movements on the keys. Those movements involve complex coordination of gestures: the precise speed at which I depress the key determines the speed with which the small leather-covered hammer on a Viennese-action piano flies upwards to strike the string, and thus the volume of sound produced (also the nature of the onset of the sound). Equally, because the Viennese mechanism is so refined, the point at which I release the key crucially affects the way in which the forward 'flow' of sound appears to be articulated. In this particular phrase, lasting from 'the end of' bar 8 until the G at 'the start of' bar 10 in the left hand, the point at which I release, for instance, each of the three repeated A flats in bar 9 will define the articulation (by analogy: the way this phrase is 'pronounced',

<sup>12</sup> The totality of their identities is far more complex, enmeshing not only the local gestural quality in relation to ensuing downbeats, but all the various melodic and harmonic factors within the tonal system, to say nothing of their broader contextual relation to the reoccurrence at 'the end of' bars 94 and 96 (slightly adapted registrally and texturally), and indeed other similar triplet upbeat shapes encountered in this movement.

remembering always that, in the eighteenth century, music was likened to the art of speech). I would certainly not play each of them with the *same* weight and length: probably the second A flat would be significantly lighter than the first, though more or less a full quaver length, whereas the last would be a little louder than the second, and probably shortened slightly, giving an appearance of a slight emphasis on the following crotchet G (bar 10). Characterising this articulation is something done through very precise finger control, developed by careful practice over time, and, once the physical movement has been embodied in the finger memory, it is retrieved in performance not as an extremely complex succession of individual finger movements, but as the enacting of a single action (rather like getting onto a bike and riding it, apparently without conscious thought). This complexity of finger control (the real-time ‘know **how**’ expression of conceptual ‘know **that**’ embodied knowledge) does not only affect horizontal flow (for instance, the note-after-note unfolding of a melody) but likewise a vertical one (the balance of chords and textures, as for instance in the episode beginning with the upbeat at ‘the end of’ bar 25 and lasting until ‘the start of’ bar 52).

Nelson describes his ‘know **what**’ category as ‘what can be gleaned through an informed reflexivity about the processes of making and its modes of knowing.’ (Nelson 2013: 44). It is, in other words, a *critically reflective process*. In part, the writing of this article is a part of that ongoing process. But most fundamentally for me as a performer, that process of reflection in ‘know **what**’ is documented at the keyboard in the frequent reiteration of technical finger-movements in lengthy practice sessions hopefully serving as a reliable foundation for musical performance subsequently. It invokes learning, in this Menuet finale, ways in which the quality of gestural movement across the barline might be subtly varied in order to create an unfolding narrative of upbeats, and painting, as it were, a picture for the listener of how the management of upbeat gestures might produce a rendition of Haydn’s notation that seems aesthetically pleasing in the several minutes it takes to perform it. (In the context of this recording project, that extends to a rendition that avoids becoming irritating upon repeated playings of the particular CD track.) The ‘know **what**’ level is a continual interrogation of one’s muscular actions – namely, the gaining of a reliable degree of control over the immediate response of the fingers to the sound one hears at the keyboard, adapting subtly the volume level, speed of key depression and release, balance of chords and textures, according to the needs of the moment as heard there and then. Listening is of course crucial in this stage of critical reflection, whether in practice or performance. Over time, the listening too becomes embodied,

moving away from an analytic kind of listening – a kind that focuses on the dissection of each and every sound, relating it to each and every finger movement – towards a singular impression of the ideal sound one imagines for a particular phrase or movement, at which point the ‘know **what**’ is an amalgamation of all of those previously local responses into a coherent soundscape representing the movement as a whole. Beyond a certain level of familiarization, it is as if one becomes detached from the experience, a part of one’s attention being devoted to real-time ‘risk assessment’ of the ongoing operations of one’s finger muscles, in order to sustain a smooth course through the music in performance. Paradoxically, a part of one’s experience as a performer at this level is ‘dis-embodied’, as if one were a puppeteer discreetly adjusting the strings here and there in order to control the puppet’s motions (the ‘puppet’, of course, being oneself). Such an idealized balance between the subjectivity of embodiment (the physical involvement in the performance action) and objective ‘dis-embodiment’ (managing that action dispassionately) is not one easily achieved, though Haydn’s sonatas offer a richly rewarding field in which to try!

## LIST OF REFERENCES

- Braunbehrens, V. (1991) *Mozart in Vienna*, transl. by T. Bell (Oxford: Oxford University Press).
- Clark, A. (1997) *Being There: Putting Brain, Body and World Together Again*, Cambridge MA: The MIT Press.
- Clementi, M. (1801) *Introduction to the Art of Playing the on the Pianoforte*, London: Shaun.
- Gallagher, S. (2005) *How the Body Shapes the Mind*, Oxford: Oxford University Press.
- Geminiani, F. (1751) *The Art of Playing on the Violin*, London.
- Goehr, L. (1992) *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Irving, J. (1997) *Mozart's Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Knocker, E. (transl.) (1948) *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing – Leopold Mozart* London: Oxford University Press.
- Lakoff, G. and Johnson, M. (1999) *Philosophy In The Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books.
- Latham, M. (1998) “The Pianos of Johann Andreas Stein”, *The Galpin Society Journal* 51:114–153.
- Nelson, R. (2013) *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Palgrave Macmillan: Basingstoke.

### Recordings

*Haydn Complete Music for Solo Keyboard* Ronald Brautigam (fortepiano) BIS-CD-1731/33  
*The Virtual Haydn: Complete Works for Solo Keyboard* Tom Beghin (keyboards) NAXOS 8.501203

Online sources

<http://www.johannes-secker.co.uk>

*Џон Ирвинџ***КРЕИРАЊЕ ХАЈДНОВИХ СОНАТА ЗА ИНСТРУМЕНТЕ  
СА ДИРКАМА: ПРАВА И ОДГОВОРНОСТИ ИЗВОЂАЧА  
ПРИСТАЛИЦА ИСТОРИЈСКИ ЗАСНОВАНОГ ПРИСТУПА****(Резиме)**

Историјски засновано извођење данас је постало широко распрострањено. Број наступа и снимака осмишљених на тај начин расте заједно са широким лепезом изворне документације, као и органолошке литературе из којих се црпе подаци. У овом раду, чији је аутор извођач и истраживач, детаљно се испитује приступ интерпретатора историјске оријентације специфичном комерцијалном дискографском пројекту: снимању одабраних Хајднових дела за соло инструмент са диркама. Акцент је на критичком посматрању циљева, техничке и музичке припреме таквог подухвата, коришћених инструмената и низа перспектива путем којих се извођење повезује са методологијом *праксе као истраживања* и контрастном онтологијом Хајднових соната.

Submitted: April 14, 2014

Accepted for publication: June 20, 2014

Original scientific paper

DOI: 10.2298/MUZ1416047K

UDK: 786.2.083/.086(497.11)''18''

## Рецепција српске салонске музике у XIX веку: из угла извођача, публике и музичке критике\*

Маријана Кокановић Марковић<sup>1</sup>  
Академија уметности (Нови Сад)

### Апстракт

У овој студији у фокусу пажње је рецепција српске салонске музике XIX века у контексту средњоевропског културног проседа. Салонске композиције тумачене су у интерактивном односу на релацији: музичко дело – извођач – публика – критика. Анализа музичког дела не трага више за естетским вредностима у музичкој фактури, већ за квалитетима и одликама које нека музика мора имати да би испунила своју сврху и функцију.

### Кључне речи

салонска музика, извођачи, публика, критика, музичко тржиште

Историја салонске музике може се пратити кроз напет и динамичан однос између конзумената (извођачи и слушаоци) ове врсте музике и њених критичара.<sup>2</sup> У литератури из XIX века ова синтагма повезана је с низом комплементарних термина: „кућна музика” (Hausmusik), „салонска и друштвена музика” или „салонска и забавна музика”. Поред тога, у изворима из XIX века евидентна је веза између салонске музике и клавира, који се у оно време подразумевао и као саставни део салонског намештаја. Тако се, на пример, често истиче да је „код такозване салонске музике првенствено реч о забавној музици за клавир” (Reissmann 1887: 53, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 16). И у нашим изворима срећу се сличне одреднице. Роберт Толингер у *Гудалу* пише о „једностраности кућевне неге глазбе, која се налазила у искључивој нези самог гласовира” (Толингер 1886б: 130). Но, иако је клавир имао примат, у салонима се радо музицирало и на другим инструментима. Певане су и популарне арије из

\*Ова студија је резултат рада на пројекту *Идентитетски српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004), финансираног од стране Министарства, просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>1</sup> marijanakokanovic@yahoo.com

<sup>2</sup> Салон као друштвена институција и музика у салону као друштвена пракса имали су дугу предисторију пре него што су се, тридесетих година XIX века, појавиле ознаке *musique de salon*, односно *Salonmusik*. Под овом синтагмом подразумева се врста музике, али и музичка пракса, која је тек почетком XX века нестала с историјске позорнице. О типологији салона, различитим дефиницијама и жанровским одређењима салонске музике, као и специфичним одликама у домаћој музичкој продукцији видети у Кокановић Марковић 2011.

опера и оперета, романсе, као и стилизоване грађанске и народне песме.

Чињеница је да се појам салонска музика изворно, дакле све до половине XIX века, односио на бравурозне комаде које су компоновали клавирски виртуози попут Фридриха Калкбренера (1785–1849, Friedrich Kalkbrenner), Франца Листа (1811–1886, Franz Liszt) или Сигисмунда Талберга (1812–1871, Sigismund Thalberg) за извођење на сопственим концертима. Међутим, у појмовним дефиницијама из друге половине столећа – у време када је виртуозитет као музичкоисторијски феномен полако „падао у заборав”, а виртуозно-салонски стил постао манир – термин салонска музика је све више добијао пејоративно значење. Када је овај појам добио негативну конотацију, аутори га више нису везивали за „ранију” виртуозну салонску музику, како би избегли замку да се музика „Шопена и Листа [...] деградира у бољу салонску музику” (Riemann 1901: 398). Хуго Риман је истицао да је велика грешка уврстити Ф. Шопена (F. Chopin) у салонске композиторе, јер се он с много више права може поставити као опозит овој врсти музике. Међутим, естетске дебате у музичкој литератури нису имале утицаја на љубитеље салонске музике.

Циљ анализе музичког дела у овој студији није био да се процени уметнички квалитет или неквалитет салонске музике, како би се одвојиле вредније од мање успешних композиција. Много је важније имати у виду да уметнички квалитет код ондашњих конзумената салонских композиција није имао одлучујућу улогу. Салонска музика је имала своје специфичне карактеристике, које су биле привлачне како слушаоцима, тако и извођачима. Ако знамо да је у XIX веку салонска музика широм Европе доживела праву експанзију на музичком тржишту, те да је објављивана из економских интереса, отвара се низ питања: који су квалитети били неопходни да би салонска композиција привукла публику, коју функцију је салонска музика требало да испуни да би имала добар пласман на музичком тржишту и како се то одражавало на фактуру дела? Питање је и може ли се наведена повезаност са „сврхом” конкретно доказати? Стога ће салонске композиције бити осветљене у интерактивном односу на релацији: музичко дело – извођачи – публика – музичка критика.

### *Из уџла извођача*

Гледано из аспекта извођача, салонске композиције се могу поделити на технички једноставне и сложене, односно захтевне. Технички једноставна салонска дела музиколог А.



Балштет је, према чланку непознатог аутора у *Neue Zeitschrift für Musik*,<sup>3</sup> означио као „храну за дилетанте нижег нивоа” или салонску музику „за леву руку”, а изразито виртуозне и пијанистички захтевне композиције као „виртуозну параду”, односно салонску музику „за десну руку” (*NZfM LX*: 155, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 258). Интересантно је да је на сличну поделу салонске музике 1886. године указао и Роберт Толингер у часопису *Гудало*, означавајући једноставна салонска дела као „банална”, а виртуозна као „хектично махнита”. Заједнички именитељ обема врстама је „дилетантство”. Толингер пише да „модерно глзботворство продукује много доброг и одабраног, али то добро и одабрано пребујава она злосретна продукција, којој је отац: просто дилетантство, а мати: баналност и хектичава махнитост” (Толингер 1886б: 128–129).

Један од битних услова за успех салонских композиција на музичком тржишту односио се управо на техничку једноставност и доступност аматерима, чија је извођачка техника била ограничена. Салонске композиције су у рекламама издавача музикалија најчешће биле окарактерисане као „средње тешке”, а биле су намењене не само аматерима, већ и деци. У грађанским породицама било је пожељно да деца што је могуће пре буду у могућности да нешто одсвирају пред родитељима и гостима. Родитељи су желели да кроз музицирање кћерки и синова створе друштвено пожељну слику о музицирању у породици. Што су деца раније могла приказати своје музичко умеће, утолико боље за породицу. Тиме се демонстрирала припадност „добром друштву”, а породица је социјално тријумфовала у кругу познатика.

Наставници клавира нису благонаклоно гледали на ову појаву и жалили су се да родитељи не могу дочекати да њихово дете може нешто да одсвира. Херман Аберт (Hermann Abert), у чланку „Musikalischer Dilettantismus”, разочарано је закључио да „више не важи да музику треба волети, већ вежбати по сваку цену, како би другима могло да се демонстрира сопствено умеће” (*Neue Musik-Zeitung XXII*: 241, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 260). Ни наши музички писци нису заостајали за својим иностраним колегама. Драгутин Блажек је писао да је музика подређена „нижим сврхама”, истичући да родитељи у уметности више не траже средство за васпитање, већ да им је једини циљ „да дете толико научи свирати, да се може у присуству цењених гостију или рођака репродуцирати” (Блажек 1889: 221–222).

Техничка доступност и пријемчивост композиције читовали су се кроз четири елемента: хомофони слог, стереотипну

<sup>3</sup> У даљем тексту *NZfM*.

пратњу засновану на фигурама које се понављају, једноставну хармонизацију и форму базирану на варијацијама и понављањима. Хомофони слог је карактеристична одлика већине салонских комада. Једноставност клавирске фактуре огледа се у прегледној и једноставној акордској пратњи, а у рецензијама се често критички указује баш на „тривијалну акордску пратњу” композиција. Хуго Риман је указао на два типа пратње у салонској музици (Riemann 1882: 798): *плесни* (басов тон и акорди, пример бр. 1) и *ноктурновски* (разломљени акорди у таласастом кретању, пример бр. 2).

Плесни тип пратње је, као што и име каже, карактеристичан за репертоар интернационалних салонских плесова, али и маршева, док се ноктурновски тип среће код варијација, фантазија или карактерних комада. У једном комаду може доминирати један тип пратње до краја дела, што је често случај када је реч о играчким жанровима. Међутим, типови пратње се неретко смењују или се основи вид модификује.

У салонској музици пратња је истовремено била повезана с хармонијом, која се ограничавала на блиске тоналитете, у чему су критичари такође видели недостатак. Е. Ханслик (Eduard Hanslick) писао је о „маси лагане музичке белетристике за салонске потребе”, указујући да се ту нигде „кроз бољу хармонизацију, нову каденцу, финију модулацију не одступа од зацртане главне стазе” (Hanslick 1870: 33, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 266). Међутим, оно што је за критичаре и рецензенте било предмет подсмеха, за извођаче је представљало техничку поједностављеност *par excellence*. Једном навежбана фигурирана пратња, као и очекивана хармонизација, извођачу су омогућавале да брзо савлада не само одређену композицију, већ и многа друга дела сличне фактуре.

Када је реч о форми, један рецензент је у *Neue Zeitschrift für Musik* критички приметио да је код салонских композиција „највећим делом реч о преписаним понављањима” (*NZfM* XXII: 109, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 263). Велики број салонских комада има форму песме или ронда, што указује да се поред једног или више контрастирајућих одсека основни материјал увек понавља. Поред тога, бројне салонске композиције почивају на форми варијација на једну или више тема. То су пре свега виртуозне салонске варијације, фантазије и потпурији.

И у популарним обрадама народних и грађанских песама за глас и клавир, клавирска пратња је сведена: једноставне хомофоне фактуре, са „школским” хармонизацијама које остају у дијатонским оквирима. Песме најчешће имају строфичну форму, што значајно доприноси њиховој пријемчивости. Интересантно

је и да су француски издавачи музикалија од композитора романси, које су у то оно време биле веома популарне и радо извођене у салонима, захтевали краћа и једноставнија дела, са „сиромашном“ клавирском пратњом и са „што је могуће мање модулација“.<sup>4</sup> Тоналитет није био унапред одређен, али се очекивало да не прелази више од три предзнака (*NZfM* XVII: 113, према Ballstaedt, Widmeier 1989: 33). Међутим, чини се да код наших композитора техничка поједностављеност није увек и само имала за циљ „доступност“ музичким аматерима, а самим тим и бољи пласман на тржишту музикалија. Када је реч о обради народних песама, композитори су неретко сами указивали да су настојали да их сачувају у њиховој изворној варијанти.<sup>5</sup> Корнелије Станковић у предговору своје збирке *Србске народне њесме* (1863) – која садржи народне песме обрађене за клавир, глас и клавир и мушки хор – истиче: „У овом послу главно ми је било да сачувам чисту мелодију народну, како сам чинио и у другим народним песмама, које сам до сада издао за певање и клавир“ (Кокановић 2004: 18). Станковићеве песме за глас и клавир су строфичне, а неке имају и рефрен. Хармонски језик остаје у „класичним“ тоналним оквирима: углавном користи акорде главних ступњева у основном положају или обртајима, доминантни септакорд и његове обртаје, док су везе споредних ступњева ређе заступљене (упореди Ђаковић 2007: 17–21; Кићукалић 1975: 35–43). Клавирска пратња је хомофона и једноставна, а у горњој деоници је удвојена мелодија гласа.

И Јован Пачу је у чланку *О нашој музици*, објављеном у чешком музичком листу *Hudbeni listy*, јасно показао тежњу да у својим композицијама буде што ближе „народној уметности“. Пачу не искључује могућност да хармонизације народних мелодија буду сложеније и разноврсније, али се пита да ли би у том случају оне задржале „своје природно својство“:

<sup>4</sup> Француским романсама се у новије време, као музиколог-истраживач и као вокални извођач, посветила Силви Нисефор (Sylvie Nicéphor). Поред радова о наведеној теми, објавила је 2011. године и компакт-диск код дискографске куће „Calliope/Indésens records“: *Romances Français 1785–1815*. Госпођа Нисефор је 2013. одржала предавање о француским романсама у Музиколошком институту САНУ.

<sup>5</sup> Већ крајем четрдесетих година XIX века, и на српску публику посебан утисак остављале су мелодије народних песама и игара, „заоденутих у вештачко рухо“. Аранжирани за глас и клавир, клавир соло или неки други инструмент, чиниле су стандардни салонски репертоар. За добар пријем дела било је довољно да композиција садржи препознатљиву мелодију народне песме или игре, што је пружало могућност и аматерима да се „успешно“ искажу као композитори и да своја дела пласирају на музичко тржиште. Детаљније видети у Кокановић Марковић 2011: 154–158.

„Не да се порећи, да се за напеве народне неби дала употребити разна хармонија, али је питање неби-ли песме при том изгубиле од свог природног својства, дакле управо то, што их чини песмама народним” (Блажек 1884: 601–604).

С друге стране, функција виртуозних салонских комада на први поглед била је у супротности с претходно описаним једноставним композицијама. У првом плану био је циљ да се достигне одређени степен извођачког умећа, како би се могло заблистати пред аудиторијумом. Композитори салонске музике често су посезали за карактеристичним виртуозним манирима и ефектним средствима као што су: тремоло, укрштање леве и десне руке, арпеђирани акорди, брзи пасажии, удвајање мелодије у октавама, терцама и секстама, репетирани тонови, октаве или акорди, дупли предудари и слично. Један од карактеристичних виртуозних манира односио се на украшавање мелодије трилерима. Брзина извођења трилера, на пример, такође је била у функцији демонстрирања виртуозитета извођача.

Неретко су већ на почетку дела излагане мелодије широког тонског обима, чиме се показивало да извођач, као виртуоз у правом смислу те речи, обухвата целу клавијатуру. Синхроно свирање обе руке у екстремним лагама омогућавало је да публика може и видети колико су удаљене руке извођача на клавијатури. Дакле, потврда одређеног нивоа владања инструментом могла се и објективно сагледати, односно чути (брзина свирања композиције, разне техничке бравуре) и видети (телесни покрети за време свирања, укрштање руку).

Међутим, виртуозни елементи нису се ограничавали само на фактуру, већ и на форму салонских комада. Већина салонских композиција имала је ефектни уводни и бравурозни завршни одсек, независно од основне форме. Помпезни увод имао је функцију скретања пажње слушалаца на композицију. Ако би у неким делима и изостао увод, композитори су се ретко одрицали виртуозног завршетка дела.

Карактеристичан пример представља почетак полке *Reflets du printemps*, ор. 6. Алојзије Славе Атанасијевић (пример бр. 3). Дело је отворено ефектним уводом, који се поново јавља у репризи одсека А. Већ на самом почетку испољавају се виртуозне амбиције композиторке: симултано свирање удвојених октава и акордских блокова у *ff* динамици, уз примену *sforzata*, као и виртуозно пасажно кретање (упореди Јеремић Молнар 2006: 190).

И у песмама за глас и клавир, композитори су радо посезали за ефектним клавирским завршетком композиције. Песма *Al' je ley ovaј sveй* Милеве Константиновић, на пример, завршава ефектном каденцом коју доноси клавир у темпу *Maestoso*.

Ако погледамо вероватно најпопуларнији салонски комад код нас у XIX веку, клавирске варијације на тему песме *Што се боре мисли моје* Корнелија Станковића, уочићемо низ карактеристика виртуозног манира. Пре свега, дело је писано у форми теме с варијацијама на популарну грађанску песму. Попут француских узора, садржи: увод, тему, пет виртуозних варијација и коду. Тема је изложена у уводу, чиме се слушаоцу већ на самом почетку дела открива шта га очекује у композицији.<sup>6</sup> У варијацијама је евидентан „пораст динамичке температуре” идући према крају дела, уситњавањем нотних вредности и усложњавањем клавирске фактуре, која пред извођача поставља све сложеније техничке захтеве.

Тако, на пример, у првој варијацији Станковић доноси тему у акордима, који су ритмизовани у секстолама (пример бр. 4); у трећој варијацији могу се пратити три равни – мелодија у дисканту, која је украшена трилером, док је левој руци поверена пратња базирана на разломљеним акордима (пример бр. 4а). У петој варијацији мелодија је премештена у леву руку, док десна рука доноси шеснаестинске фигурације (пример бр. 4б).

За виртуозну салонску музику карактеристична је синтеза виртуозности и техничке пријемчивости. Упркос наведеним виртуозним елементима салонски комади су у већини случајева остајали доступни и аматерима, захваљујући пре свега: „природно повољним” (под прстима) пасажима у десној руци, понављању виртуозних „формула” у виду разломљених акорада, које су имале сличан универзални карактер попут фигура у пратњи. Лева рука, која увек свира у метру, обезбеђује подршку која свирачу омогућава да, и приликом на пример децимола, „не изгуби” такт. Олакшицу при извођењу код неких композиција омогућавао је и релативно умерен темпо, који је и код брзих пасажа угодан за свирање (нпр. *Andante* код анализираних дела С. Атанасијевић и К. Станковића).

Зашто је баш виртуозитет коришћен као средство друштвеног рангирања, на пример кћери из грађанских породица? Несумњив утицај имали су концертирајући виртуози који су тридесетих и четрдесетих година XIX века са светским успесима допринели порасту популарности клавирског музицирања, а уживали су и јавно дивљење (видети Einstein 1947: 202–204). Нешто касније, почевши од педесетих година XIX века, и Срби су имали могућност да „славе” своје „вештаке на гласовиру и гуслама”. У ондашњој штампи писано је о концертима „нашег

<sup>6</sup> Већ тридесетих година XIX века, у делима француских салонских композитора, био је коришћен манир да се у уводу композиција наговести или изложи основни тематски материјал.

одабраног виртуоза” Корнелија Станковића, који се „не мора постидети од других страних концерата” (Пејовић 1991: 254). Уметници су поздрављани овацијама и „овенчавани” венцима и цвећем, у прилогу чему говоре и написи у штампаним о концерту виолинисте Драгомира Кранчевића у Новом Саду:

„Ми би се од овог младог и даровитог Србина и са мањом вештином задовољили, али кад га чусмо, задовољство пређе у одушевљење и венци летише као киша на млађаног уметника” (Аноним 1862: 215).

Пијанисткиња Јованка Стојковић је и по тридесет пута излазила на подијум да се поклони одушевљеној публици, која ју је поздрављала овацијама и уручивала јој „венце, букете, посипала је штампаним поздравима”. После концерта испраћали су је с „лампоницама и букетицама, песмом и свирком”. Песници Јован Суботић и Лаза Костић су у њену част написали и песме.<sup>7</sup> И хрватски критичари су хвалили пијанистичко умеће Стојковићеве. У *Народним новинама* (1872, бр. 97) Аугуст Шеноа је писао:

„Да је тако гђица Стојковићева и највећим потешкоћама, најсмелијим захтјевом, што си јих за гласовир можемо помислити, сасвим дорасла – сјетимо се, какви бијаху н. пр. њезини кроматични полети у октавах, какви њезини ђурлици (трилери), та једва си оку и уху свом вјеровано” (Пејовић 1991: 258–260).

С друге стране, само су припадници дворске елите и богате грађанске породице себи могле да приуште да им у салону гостују прави виртуози и познати уметници. Тако је, на пример, у дому Јеврема Обреновића 1842. свирао Михаил Јаборски, познати виолиниста и директор Позоришног оркестра у Темишвару (П. П. 1842: 76). За време своје балканске турнеје 1847. Јохан Штраус син био је гост у дому Константина Поповића, градског благајника Новог Сада, а Анка Обреновић је у свом салону угостила Корнелија Станковића за време њиховог боравка у Београду у мају и јуну 1861. године (видети Кокановић Марковић 2011: 123, 144). У грађанским салонима „место виртуоза” припадало је госпођицама и њиховим гостима.

Одушевљавање виртуозима, као и њихово имитирање у грађанским салонима, имају заједнички корен у грађанском начину размишљања. Као што је такмичење познатих виртуоза

<sup>7</sup> Лаза Костић је 1872. написао песму Јованци Стојковићевеј (прештампано у Л. Костић, Песме, прир. Владимир Отовић, *Сабрана дела Лазе Костића* у редакцији Младена Лесковца, Матица српска, Нови Сад 1989, стр. 447 и 584). О пијанистичкој делатности Ј. Стојковић детаљније видети у Васић 2002: 51–62.

имало сврху да се публици прикаже ранг уметника, по истом механизму функционисала је и конкуренција породица у грађанском салону (Ballstaedt, Widmeier 1989: 280). Родитељи су желели да њихова деца музичким умећем засене децу њихових рођака и пријатеља. Управо зато је у настави клавира акценат био на што бржем техничком напредовању, што је музичку наставу неретко чинило мучном за децу. Роберт Толингер, у чланку „Махне у првој настави глазбе” указује на ове негативне тенденције у музичкој настави, као и на њихове последице.

„Данашња настава глазбе, не полази оним путем, који крајњој цели води. Сувише је лепа с’поља, а сувише шупљине унутри. Хитрина прстију је све, а душевна, права образовна страна наставе глазбе, или се са свим занемарује, или се само узгредно, маћински негује. [...] И махна је баш у томе, да прва настава глазбе суноврат тежи механизму, да пренагло ради на усавршавање технике (подвукла М. Кокановић Марковић), и да поред тога душевну страну глазбе или занемарује, или баш сасвим из вида испушта” (Толингер 1886в: 175).

### *Из угла јублике*

Гледано из угла публике, да би биле прихваћене салонске композиције су морале да задовоље два услова: да буду „лаке за рецепцију (апел на ухо)” и да „делује на друштво (апел на осећања)” (Ballstaedt, Widmeier 1989: 295). Било је важно да салонске композиције „не прекораче хоризонт разумевања присутних”, те да одговарају укусу оних који су их слушали. Поред тога, салонска музика је имала функцију да забави и релаксира госте салона. Стога су салонски комади углавном били кратки, што је омогућавало да се, смењивањем различитих дела, сачува пажња публике, али и да све присутне госпођице имају шансу да нешто одсвирају. Већина салонских комада не прелази обим од три до четири странице.

Форма салонских композиција „слушаоцима је гарантовала да неће бити већих изненађења”, која би могла бити „напорна” за рецепцију дела. У претходном одељку указано је да су салонски комади најчешће писани у форми песме, варијација или ронда. Основни тематски материјал често је понављан, а контрастирајући одсеци нису доносили снажније промене карактера и расположења. Приликом извођења ових дела, гости у салону су могли да разговарају, размењују погледе или маштају на основу илустративног наслова комада.

Хомофона фактура, прегледна периодичност и једноставна хармонизација, такође су доприносили лакшој рецепцији

дела код публике. Сви наведени елементи омогућавали су уживање без напора, које су гости салона управо и желели. Насупрот томе, критичари су у овој поједностављености видели знак „неуметничког и неорганског производа”. Роберт Толингер је указивао на тежњу композитора да се допадне публици, користећи опробана средства. Ове одлике препознао је у песмама за баритон или алт и клавир Антона Хочеvara, те их је као такве и препоручио извођачима „жедним” аплауза те публике.

„Глазботворац креће се одавно утрвеним путевима, и то оним путевима, који извесно воде допадању ‘велике’ публике. Јесу ли пак такви путеви уједно и путеви озбиљна уметника, то је јако сумњиво. Да уметнички темељно схватање, и глазбено наглашавање подлога, у глазботворењу, којем је највиша циљ само спољашњи ефекат, мора сасвим на празно остати, разуме се већ и само по себи; по томе нам је заман у гласовирској пратњи тражити, да буде органски део просте, сасвим подчињене пратње, које се крећу обичним, тривијалним и труцкавим облицима” (Толингер 1886а: 124).

Поред „слушне пријемчивости”, салонска музика је морала и деловати на слушаоце, односно „ганути госте и потакнути њихова осећања”. Салонски комади садрже све оне елементе, који су у популарним естетским схватањима онога времена били повезани с расположењем „лепог осећања”: арпеђа, терца и сексна сазвучја и примена педала (Ballstaedt, Widmeier 1989: 299–303). Значајна одлика „салонске подобности” читовала се у учесталој примени арпеђа и разломљених акорада свих врста. У првој варијацији на песму *Ти си рајски цвети* Марије Лујзе Тајчевић, мелодија је донесена у акордским арпеђима у десној руци (пример бр. 5), а композиција завршава арпеђираним акордима у обама рукама (пример бр. 5а).

Упадљива примена терци и сексти представља константу салонских дела, што се такође може видети на примеру друге варијације из композиције *Ти си рајски цвети* (пример бр. 5б). У дуету Даворина Јенка *За њобом срце жуди*, сопран и алт се готово током целе композиције крећу у паралелним терцама и секстама (пример бр. 6). Наведени елементи музичког израза, који се у салонској музици препознају *par excellence*, увек су били окарактерисани као *сенџименталност*, односно као недостатак, и то како код савременика тако и код потоњих генерација. Дакле, када је салонска музика била окарактерисана као сентиментална, то је значило негативну конотацију: неистинита, вештачка, афектирајућа, претерана, сањарска, самодопадљива, болешљива осећајност (упореди Riemann 1901: 313). Аналогно иностра-



ним критичким освртима на салонску музику, и код нас се срећу сличне карактеризације и опаске. Роберт Толингер пише о „болећивој сентименталности” и „болешљивој мазности” типичној за многобројне клавирске комаде с програмским насловима. О салонском репертоару пише као о „кужној рани на здравом телу” (Толингер 1886б: 126).

Међутим, све наведене карактеристике салонске музике, које имају негативну конотацију, тешко су музичкоаналитички применљиве (на пример: вештачка, болесна, неистинита осећајност). С једне стране, овакве карактеризације указују на дела без уметничких квалитета, а с друге стране су усмерене на „салонски свет” уопште. Песник Бранко Радичевић је, на пример, у једном писму оцу Нисисове валцере окарактерисао као „шмокланске” (Ђурић-Клајн 1956: 41).

Поред већ описаних музичких средстава, могу се наћи и друга, која више указују на одлику „сентиментално”, у смислу једног наглашено осећајног израза. Андреас Балштет издваја три елемента: задржице, карактеристично мелодијско кретање с интервалским скоком на почетку, иза чега доминира поступно кретање и хроматику (Ballstaedt, Widmeier 1989: 330–334). Наведени елементи музичког израза нису једини одговорни за сентиментални карактер композиција и они се у салонској литератури не морају увек јављати истовремено (упореди Keldany-Mohr 1977: 118).

За време извођења салонске музике, слушаоци су могли сањарити. Дневни снови су фиктивно испуњење жеља, а произилазе из дефицитарне ситуације у реалности, стога су представе дневних сањарења у контрастном односу према стварности (Ballstaedt, Widmeier 1989: 334–335). Задржица у музичком току задржава наступ хармонски конкретног акордског тона и најчешће неприпремљене задржице слободно воде ка кратком прекиду мелодијског тока, задржавају га или узрокују „нарушавање хармоније”. А. Балштет указује на сличност између задржице у музичком току и сањарења у стварности („покушај бега, избегававање стварности”). Задржица је музички увек дефинисана кроз неопходност сопственог разрешења. И као што је у музици правило да се одговарајући акордски, односно мелодијски тон појави након задржице, тако се и у стварности дневно сањарење разрешава повратком у стварност. Будући да је трајање напетости задржице „кратког даха”, продужава се уз помоћ понављања. Деловање задржице неретко је „оснажено” аугментацијом или акцентирањем задржичног тона.

И друге карактеристике сентименталног тона могу се интерпретирати на сличан начин. Хроматски промењени тонови

у музичком смислу представљају „мини заобилазнице”, које пружају осећај „неухватљивости”, односно краћег „скретања” с одређеног мелодијског тока (пример бр. 7).

Облигатни интервалски скок на почетку мелодије делује као емфатични залет, као гест „искока” из свакодневице, односно из стварног света. Потом следи мирнији покрет и опет повратак основном тону тоналитета. Тако се и сањар корак по корак опет враћа у реалност (пример бр. 8).

С друге стране, у сентименталном тону салонске музике уочавамо и афирмативни моменат. Упркос свим покушајима „бега из стварности”, музички поредак остаје нетакнут: осмо-тактовна схема се не мења, све се решава у хармоничном звуку, који не иритира слушаоца. Па чак и сами емфатични интервалски скокови остају у оквиру основне хармоније, а њихов узлетни гест је само „привид”.

Као и у претходном одељку, намеће се исти закључак: оно што је из угла музичке критике било виђено као естетски недостатак, из аспекта салонске публике било је презначено у идеалне услове за рецепцију дела! Када Роберт Толингер пише о хиперпродукцији салонске музике код нас, он јасно жигосе њене главне „квалитете”, који су издвојени у претходним анализама: „лака изводљивост” и „улизујућа мелодика”.

„Таки глазботвори ничу на све стране као гљиве после плодне кишице. Такви су глазботвори развитку здрава глазбена укуса највећи злотвори. Они су лако изведљиви, улизивајуће су мелодике, те налице змији присојкињи, која се у недра поткрада, да приказивача смртно уједе, да плодно поље претвори у јадну пустињу, на којој нежна биљка лепога и племенитога, не може корена никад више захватити [...] Тако звана модерна салонска глазба, омиљелица је само оних дилетаната, који уметности за свагда леђа окрећу” (Толингер 1886б: 128–129).

Чињеница је да се наведени елементи музичког израза срећу и у клавирским делима романтичара и класичара. Међутим, у салонској музици су ова средства, кроз перманентну и упадљиву примену, постала пренаглашена (деталјније видети у Кокановић Марковић 2011: 158–162).

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- [Аноним] (1862) „Нек се зна”, *Јавор* 27: 215.
- Ballstaedt, A., Widmeier, T. (1989) *Salonmusik – zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, Wiesbaden GMBH.
- Блажек, Д. (1884) „Бранково коло од др. Ј. Пачу-а”, *Јавор* 19: 601–604.
- Блажек, Д. (1889) „Музичка уметност у моди и занату”, *Јавор* 14: 221–222.
- Васић, А. (2002) „Српска пијанисткиња Јованка Стојковић”, *Темциварски зборник*, 3, Нови Сад: Матица српска, 51–62.
- Ђаковић, Б. (2007) „Српске народне песме – штампане збирке Корнелија Станковића”, у Д. Петровић (ур.) *Сабрана дела*, књига друга: *Песме за глас и клавир, мушки и мецовићи хор*, Београд: Музиколошки институт САНУ, Нови Сад: Завод за културу Војводине, 17–21.
- Ђурић-Клајн, С. (1956) *Музика и музичари*, избор чланака и студија, Београд: Просвета.
- Einstein, A. (1947) *Music in the Romantic Era. A History of Musical Thought in the 19th Century*, New York: W. W. Norton & Company, INC.
- Јеремић Молнар, Д. (2006) *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*, Нови Сад: Матица српска.
- Keldany-Mohr, I. (1977) *Unterhaltungsmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts. Untersuchung über den Einfluß der musikalischen Öffentlichkeit auf die Herausbildung eines neuen Musiktypes*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag.
- Кокановић, М. (2004) „Клавирска музика Корнелија Станковића”, у Д. Петровић (ур.) *Корнелије Станковић, Сабрана дела*, књ. прва, *Клавирска музика*, прир. Д. Петровић и М. Кокановић, Београд: Музиколошки институт САНУ, Нови Сад: Завод за културу Војводине, 15–28.
- Кокановић Марковић, М. (2011) *Друштвена улога салонске музике у животи и систему вредности српског грађанства у XIX веку*, необјављена докторска дисертација, Академија уметности Универзитета у Новом Саду; примерак у Библиотеци Матице српске у Новом Саду, сигн. D 5719.
- Kučukalić, Z. (1975) *Srpska romantična solo pesma*, Sarajevo: Svjetlost.
- Пејовић Р. (1991) *Српско музичко извођачтво романтичарског доба*, Београд: Универзитет уметности.
- П. П. (1842) „Театар и музика”, *Додатак Србским новинама* 19: 76.
- Reissmann, A. (1887) *Die Musik als Hilfsmittel der Erziehung*, Wiesbaden.
- Riemann, H. (1882) „Salonmusik”, *Musik-Lexikon: Theorie und Geschichte der Musik, die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, nebst einer vollständigen Instrumentenkunde*, Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts.
- Riemann, H. (1901) *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*, Berlin – Stuttgart: Verlag von W. Spemann.
- Толингер, Р. (1886а) „Критички вестник”, *Гудало* 6: 124.
- Толингер, Р. (1886б) „Неколико речи о кућевној нези гласбе”, *Гудало* 7: 125–132.
- Толингер, Р. (1886в) „Махне у првој настави гласбе”, *Гудало* 10: 173–176.

*Marijana Kokanović Marković*

THE RECEPTION OF NINETEENTH-CENTURY  
SERBIAN SALON MUSIC: PERFORMER, AUDIENCE  
AND MUSIC CRITIC PERSPECTIVES

(Summary)

The history of Salon Music can be traced through the tense, dynamic relation between the consumers of that kind of music (performers, listeners) and critics. In the early 1930s, and later even more, a designation “salon style” started to appear in the reviews of the Salon Music. By that fact alone, it was implied that compositions, which were published as Salon Music, or were defined as such in reviews, corresponded to specific musical norms, which, on the other hand, evolved merely from recipient’s needs. In foreign and domestic press from the period, there are many negative epithets referring to Salon Music: “empty, frivolous, coquette, false”. Nevertheless, aesthetic debates in music literature had no impact on Salon Music admirers.

In this study, the focus of attention is on the reception of Serbian Salon Music of the nineteenth century within the context of the Central European cultural practice. Salon compositions were interpreted within the interactive relations among musical work-performers-audience-critics. The goal of musical work analysis was not to evaluate the artistic quality or non-quality of the Salon Music, in order to distinguish more or less successful music compositions. It is far more important to bear in mind that artistic quality with the Salon Music consumers of the time had no decisive role. Musical work analysis no longer seeks for aesthetical values in music facts, but for qualities and features that a piece of music must possess in order to fulfill its purpose and function.

Примљено 10. 2. 2014.

Прихваћено за штампу 17. 4. 2014.

Оригинални научни рад.

## ПРИЛОГ НОТНИ ПРИМЕРИ (1–8)



Пример 1. Александар Морфидис Нисис, *A' quelles grâces*, т. 5–8.

Andante

Пример 2. Корнелије Станковић, *Што се боре мисли моје*, ор. 6, т. 22–25.

Energico.

*f*

*ff* *leggero*

*f*

Allegro grazioso.

*p*

Пример 3. Алоџија Слава Атанасијевић, *Reflets du printemps*, ор. 6, т. 1–20.

6

*p*

*ff*

Пример 4. Корнелије Станковић, *Што се боре мисли моје*, ор. 6, т. 34–35.

Example 4a, measures 58-59, showing piano music with complex melodic lines and accompaniment.

Пример 4а. т. 58–59.

Example 4b, measures 81-82, showing piano music with a melodic line marked *pp e legato* and accompaniment marked *marcato la melodia*.

Пример 4б. т. 81–82.

Example 5, measures 41-44, showing piano music in 8/8 time with complex melodic lines and accompaniment.

Пример 5. Марија Лујза Тајчевић, *Variations sur une air favorit Serbe*,  
op. 1, т. 41–44.

ff energetico

Пример 5а. т. 90–92.

doloroso

Пример 5б. т. 49–50.

*mf* Za to - - bom sr - ce žu - di, *p* za  
to - - bom du - ša mre. *mf* Za

Пример 6. Даворин Јенко, *За шобом срце жуди*, т. 3–7.





Пример 7. Исидор Бајић, *Valse mignon*, т. 20–27.



Пример 8. Љубомир Бајац, *Пале наде*, т. 1–5.



DOI: 10.2298/MUZ1416067M

UDK: 783.2(497.11)''18''

## Писци и појци XIX века као чувари традиције српске црквене музике\*

Наташа Марјановић<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ (Београд)

### Апстракт

У раду су записи српских аутора из друге половине XIX века коришћени као извори за истраживање српског народног црквеног појања. Сећања из дневника, мемоара и аутобиографских белешки угледних културних посленика, књижевника, државника и политичара доносе живу слику о времену у коме је црквено појање било цењено као значајан сегмент духовног народног наслеђа. Појање је имало важну улогу у свакодневном животу српског народа у Хабзбуршкој монархији и у Кнежевини, односно у Краљевини Србији. На ширем плану, ови извори сведоче о општем и музичком образовању и искуствима писаца, о њиховом окружењу, уметничком укусу и односу према естетици народне музичке традиције. Посебно су коментарисани мемоарски написи који се односе на активности појаца и разноврсне аспекте извођаштва у домену црквене музике. Извори су сагледани и у књижевноисторијском, односно књижевнотеоријском контексту, са освртом на главне одлике документарно-уметничких жанрова, приповедачки стил и поетику писаца, припадника прелазног периода између романтизма и реализма у српској књижевности.

### Кључне речи

црквено појање, појци, мемоари, дневници, аутобиографије, романтизам, реализам

*Култура је израз народних особина,  
као што су заједнички обичаји, традиције,  
народне ђесме, одело, музика и мелодије.*

Милан Савић, *Наци сѝари*

Истраживање црквеног појања подразумева увид у једну од најделикатнијих сфера духовног стваралаштва, а тумачење разноврсности аспеката интерпретације у области црквене музике изискује и посебно разматрање њене литургијске функционалности, као и шире друштвене функције. Књижевни, документарно-поетски прикази појачке праксе посебна су драгоценост

\*Овај текст је резултат истраживања у оквиру пројекта „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови” (бр. 177004). Пројекат изводи Музиколошки институт САНУ у Београду, а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

<sup>1</sup> natasamarjanovic4@gmail.com

међу разнородним изворима за истраживање црквене музике, доносиће могућност за свестрано сагледавање мноштва сложености односа и различитих контекста у којима настаје и живи црквена песма.

Пред нама су била дела књижевника и аутора активних у државним пословима и међународној политици XIX века: *Аутобиографија* Јована Суботића, *Мемоари* Јакова Игњатовића, *Наши сџари* Милана Савића, *У Фрушкој гори 1854*, дневник Милице Стојадиновић Српкиње, *Моје усјомене* Тодора Стефановића Вилловског, *Усјомене* Владимира Јовановића и *Записи сџароџ Београђанина* Косте Христића.<sup>2</sup> О вишеструком значају ових извора за упознавање српске културне историје сведоче већ појединачни одломци из друштвене и културне биографије аутора.

Аутобиографско дело Јована Суботића (1817–1886) садржи мноштво података о животу и раду овог угледног адвоката, књижевника и политичара, међу којима су нарочито значајни записи о ауторовој књижевној делатности и укључењима у актуелна политичка и културно-политичка питања: о активностима у Матици српској, односу према Вуковој реформи и о борби за равноправност српског народа и језика у Хрватској, о чланству у Српској народној странци итд. (види Милосављевић 2001; Савић 2010). Сабрани на основу архивске грађе, живог предања и личних искустава писца, мемоарски записи Јакова Игњатовића (1822–1889) сведоче о животу српског грађанства у Угарској и о различитим видовима његове материјалне и духовне културе (види Бошков 1987, 1989). Ово „огледало прошлог доба” приказује слике значајних историјских збивања и делатности низа Игњатовићевих пријатеља, познаника и сарадника различитих сталежа, занимања, улога и угледа у друштву, међу којима су били и многи културни посленици из света уметности. Кроз посебан вид аутобиографије, у својеврсној „аутобиографији о другима”, Милан Савић (1845–1930) такође је оставио сведочанства о знаменитим личностима и тренуцима српске културне историје XIX века. У серији некролошких чланака, објављиваних у часописима *Јединство* и *Застава*, а касније обједињених под насловом *Наши сџари*, овај писац и књижевни критичар, вишегодишњи уредник *Летописа Мајице српске*, изнео је сећања на велики број својих савременика, познаника и пријатеља из кругова књижевника, глумаца, новинара, али и мање знаних и незнаних личности које су обележиле друштвени и културни живот Новог Сада у XIX веку (види Ненин 2010). У записима *У Фрушкој гори 1854*, Милица Стојадиновић Српкиња (1828–1878), „врдничка вила”, објединила је разнолико мноштво: писма драгим људима,

<sup>2</sup> Библиографски подаци о наведеним делима изложени су у листи референци.

песме, белешке о народним обичајима, преводе, полемике. Белешила је појединости о свом књижевном и преводилачком раду, као и о познанствима и сарадњи са значајним личностима српске културне историје – о блиском пријатељству са Вуком и Мином Караџић, Љубомиром Ненадовићем, о сусретима са владиком Његошем, Бранком Радичевићем (види Гикић 1985; Ненадић 1986). Значај мемоарских сећања за познавање прилика у српској друштвеној и културној историји XIX века препознатљив је и у обимном регистру личности и историјских тренутака које у *Успоменама* описују Тодор Стефановић Виловски (1854–1921) и Владимир Јовановић (1833–1922), угледни представници српске деветнаестовековне историографије и политике. Коначно, Коста Христић (1852–1927), син Николе Христића, једне од најмаркантнијих фигура политичке историје Србије XIX века, посвећеник дипломатије и права, начелник у Министарству иностраних дела и министар правде, посланик Краљевине Србије у Букурешту, Риму и Бечу, у *Записима старој Београђанина* оставио је још један споменик времену, културним приликама у којима је живео и значајним личностима које су својом делатношћу обележиле ово време (упореди Лалић 1989).

Студије о поменутих мемоарским делима најчешће садрже коментаре о доминантним сегментима садржаја и о књижевно-историјским карактеристикама, као и о односу ових остварења према целокупним опусима и одликама приповедачког стила писаца. Одломци документарно-уметничких књижевних записа посвећени музици до сада нису били предмет посебне аналитичке пажње.

У богатству поменутих извора уочавамо разноврсне белешке о црквеној музици. Реч је о драгоценим, личним утисцима приповедача, слушалаца, посматрача, понекад и учесника у појању, који књижевним пером преносе сопствене музичке доживљаје и коментаришу разноврсне аспекте интерпретације у овој области традиционалног уметничког стваралаштва и изражавања, у различитим, приватним и јавним контекстима. У наведеним делима забележене су појединости о односу црквених великодостојника према појању и о умећу истакнутих фрушкогорских појаца XIX века, међу којима су били и Никанор Грујић и Лаврентије Гершић (ученици утемељитеља карловачког појања, Дионисија Чупића и Јеротеја Мутибарића). Писано је о вештини појања као неизоставном услову за целовито вршење учитељске службе, као и о месту црквене музике у динамици свакодневног живота међу лаицима, посебно о ангажовању деце у процесу учења и извођења богослужбених песама. Највећи број коментара односи се на традицију карловачког појања и праксу заступљену на

тлу Карловачке митрополије, док само поједини записи доносе осврте на црквену музику у деветнаестовековној Србији. Приче о црквеној музици су на различите начине уведене у мемоарске белешке. У појединим случајевима, овим темама су посвећени сегменти читавих поглавља (Суботић, Игњатовић, Христић), док су, с друге стране, оне интерполиране у наративни ток дела тоном краћих коментара или примедби.

У *Аутобиографији* Јована Суботића забележено је мноштво утисака о црквеној музичкој пракси. Одрастајући у свештеничкој породици пароха у Добринцима, у Срему, Суботић је од детињства упознавао карактеристике српске појачке праксе, израђујући постепено и интимни, лични однос према црквеној пемси. Осетљивост на лепоту уметничког израза, коју је стицао и кроз гимназијско школовање у Сремским Карловцима и Сегедину, писац показује кроз појединачна сећања на традицију црквеног појања. Посебно је занимљива прва оваква слика, којом је обележен почетак аутобиографије. Суботић замишља *Ноћ њред њри Јерарха 1817*, вече уочи сопственог рођења, атмосферу навечерја празника у дому једне добриначке породице и долазак свештеника, свога оца, који увеличава ово празнично окупљање нарочито лепим појањем:

„Добриначки попа имао је глас као славуј, а био је у младим својим годинама учитељ ‘пјенија’ у Карловачкој богословији. Најбоље ће моји читатељи дознати и оценити појање нашега свештенога пријатеља, кад им кажемо, да је митрополит Стратимировић у својој дворској сали пред генералом Прерадовићем нашем певчику, као богословцу, предност дао пред самим архимандритом Гедеоном Петровићем, потоњим епископом бачким, који се као најумилнији певац онога времена у карловачкој хијерархији славио.” (Суботић 2009: 5).

Из наредног поглавља аутобиографије сазнајемо и да је Аћим (Јоаким) Суботић, благодарећи „анђелском гласу”, примљен у Карловачку богословију, а потом, према одлуци митрополита Стратимировића, и сам постао учитељ појања у Богословији и добио прву парохију у Буђановцима.<sup>3</sup> Писац преноси утиске које је стекао током детињства, слушајући о очевим појачким искуствима. Истовремено, опомиње се вештине и посвећености најугледнијих фрушкогорских појаца и њиховог удела у очувању и преношењу традиције српског црквеног појања. Посебно

<sup>3</sup> Према списку клирика Карловачке богословије у периоду 1794–1820, Јоаким Суботић је похађао ово училиште од 1802. до 1805. (Никола Гавриловић, Карловачка богословија (1794–1920), Српска православна богословија светог Арсенија, Сремски Карловци 1984, 217).

похваљује митрополита Стефана Стратимировића као заслужног за достизање врхунског нивоа у неговању појања у Карловачкој гимназији и на целом карловачком подручју у првим деценијама XIX века.<sup>4</sup>

Бележећи успомене из зрелијег животног доба, Суботић описује атмосферу „славенске” литургије, на Духове, одслужене пред великим бројем лаика, у данима окупљања на Свесловенском конгресу у Прагу 1848. године (упореди Станковић 2012). У пишчевом сећању одјекују „громогласна” одговарања на јектеније које је новосадски прота Павле Стаматовић узносио помињући велика имена из историје словенских народа и, нарочито, појачко учешће архимандрита Никанора Грујића у извођењу духовских стихира, према напевима српског црквеног појања (Суботић 2009).

Несумњиво је да је специфичност свештеничког позива, коме се посветио и Суботићев старији брат, допринела пишчевом интересовању за поезију и црквено појање. Као мало који мемоариста, Суботић је и сећања на своје школске дане проткао темама о богослужбеној музици. Оваквим тоном обојене су његове успомене на двојицу учитеља у Руми, којима је посвећено посебно поглавље *Идиле*, првог сегмента аутобиографије. Писац преноси утиске о значају појачког искуства, али и доброг гласа, за вршење учитељске дужности. Обојица учитеља запамћени су као искусни појци, иако сваки са својеврсном „маном” када је реч о гласовним могућностима и вештинама изношења црквених песама на богослужењима. На посебном месту, Суботић напомиње да је као дечак и сам учествовао у појању, радо примајући од учитеља задатак „држања и десне и леве певнице” у Спасовској цркви у Руми.

О појању високих представника црквене јерархије кратке белешке стоје и код Милана Савића и у *Записима сѣтарѡ Београђанина*. Коментаришући добар глас министра правде и професора београдске Велике школе, Глигорија Гиге Гершића, Савић препознаје његов музички таленат као специфичну родбинску везу, истичући познати појачки дар „фрушкогорског славуја”, раковачког архимандрита Лаврентија Гершића (Савић 2010: 163). Сећање Косте Христића на богослужбени ток Велике седмице у старој палилулској Цркви Св. Марка освежено је посебним освртом на појање тадашњег архимандрита Теодосија Мраовића. Познат по лепом гласу и вештини појања коју је стекао уз учитеља Јанићија Поповића, једног од наследника Димитрија Крестића (Богдановић 1893; Пено 2012), потоњи митрополит београдски

<sup>4</sup> О карловачком појању и појцима види и Бољарић, Тајшановић 1891; Петровић 1990; Тимотијевић 2008.

био је и дугогодишњи, уважени наставник појања у Београдској богословији. Христић се сећа атмосфере на вечерњој служби Великог петка и Мраовићевог појања стихире приликом изношења плаштанице:<sup>5</sup>

„Из цркве се чује таласасто брујање побожних песама, које, прелазећи с једне певнице на другу, беху као одзив скрушеним молитвама свештеника пред олтаром (...) И кад би архимандрит Теодосије Мраовић својим јасним и необично пријатним гласом запојао: ‘тебе одјејущаго сја свјетом јако ризоју’, цела би публика уздрхтала осећањем свете побожности, пуна срца дубоке туге и пуних суза очију...” (Христић 1989: 512, 513).

Посебној групи мемоарских успомена на праксу црквеног појања припадају белешке о музичким активностима деце и лаика. Међу њима су такође живописне слике из детињства Косте Христића, сећања на радосно дочекивање пролећних дана и учествовање у појању приликом празничног прослављања Врбице на улицама Београда:

„С пролећем се примицао и дан кад је ваљало помишљати и на децу која су целе зиме, у много прилика и у много кућа, била остављена на божју вересију. Тај дан је Врбица, велики празник дечји, велика радост, али и велика брига родитељска. Јер које је дете које је изашло на Врбицу, а да га мајка није чиме поновила? У великој поворци, пропуштајући средином улице литију са заставама што су их црквама даровали разни еснафи и други побожни приложници, иду деца у два реда ивицама тротоара, појући својим ситним гласићима ‘Опшчеје воскресеније’. У тој поворци има деце из имућних кућа, девојчица у свиленим хаљиницама, кокетним шеширићима и лакованим ципелицама, мушкараца у матроским хаљиницама и морнарским капицама са називом какве наше вароши или брода, једино на тим дечјим капама ћирилицом исписаним. Има ту и сиротињске деце, девојчица у скромним цицианим хаљиницама, шеширићима од просте сламе и јевтиним крпачким ципелицама. Али сви они, измешани славе у један глас Лазарево васкрсење и снажно машу звонцима што им висе о врату на свиленим тракама. У ове деце још нема зависти; она само гледају низа се у своје одело, јер је најлепше оно што је на њима.

Таки смо исти и ми некад били, давно, врло давно. Из теразијске основне школе, која и данас стоји она иста у Дечанској улици, водио нас је на Врбицу наш добри учитељ пок. Паја Векецки. Ишли смо до наше палилулске цркве овако исто, у два реда, звонили и појали” (Христић 1989: 326).

<sup>5</sup> Познато је да је према Мраовићевом појању Стеван Мокрањац забележио две стихире на Велики петак. Види Петровић 1998.



У белешкама Јована Суботића, Владимира Јовановића и Милице Стојадиновић Српкиње такође је коментарисано дечје учешће у појању и наговештен специфични утицај црквене песме на њихов потоњи емоционални и духовни развој. Дирљива су сећања на присуство и појање деце на опелима, најчешће кроз извођење погребног напева Трисвете песме. Извори показују да су црквене химне често биле извођене и као успаванке. Васпитавана у духу српских обичаја, деца су, у породичном окружењу, од најмлађих дана слушала и учила народне приче и песме, тропаре и кондаке великих празника (упореди Мишковић 2003). Међу дневничким записима, Милица Стојадиновић Српкиња издваја сећање на музичке тренутке са мајком Јелисаветом, која је у слободно време са својом децом савладала тропаре на Божић, Богојављење и Васкрс (Стојадиновић 1985). Још једну сличну успомену проналазимо у аутографу *Осмогласника* из пера Корнелија Станковића. На маргини композиторове рукописне нотне свеске, по завршетку псаломског стиха *Господи возвах* четвртог гласа, забележено је: „С овим гласом ме покојна моја мати у крилу свом држећи више пута заспао сам. Лака јој била земљица” (Пример 1).

Међу сведочанствима о историјским и друштвеним збивањима, о благу које су Срби из своје домовине током сеоба донели на подручје Угарске, негујући га и у XIX веку са снажним верском свешћу, упечатљиви су утисци Јакова Игњатовића о односу српског народа према црквеној музичкој традицији. У *Мемоарима*, писац посебно говори о месту црквене песме у сфери приватног живота. Нарочито је занимљив приказ „изношења” репертоара црквених песама из литургијског у световни, свакодневни контекст кућног музицирања. Игњатовић се присећа певања црквених химни уз клавир, праксе коју су упражњавале припаднице грађанских сентандрејских породица:

„У старије доба било је отмених кућа где су госпођице, фрајле, госпе уз клавир црквене песме певале. У Сентандреји недавно је умрла једна стара госпа од породице славних Радивојевића, ђенерала и капетана, томашевачког јунака. Старији Сентандрејци знаду да је та госпа, још девојком, друштву певала уз клавир херувик у Достојно” (Игњатовић 1989: 82).<sup>6</sup>

У *Мемоарима* је напоменуто да су црквене песме понекад употпуњавале и веселу атмосферу кафанских дружења (види и Тимотијевић 2006). Описујући певање ирмоса, које се орило

<sup>6</sup> Исти садржај коментарисан је и у следећим радовима: Петровић 2003; Кокановић Марковић 2012; Марјановић 2013.

у једној од локалних кафана на путу између манастира Хопова и Ирига, Игњатовић образлаже свој утисак о значају оваквих видова „потврде” оданости сопственом музичком наслеђу, чак и оном из домена црквене музике. На другом месту, присећа се окупљања свог ђачког друштва, које је неретко одржавало састанке за забаву у кафанама и гостионицама. Писац издваја у оно време познатог правника, некадашњег карловачког ђака, „слатко и танкопевца” Кошу Којића из Руме, познатог по умешном извођењу црквених песама и у оваквом амбијенту, посебно памтећи његову интерпретацију богојављењске стихире „Глас Господен на водах” (Игњатовић 1989: 264). Књижевни осврти на увођење репертоара црквених песама у праксу приватног, световног музицирања често реферирају и на многољетствија. Најчешће је реч о описима славских, празничних друштвених окупљања и народних весела, на којима се наздрављало уз овај богослужбени поздрав.

\*

Јован Суботић, најречитији у поменутих одломцима записа, посебну пажњу посвећује питањима интерпретације, односно перцепције и рецепције црквене песме. Писац пристрасно преноси општи утисак који је свештениково појање оставило на мноштво присутних званица у дому добриначког сељака, на славском окупљању уочи Св. Три Јерарха:

„Тропар Три Јерарха, од таквога певца појан, усхитио је све слушаоце до дубљина душе; и певање би задовољило и најстрожије слушачко ухо, да га нису гдекоји гласови побожних хришћана гостију ту и тамо нарушавали (...)

Но песма ипак испадне на потпуно задовољство домаћина, који је, док је попа појао, скрштених руку стајао, час по час прекрестио се, а час по час главу мало на страну скренуо, и крадом сузу из ока убрисао. Био је сасвим потресен. Духовно је благовао, видело му се да је као у рају” (Суботић 2009: 5, 6).

Упечатљива Суботићева опаска о појању крушедолског архимандрита Грујића у Прагу отвара посебно питање. Наглашено је да је угледни појац „глас имао као звоно” и да „није чудо, да је учинио најугоднији утисак код Чеха, који то знају ценити и судити” (Суботић 2009: 92). У једном од писама које је Корнелије Станковић 1863. године примио из Прага, српски песник, књижевни и позоришни критичар Дамјан Павловић саопштава да је познати чешки композитор и музички критичар Јозеф Звонарж (Josef Leopold Zvonar) заинтересовано проучавао Станковићеву прву књигу српских црквених мелодија, али и да

је нотама забележио старо чешко појање које је „сасвим исто као и српско” (АС, ПО 107/12; упореди Марјановић 2012). Из овог записа остаје нејасно на коју музичку традицију аутор реферира. Будући да је Звонарж остао запамћен и као музички теоретичар и писац посвећен истраживању чешке духовне и световне музике, могуће је да се уочена сродност односи претежно на хармонизације једногласних народних напева.

Кроз поглавље посвећено двојци учитеља, Суботић детаљно разматра њихове способности у извођењу црквених песама, наглашавајући да је у XIX веку лепо појање сматрано једним од највећих квалитета у служби сваког учитеља. Сећајући се Румљанина Јована Поповића, напомиње да је црквено пјеније теоријски изврсно познавао, али да због свог „гавранског гласа” у пракси „није смео уста отворити” (2003: 49, 50). Суботић истиче да је учитељ познавао ову своју слабост, те је месецима подучавао своје ученике црквеним песмама, како би појали уместо њега на свим редовним богослужењима (на вечерњу, јутрењу, литургији, часовима, па и на парастосима). У овом одељку, писац наговештава да је и сам спадао у ред Поповићевих ученика, „славујчића” који су у овим приликама преузимали улогу главних појаца. У шаљивом тону, говорећи о себи у трећем лицу, Суботић вреднује сопствене појачке способности:

„Је су ли Румљани тим местозаступним певцем били усхићени или само и задовољени, то не налазимо забележено ни код нашег хронисте Нестора ни код мађарског краља Беле бележника; по свој прилици, да певчик није спадао ни у славује ни у славујиће, а и тим се доказало, да је дрека деце у првом детињству извесна мука за мајку и сина, кога двори, али да није сигурна школа за одликовање у конзерваторији.” (2009: 50).

Спомен на појање учитеља Илије доноси више негативне критике него похвале:

„Глас је имао добар, али не знам у којој је конзерваторији научио био, да сваком слогу и певаној стихири дода, место паузе или дужине, слог ‘га’, ‘ге’, итд.

Тако је његова херувимска песма гласила овако: ‘Иже-ге-ге-ге-ге-ге Хе-ге-ге-ру-гу-гу-гу-ви-ги-ги-ми-ги-ги’ итд. Може се мислити, да се мелодија можда и није тако рђаво преливала, али је текст киптио од штампарских погрешака кроз оне стереотипне га, ге, ги, го, гу (...). Зато су га и звали у селу више ‘учитељ Геда’, него учитељ Илија” (2009: 53).

И други, појединачни коментари сведоче о Суботићевом познавању и разумевању богатог и разноврсног репертоара црквених песама српског појања. Чини се да су погребне богослужбене химне будиле у писцу специфично снажна осећања. Присећајући се мајсторског умећа и лепог гласа очевог саслушатеља, Тодора Љубинковића, Суботић истиче да су двојица свештеника умиљно појали песме на опелу и на великом јутрењу, особито на јутрењу Велике Суботе. У завршном сегменту поглавља о својој мајци, бележећи спомен на сахрану попадије Саре, присећа се „дивних укупних стихира” и тужног, али и утешног, узвишеног одзвука Трисвете песме и стихова „Вјечнаја памјат” (2009: 35).

У кратком одломку сећања на атмосферу Карловачког црквено-народног сабора (1879), Тодор Стефановић Виловски представља црквено појање као специфичан вид израза националне припадности и на карактеристичан начин коментарише одлике српске црквене музичке традиције:

„Архијерејска служба у Саборној цркви, сјај скупочених одежда, монотона али сложна и српском уху толико мила армонија карловачког пјенија, допраћај краљевог комесара у саборницу уз свирку војене музике (...) зар то није разонода, зар то није уживање за сваког Србина у којег није сасвим усахнуло осећање за историјску прошлост нашега народа у овим крајевима и за велики значај оног богатог наслеђа што нам је остало иза наших предака, који речју и делом браћаху своју цркву и своју народност?” (Виловски 1988: 420).

Мемоарске белешке *Моје усјомене* обилују опаскама о лепотама Беча, у који се Виловски још као дечак са породицом преселио из Земуна. Несумњиво је да је процена о монотоном карактеру српског појања била условљена пишчевим искуствима из развијеног музичког живота царске престонице, њених салона, концертних и оперских музичких вечери, на којима је негован разгранати репертоар немачке, француске и италијанске вокалне и инструменталне музичке традиције. С друге стране, овакав коментар сведочи о ауторовом естетском доживљају појединачних мелодијских структура у напевима српског појања, као и интерпретације црквених песама – чини се да коментар о „сложној” хармонији потврђује да је Виловски у појању препознао особену саборност и упеваност појаца као посебан квалитет.

Забелешке које сведоче о односу према појању као према особитом изразу националног опредељења нотирала је и Милица Стојадиновић Српкиња, описујући црквено народно празновање на Ивандан:

„Има л’ шта трогателније нег кад Србина своме Творцу у славу запоји? Данас кад смо са литијом око цркве ишли, осећала сам да ни за сав брилијант Бразилије не би престала Српкињом бити!” (Стојадиновић 1985: 85).

Мемоаристички записи о појању, посебно они са уписаним коментарима о карактеристикама извођења црквених песама, отварају многа занимљива питања: из ког се контекста писци приближавају црквеној музици, како доживљавају појце, шта је за њих најупечатљивије у интерпретацији, какве реакције других на појање памте. Ова питања су директно повезана и са аспектима приповедачке поетике аутора, односно са општим одликама документарних, и других књижевних жанрова прелазног периода између романтизма и реализма.

Питања духовних претензија, национално-верских и културних идеала, изражена у причама и сликама појединачних судбина, случајева и догађаја, означена су у књижевној теорији и критици као основна тематско-мотивска тежишта документарних извора ове епохе (Иванић 1990; Живковић 1994). Трагање за изворношћу духа националног, српског, један од типичних романтичарских сужејних комплекса, видљив је у мемоарским записима и као мотив препознавања националног идентитета кроз репертоар црквених песама српског појања (упореди Лома 2013). Кроз сиже сусрета, познанства и пријатељства, у поменути делима значајни појединци из народа су уздигнути до нивоа културних јунака српске националне историје (упореди Иванић 1990; Макуљевић 2006). У контексту говора о црквеној музици, упечатљиво се издваја портрет појца, позициониран као својеврсно тематско-морфолошко средиште текстова и као још једна од многобројних симболичких фигура којима су отелотворене идеје о самосвојном националном идентитету српске културе XIX века (упореди Тимотијевић 2004). С друге стране, у сликама кућног музицирања и уношења репертоара црквених песама у сферу световне, приватне свакодневице, доминирају одлике бидермајерског реалистичког стила (упореди Живковић 1994; Вукићевић 2006).

У књижевноисторијским прегледима, документарно-уметнички жанрови заузимају значајно место као вид специфичног одраза односа стварности и приповедања, кроз призму личног искуства и стилизације писаца (Иванић 2007). Мемоари су оцењени као изразито неканонизован жанр, нестабилних граница према аутобиографији, генезом у тесном додиру са дневником, при чему је овакво нарушавање граница препознато, између осталог, у промењеном усмерењу мемоарских тема – у перио-

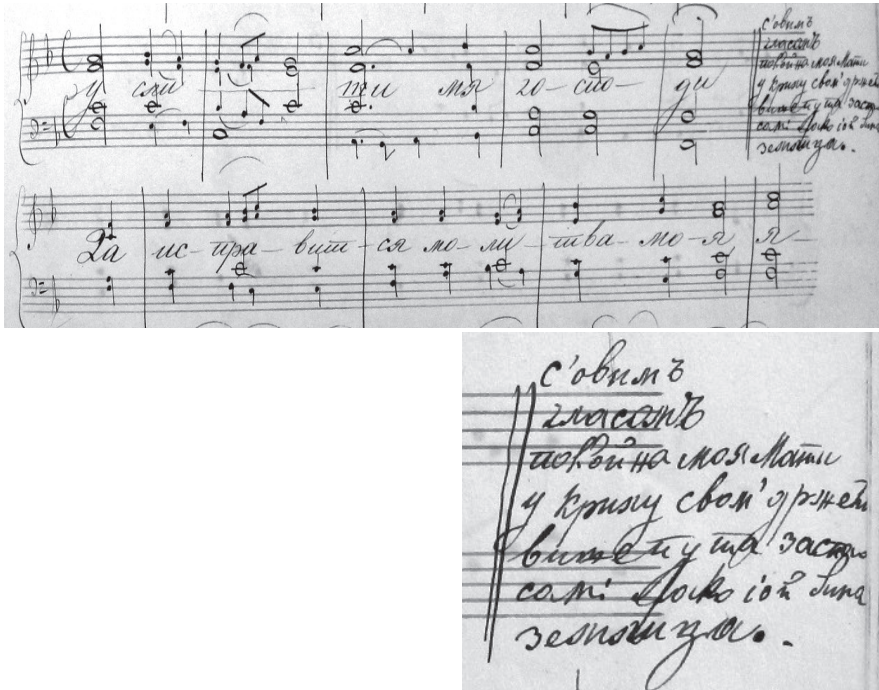
ду реализма, уз демократизацију јавног живота, оне се крећу од национално-религиозно-историјског у правцу приватног (Иванић 1990: 54). Када је реч о одабиру тема и начину изражавања, доминација личног, приватног искуства писача уочљива је и у поменутих белешкама о црквеној музици. У овом контексту намеће се и питање о границама текста и проблему разлучивања документарног, мемоарског од фикционалног, домишљеног, уметнички поетизованог (Суботићев опис вечери уочи Св. Три Јерарха и сл.). На додатну аналитичку пажњу позива процена о поверењу поетике реализма у преносивост туђег искуства и о неретком настојању мемоариста да појединачним чињеницама личног доживљаја придају општу вредност (Иванић 1990), као и о склоности да у писаним сећањима идеализују слике из младалачких дана (Суботић 2009).

Манир мемоарског приповедања о црквеној музици блиско је повезан са питањем позиције из које писци приступају писању документарне прозе, или са „посветом” записа одређеној читалачкој публици. У том смислу, поучни тон и „фамилијарни” карактер Суботићевог дела, са мноштвом осврта на личне доживљаје, могуће је повезати са чињеницом да је писац аутобиографију наменио првенствено својој деци, као облик својеврсног породичног споменара (упореди Суботић 2009). Сећања Тодора Стефановића Виловског на раскошни музички живот Беча доносе и запажања о црквеној песми бележена из позиције угледног представника српских националних омладинских покрета, историографа и новинара, а Коста Христић је у *Зайице* унео своје успомене на црквену песму афирмишући непролазне вредности и значајну улогу историје као „учитељице живота” (упореди Лалић 1989). Романтичарски осамљена, Милица Стојадиновић Српкиња у истом маниру осветљава интимни доживљај ове сфере народног стваралаштва и делатности као особити облик религиозног и националног израза. Са друге стране, осврти на место црквене музике у свакодневном животу у записима Јакова Игњатовића упућују на класицистичке, просветитељске узоре реалистичког погледа на свет, односно стила приповедања (упореди Иванић 2000). Излажући разноврсна сведочанства о улози музике у систему младалачког образовања и васпитања, у специфичном, дидактичком тону, Игњатовић са носталгијом описује дух прошлог времена у којем су „девојке још ирмос појале, а жене мужеве одсеком са ‘ви’ називале” (Игњатовић 1989: 278).

Несумњиво, документарно-уметничка књижевна сећања на црквену музику и активности појаца у XIX веку представљају вишеструко значајне изворе за истраживање појединачних сегмената ове области српске културне и музичке историје. Потре-

бом да у мемоарским делима забележе запажања о лепоти музичког изражавања и улози црквене песме у сфери општег система друштвених вредности у којима су живели, писци су млађим генерацијама читалаца, књижевних, културних истраживача и историчара музике, оставили драгоцене поруке о значају упознавања, неговања и очувања духовне народне музичке традиције.

### Пример 1



Аутограф Корнелија Станковића  
(Архив САНУ, Београд, Историјска збирка бр. 7888, св. 3, књ. В, 81)

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

### Извори

- Виловски, Т. С. [1907] (1988) *Моје усјомене (1867–1881)*, Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 14, Београд: Нолит.
- Игњатовић, Ј. [1988] (1989) *Мемоари*, прир. Ж. Бошков, Нови Сад – Приштина: Матица српска, Јединство.
- Јовановић, Владимир (1988) *Усјомене*, прир. В. Крстић, Београд: Београдски издавачко-графички завод.

- Савић, М. (2010) *Наџи сѝари*, Нови Сад: Градска библиотека.
- Стојадиновић, М. С. [1861] (1985) *У Фрушкој џори 1854*, ред. и поговор Р. Гикић, Београд: Просвета.
- Суботић, Ј. [1901–1910] (2009) *Живој Дра Јована Субојића: (авиобиографија)*, књ. 1–5, Нови Сад: Градска библиотека.
- Христић, К. Н. [1923] (1989) *Зайиси сѝароџ Беоџрађанина*, Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 17, Београд: Нолит.

### Архивска грађа

- Павловић, Д. (1863), писмо Корнелију Станковићу, Архив Србије, Фонд „Поклони и откупи”, рукописна грађа (сигн. 107/12).
- Аутограф Корнелија Станковића, Архив САНУ, Београд, Историјска збирка бр. 7888, св. 3, књ. В, 81.

### Литература

- Богдановић, Ј. (1893) „Српско православно карловачко пјеније”, *Срѝски Сион* III, 15, 16, 17: 231–233; 248–249; 266–269.
- Бољарић, Г., Тајшановић, Н. (1891) *Срѝско ѝправославно ѝјеније, ѝо карловачком сѝаром начину*, Сарајево – Лајпциг.
- Бошков, Ж. (1987) „Сентандрејско грађанство у делима Јакова Игњатовића”, *Сенѝандрејски зборник* 1: 129–151.
- Бошков, Ж. (1989) „Игњатовићево *Оџледало ѝроцлоџ доба*”, у Ј. Игњатовић, *Мемоари*, Нови Сад – Приштина: Матица српска, Јединство, 7–16.
- Вукићевић, Д. (2006) „Приватни живот у огледалу реалистичке књижевности”, у А. Столић, Н. Макуљевић (прир.) *Привајни живој код Срба у 19. веку: од краја осамнаестоџ века до ѝочейка Првоџ свејскоџ рајна*, Београд: Слио, 457–482.
- Гавриловић, Н. (1984) *Карловачка боџословија (1794–1920)*, Сремски Карловци: Српска православна богословија светог Арсенија.
- Живковић, Д. (1994) „Бидермајерски стил романа Јакова Игњатовића”, *Евројски оквири срѝске књижевности*, 2, Београд: Просвета, 101–121.
- Иванић, Д. (1990) „Мемоари Јакова Игњатовића у контексту српске мемоаристике 19. вијека”, *Зборник Мајѝице срѝске за књижевности и језик* 38 (1): 53–62.
- Иванић, Д. (2000) „Коментар и приповедање у делима Јакова Игњатовића”, у Д. Иванић (ур.) *Коментар и ѝриповедање, Прилози ѝоејѝици ѝриповедања у срѝској књижевности*, Београд: Центар за научни рад, Филолошки факултет.
- Иванић, Д., Вукићевић, Д. (2007) *Ка ѝоејѝици срѝскоџ реализма*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Кокановић Марковић, М. (2012) *Друѝѝивена улоџа салонске музике у живоју и сисѝему вредности срѝскоџ џрађансѝива у 19. веку*, необјављена докторска дисертација, Нови Сад: Академија уметности у Новом Саду.
- Лалић, И. В. (1989) „Стари Београђанин” (поговор), у К. Н. Христић, *Зайиси сѝароџ Беоџрађанина*, Београд: Нолит, 525–536.
- Лома, М. (2013) „Хердерово схватање порекла језика и заснивање филологије”, *Зборник Мајѝице срѝске за књижевности и језик* 61 (2): 375–402.
- Макуљевић, Н. (2006) *Умејности и национална идеја у XIX веку*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.



- Марјановић, Н. (2012) „Из преписке Корнелија Станковића – истраживачки извештај о писмима из Архива Србије”, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 47: 115–126.
- Марјановић, Н. (2013) „Приповедање о музици и уметности у *Мемоарима* Јакова Игњатовића”, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 48: 39–53.
- Милосављевић, П. (2001) „Књижевнотеоријска мисао Јована Суботића”, у М. Радовић (ур.) *Liber amicorum: зборник радова у почаси академику Радомиру В. Ивановићу*, Нови Сад: Филозофски факултет, 177–198.
- Мишковић, Н. (2003) *Базари и булевари. Свеј живоји у Београду 19. века*, Београд: Музеј града Београда.
- Ненадић, М. (1986) „Дневник Милице Стојадиновић Српкиње”, *Домет* 45: 130–133.
- Ненин, М. (2010) „Са друге стране некролога”, у М. Савић, *Наши сјари*, Нови Сад: Градска библиотека, 5–11.
- Ненин, М. (2011) „Скица за портрет Милана Савића”, *Савић Милан*, Ниш – Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета, 25–33.
- Пено, В. (2012) „Црквена музика у светлости државног законодавства у Кнежевини и Краљевини Србији”, *Музикологија* 12: 9–36.
- Петровић, Д. (1990) „Фрушкогорски манастири и српско појање”, у *Фрушкогорски манастири*, књ. 66, Београд: Галерија САНУ, 178–196.
- Петровић, Д. (1998) „Опште, пригодно и празнично појање Стевана Ст. Мокрањца”, у *Стеван Ст. Мокрањац. Духовна музика*, Сабрана дела Ст. Ст. Мокрањца, књ. 8а, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, „Нота”.
- Петровић, Д. (2003) „Будим и Пешта у историји српске музике”, у *Друштвене науке о Србима у Мађарској*, Научни скупови САНУ, књ. С1, Будимпешта – Београд: Одељење друштвених наука, 55–65.
- Савић, Љ. (2010) „Автобиографија Јована Суботића”, *Годишњак библиотеке Срема* 10: 75–81.
- Станковић, У. (2012) „Павле Стаматовић у Српском народном покрету – 1848/49”, *Зборник Мајице српске за историју* 84: 119–134.
- Тимотијевић, М. (2004) „Гуслар као симболична фигура српског националног певача”, *Зборник Народног музеја* 17 (2): 253–285.
- Тимотијевић, М. (2006) „Приватни простори и места приватности”, у А. Столић, Н. Макуљевић (прир.) *Приватни животи код Срба у 19. веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*, Београд: Слио, 165–244.
- Тимотијевић, М. (2008) *Манастир Крушедол*, II, Београд: Сисеро.

### Nataša Marjanović

## WRITERS AND CHANTERS IN THE NINETEENTH CENTURY AS KEEPERS OF THE TRADITION OF SERBIAN CHURCH MUSIC

### (Summary)

In this paper, parts of the memoir literary works from the second half of the nineteenth century are presented as important sources for the research of Serbian traditional church chant. The testimonies on church music from diaries, memoirs and autobiographical notes by famous Serbian writers, statesmen and politicians,

namely Jovan Subotić, Jakov Ignjatović, Milan Savić, Milica Stojadinović Srpkinja, Todor Stefanović Vilovski, Vladimir Jovanović and Kosta Hristić, were analyzed. Those writings bring to light a time when church chant was appreciated as an important part of the spiritual, folk heritage and had an important role in everyday culture of Serbian people both in the Habsburg Monarchy and in the Principality and Kingdom of Serbia. The authors wrote about musical skills of chanters from clerical, church circles and about the practice of chanting among school teachers. They also described different kinds of musical performances of church chant among laymen and children. These sources testify to writers' general and musical education and experiences, to their environment and its relation to the aesthetics of spiritual folk tradition.

This paper also analyzes sources in the context of the history and theory of literature, having in mind the authors' commentary techniques and narrative style. Those issues are discussed in relation to the poetics of romanticism, *Biedermeier* and realism in Serbian literature.

Примљено 30. 5. 2014.

Прихваћено за штампу 20. 6. 2014.

Оригинални научни рад.

DOI: 10.2298/MUZ1416083R  
UDK: 78.01:316.74(4)''2000/...)  
785.1:061.2(474)

## **Musical Performance as Storytelling: Memory, European Integration, and the Baltic Youth Philharmonic Orchestra\***

Tina K. Ramnarine<sup>1</sup>  
Royal Holloway University of London (London)

### **Abstract**

Storytelling has been theorised as a performative, narrative practice, but it has not been employed often as a trope in studies of musical performance. This article outlines a theoretical context for exploring the possibilities of such a conceptual move within musicology by referring to the anthropological and performance studies approaches of Turner and Schechner. Benjamin's reflection on the storyteller as a narrator of memory and history frames the presentation of a case-study on the Baltic Youth Philharmonic Orchestra.

### **Key words**

Performance, storytelling, Baltic Youth Philharmonic, orchestra

Storytelling has been theorised as a performative, narrative practice, but it has not been employed often as a trope in studies of musical performance. This article outlines a theoretical context for exploring the possibilities of such a conceptual move within musicology. In interweaving theoretical context and ethnographic case-study, this article focuses on the Baltic Youth Philharmonic orchestra. A starting point for my exploration is Walter Benjamin's writing on the storyteller as a teacher or sage, who can offer counsel based on his or her own lifetime experiences as well as on reaching into the past, into other lifetimes, which have been narrated and remembered in stories. In crafting a story, the storyteller displays a kinship with the mystical, the mythical, the fairy tale and the artisan. Moreover, in the possibilities of drawing on stories from the past and in

\* My research on orchestras has been funded by the AHRC and undertaken within the AHRC Centre for Musical Performance as Creative Practice. My case-study was presented as part of a keynote lecture at the international conference on Baltic Musics and Musicologies in collaboration with the Sounds New Music Festival in May 2011. I am grateful to the conference chair, Eva Mantzourani for the invitation. I am also grateful for opportunities to present versions of this paper at the European Seminar in Ethnomusicology 2012, chaired by Ana Hofman, and at a seminar on Borders, Mobilities and Cultural Encounters at the University of Eastern Finland (2014) at the invitation of Jopi Nyman.

<sup>1</sup> tina.ramnarine@rhul.ac.uk

reproducing them, the storyteller becomes a historiographer, narrating the “record kept by memory” and becoming a link in the “chain of tradition” through which memory is narrated to future generations (Benjamin 1969: 8–9). The links of these chains are simultaneously fragile and strong. Memories do not always achieve the status of ‘history’. Sometimes, people retrospectively reclaim fragments of memories told through the life stories of past generations to retell stories and to demand recognition of their historical importance. Historians have written about the ruptures between memory and history in a disciplinary critical turn that considers historiography as ideologically informed and implicated in the political production of knowledge. Dipesh Chakrabarty, for example, writes about the ‘artifice of history’ in which historiography is not an objective account of the past but is implicated in the political production of knowledge (2000). Pierre Nora, writes about the “conquest and eradication of memory by history”, as a discipline based on our memory (where ‘our’ is from the vantage point of colonising power) and on the “sifted and sorted historical traces” that lead to historical texts (1989: 8). Yet, critiques about subjectivity and power relationships in the production of disciplinary knowledge about the past could be applied to memory which, as a form of knowledge transmitted through experiences and generations, is unreliable and partial, but also tenacious and revisionary. While Benjamin predicted the end of storytelling, “the embarrassment all around when the wish to hear a story is expressed” (1969: 1), new perspectives on memory, history and performance lead to greater recognition of storytelling as a way of remembering, and as a narrative practice which is a performative and pervasive mode of communication in shaping daily life (Langellier and Peterson 2004).

From an ethnographer’s perspective, storytelling as a trope is immensely useful to thinking about musical performance. It is also useful for thinking about writing ethnography as storytelling, although I will not elaborate on this point here. It suffices to note that both bear witness to memory and history. The trope is useful since stories abound in, and around, musical performance. Song texts can be analysed as examples of narrative musical performance, even when the stories told therein are not straightforward. The possibility of ambiguity is vital to focusing on musical performance as storytelling, allowing new performances, interpretations, variations and altered insights. A story or a performance can change. New stories can be told. New stories can replace old stories. A ‘story’ may be more ‘truthful’ than memory or history since truth, belief, and moral conviction stand in awkward relationships with storytelling. While songs offer textual narratives that can be clearly read as stories, I am interested in considering storytelling as a trope that might be

employed in studying musical performance more generally. Thus, the case-study on the Baltic Youth Philharmonic illustrates the different kinds of stories that can be told concerning not only the past but also the present and the future through musical performance. This is a perspective on musical performance as storytelling that engages with political aspiration rather than with reading one performative mode (musical performance) through the frames of another (storytelling). My primary interests in this article, then, lie in considering the trope of storytelling in relation to musical performance and its capacities for promoting political ideologies.

On one level, ideologies are simply “stories about the world we live in”, and political ideologies are important because the political systems they generate are the ways that “societies make decisions about their most important values” (Sargent 2009: 3). This view corresponds with an anthropological understanding of stories as creating social systems and shaping social changes. On another level, ideologies are implicated with performative modes, in that “some stories are more potent than others not because of their content or the skill with which they are told but because of assumptions made about their tellers” (Polletta 2006: xi). In this respect, storytellers can be compared with truth-tellers, as discussed by Arendt in highlighting power relations in public and private realms to reflect on political thought. Storytelling leaves open the possibility of being understood as fiction since “ascertaining facts without interpretation” is impossible and facts are chosen “and fitted into a story” told from certain perspectives (Arendt 2006: 234). Truth-tellers assert validity in a coercive rather than persuasive mode when they are not receptive to the possibilities of interpretation (Arendt 2006: 235). Arendt’s thoughts underpin Jackson’s ideas about the ‘existential imperative’ of storytelling to help us feel that the world is in our grasp and that we have control of our lives. Storytelling is not necessarily a mode of self-expression since it can effect a transformation that “switches the locus of action symbolically from one context of relationship to another” (Jackson 2006: 18). A focus on the “action of meaning-making” informs my choosing orchestral practices as a way of thinking about the ‘social processes of storytelling’ (Jackson 2006: 18), and it is this emphasis on action that makes exploring storytelling as a trope for musical performance worthwhile. Storytelling as an intersubjective practice effecting symbolic transformations in the locus of action is relevant because discourses about orchestras often switch from thinking about performance to politics, even to the extent that orchestral relationships are conceptualised in terms of changing political ones (Spitzer and Zaslaw 2004: 514).

By emphasising the capacity of musical performance to tell stories, including political ones, this article contributes to

the multiplicity of approaches in studying musical performance. Common approaches include performance psychology (for example, how performers perform, stage-fright, and cognitive processes) and historical performance practice. Ethnographic approaches have highlighted how musical performance can also be analysed as an event, as an embodied practice, as socio-political action, and as a cultural process in global contexts. Amongst the wide variety of intellectual perspectives and methodological approaches characterising the study of musical performance, my focus on musical performance as storytelling resonates with the anthropologist, Victor Turner's concept of the 'social drama', which was developed in his ethnography, *Schism and Continuity in an African Society* (1957). This ethnography focuses on conflict, conflict resolution and social relationships in the village contexts of Zambia and the concept of social drama was later elaborated to reflect on metaperformance. For another project, Turner's ethnography is itself worth re-telling from the wider political perspectives of British imperialism. But, for now, and for the ethnographic case-study on the Baltic Youth Philharmonic to follow, it is worth noting that Turner's social drama focuses on the cyclical processes of fragmentation, conflict resolution and integration. His story about social relationships in an African village can be retold (with variation) in a northern European context.

Turning to storytelling as a trope is removed from how musical performance has often been conceptualised within musicology: as the realisation of compositional intent. At first sight, an emphasis on the musical work and on performance as an interpretation of the score underpins Daniel Barenboim's statement that "as performers we must accept the printed score as an infinite substance while not forgetting that we are finite, temporary" (2009: 54). Such a stance is far from ideas about the performativity of storytelling through which storytellers (as performers) creatively reproduce stories (as performances), although it is not far from ideas about the ways in which storytellers' performance practices can be framed temporally and historically. His statement, however, is part of a larger reflection on thought and interpretation, only partially indebted to hitherto dominant musicological discourses, and it is followed by an exercise in imagining alternative musical possibilities and extrapolating the implications therein for political action. Barenboim's example rests on imagining different melodic, harmonic, rhythmic directions to the opening of Wagner's *Tristan and Isolde* as a route to imagining different political scenarios. So, in Barenboim's imaginative leap he elaborates on the correspondences between musical and political possibilities in terms reminiscent of Turner's social dramas and the invitation to understand human relationships performatively: "A

nation's constitution could be compared to a score and the politicians to its interpreters, who must constantly act and react according to the principles outlined within it. In a democracy this constitution can be challenged and adapted to changing times by the people, becoming a kind of collectively composed symphony" (Barenboim 2009: 55). The score recedes and the performer comes into greater focus as Barenboim continues: "just as a performer must be constantly vigilant and curious enough to re-examine formerly conceived notions of interpretation and performance, a politician must be aware of his nation's actions" (2009: 55).

This shift in Barenboim's narrative resonates with changing musicological views introducing more critical, interdisciplinary understandings of the ontological status of musical performance. Thus, musical performance, like storytelling, has been theorised in the realms of everyday experience and in constructions of the person. Music provides the soundtracks that mark stages in human life-cycles through live performances or media technologies. Music is performed in establishing gendered identities and social hierarchies, and performance takes place in a nexus of diverse social relationships, including those between performers and audiences, and between people and their environments. Frith stresses that studies of music-making and musical use should be integrated and suggests working towards a "timetable of engagement, the reasons why particular music gets particular attention at particular moments, and how these moments are, in turn, imbricated in people's social networks" (Frith 2002: 46).

The timetables of engagement are evident in Barenboim's notion of dialogic potential (2009: 59), just as they are in the Performance Studies theorist, Richard Schechner's suggestion that theorising performance requires intercultural reflexivity. In writing about magnitudes of performance, Schechner noted that these "are not only about time and space but also about extensions across various cultural and personal boundaries" and that we all seem to be "entering a postmodern phase where the construction of intercultural aesthetics and ritual is essential" (Schechner 2009: 324).

The emphases on dialogue and intercultural reflexivity are responses to the contemporary political world and to everyday experiences in a globalising era. There is the ring of Benjamin's "counsel" in Barenboim's 'dialogue' and in Schechner's 'intercultural reflexivity'. If an "orientation toward practical interests is characteristic of many born storytellers" the counsel they offer "is less an answer to a question than a proposal concerning the continuation of a story which is just unfolding" (Benjamin 1969: 2-3). What are the unfolding stories of orchestral practices? How

does orchestral performance contribute to the narration of political ideologies, memories or histories? The Baltic Youth Philharmonic is an apt case-study for examining an unfolding story about the shaping of contemporary Europe. In turning to the particular (as did Benjamin whose 1969 essay on the storyteller focuses on Nikolai Leskov), I tell a story about performance, politics and economics in the practices of youth orchestras, which resonates with other examples such as the West-Eastern Divan or the Simón Bolívar, each situated within specific political and historical contexts.

My interests in turning to the symphony orchestra as a domain of ethnographic enquiry to reflect on the political agency of musical collectives have been reported previously in thinking about orchestras and the politics of civil society. Earlier, I posed questions about agency and collectivity (especially the social mobilization of groups, construction of community, and the relationship between the individual and society) to argue we might move beyond the orchestra as social metaphor to viewing it as a socio-political actor. Orchestral interaction is potentially a mode of civic collaboration and orchestras act as socio-political agents (Ramnarine 2011). This perspective is developed further here. But first, it would be useful to provide a contextual frame on youth orchestras.

### *Youth orchestras*

Orchestras are highly valued musical institutions with dominant transmission systems in music education from schools to conservatoires. The term 'orchestra' was used for a group of instrumentalists in France and Italy by the 1670s and in Germany and England by 1725. The orchestra is linked with the rise of public concerts from the eighteenth century onwards, new systems of musical training in nineteenth-century institutions (conservatoires), economic growth and migration to urban centres, and support from commerce and patrons. Several of today's major orchestras were established during the nineteenth century (e.g. the Helsinki Philharmonic in 1882, Berlin Philharmonic in 1882). Contemporary economic considerations include funding (including for concert artists and conductors) and orchestral sustainability in the digital age.

Youth orchestras were first established in the United States of America and in Europe in the early twentieth century and they have been analysed in terms of audition processes, repertoire choices, funding and administrative structures. Kartomi proposes a classification of types of youth orchestras based on selection processes, for example, across a group of nation-states, within a nation-state, a region, or an educational institution (Kartomi 2007:



7), and notes that orchestral mission statements are clustered around three concerns. The first is educational with aims to improve playing standards and career prospects. The second is socio-ethical, including the promotion of equality, access and opportunities to play, of which the Simón Bolívar Youth Orchestra is an example. The third is socio-political and includes hopes to improve relationships between people, of which the West-Eastern Divan Orchestra is an example (see Kartomi 2007: 19).

There are examples of youth orchestras promoting ethnic and class equality (the Buskaid String Project in South Africa, the Youth Orchestras of the Americas, the Greater Boston Symphony Youth Orchestra, see Kartomi 2007: 21–22). But, it is disconcerting to note that despite the rhetoric of access and equality, once players in Europe and the USA move onto professional levels, career opportunities are limited. Statistical data on gender representation is considered by Allmendinger, Hackman, and Lehman (1996). The rhetoric of orchestral access cannot be reconciled with the fact that European white male musicians dominated the profession until the end of the 20th century, and non-white musicians, who appeared infrequently on-stage were seen as ‘exotic’. While the colour barrier was broken in the 1950s in the USA, Holoman notes that having faced a discrimination suit in 1969, there was one African-American player in the New York Philharmonic but, in 2009, none (see Holoman 2012, chapter 2). Similarly, the participation of Asian musicians in western classical music is growing but, as Yang comments, this is perceived as “unnatural or less than salutary” (Yang 2007: 1) since “old paradigms of cultural proprietorship and political domination still inform aesthetic judgements” (Yang 2007: 16). Globally, however, symphony orchestras have been established in diverse contexts, including Shanghai, China (dating back to the establishment of a public ensemble in 1878–1889, Bickers 2001), Kolkata, India (established in the 1920s, and with which Daniel Barenboim and Yehudi Menuhin performed as soloists), and Mumbai (the Bombay Symphony Orchestra, 1935–1950s, and the Symphony Orchestra of India established in 2006).

With these examples, stories about youthful orchestral aspirations have shifted towards considering equalities issues and the “polycultural nature of music and its practitioners” (Yang 2007: 22–23). In the following case-study, the kinds of stories that can be told are diverse, making it a good example for thinking about musical performance as storytelling, especially within Benjamin’s frames of memory and history. The discussion will focus on one story that is currently prominent, showing how a youth orchestra “might serve as the embodiment of an idea and/ or ideal” (cf. Etherington 2007:

121). The ideal in this case-study is European integration in the Baltic Sea Region. Given the short history of the youth orchestra as an institution, it is remarkable that it has begun to play such an important role in political and economic projects globally.

*The case-study: the Baltic Youth Philharmonic*

The Baltic Youth Philharmonic is an experiment in ‘polyculturalism’ (cf. Yang 2007), emerging from political interests in both national sovereignty and European integration. Adopting a macro-regional approach is useful in analysing cultural exchanges, cross-regional musical influences, musical pluralism and cross-border music initiatives in the Baltic Youth Philharmonic. Online press releases from the orchestra’s inaugural year in 2008 emphasised the initiative’s collaborative aspects between young musicians from ten different nation-states, as well as between festival organisations and industry.<sup>2</sup> The orchestra was established by the Usedom Music Festival (on the Baltic island of Usedom on the German-Polish border) and the energy company, Nord Stream. The Council of the Baltic Sea States welcomed the initiative as representing “the common cultural heritage of the Baltic region”.<sup>3</sup> The inaugural concert of the Baltic Youth Philharmonic was given in Riga, Latvia, in June 2008. The program featured Dvořák’s Ninth Symphony, a new work commissioned from the Danish composer Niels Marthinsen and Beethoven’s Triple Concerto. In the 2008 press campaign, the conductor, Kristian Järvi stated “Youth orchestras are able to play as all orchestras should: without borders, boundaries and judgment.” His statement was reproduced in the 2013 online brochure as his ‘music without borders’ idea (Hummel and Warnig 2013: 4).

The youth orchestra performed in Germany in September 2008 and the Usedom Festival organised a parallel Youth Forum to which 500 high school students from Denmark, Poland and Germany were invited to discuss their thoughts about the Baltic Sea Region. The aim of the forum was announced in the press “to promote exchange and understanding between young people throughout the Baltic Sea region and provide an immediate experience of shared culture” (Franke 2008). By 2013, these opportunities for dialogue had been extended to a cross-border pedagogic initiative (details below). A politics of unification fosters common cultural understandings in musical projects rather than national preoccupations and interests, and it diminishes an emphasis on histories of empires, occupation

<sup>2</sup> These are no longer accessible online, last accessed May 2011.

<sup>3</sup> The original 2008 press release no longer seems to be available online at <http://www.cbss.org/>.

and regional conflict. The Baltic Youth Philharmonic is reminiscent of collaborative projects in the Soviet era, such as unification of the musics of different republics or academic co-operation between scholars of the Baltic countries (through the conferences of Baltic musicologists launched in 1965), noted by Vita Gruodytė (2009: 44). Such collaborations included orchestral projects, for example, the Second Festival of Chamber Orchestras in 1978, which drew musicians together from Weimar, Azerbaijan and Lithuania in a programme of Pärt, Balsys and Haydn (Gruodytė 2009: 46).

The multi-national membership of the Baltic Youth Philharmonic corresponds with intensifying political shifts towards integration in the Baltic Sea Region and in the wider Europe. Today, this is a region of new transnational alliances, demographic changes, cultural revivals, diverse ecosystems, and developing arts, transport and trade routes, all of which highlight its increasing importance in global economies and politics. It is an important geo-economic region of European cooperation in relation to energy (gas and oil) supply routes, in particular. The European Union's strategy for the future of the Baltic Sea Region will test a new model of intensified co-operation aiming for greater European integration (Goulet 2010). Looking at the past, as well as aspiring towards the future, northern Europe's most recent regional configurations overlap with historical geo-political formations (including Viking, Hanseatic League, Swedish Empire, Russian Empire, Soviet Union) as well as with nineteenth-century nation-state geographies.

The Baltic Youth Philharmonic's auditory cartographies sketch political aspirations, environmental resource considerations, and revised understandings of nation-based historical narratives. The ways that musical traditions are connected are played out in the orchestra's rehearsals, audio-visual web-postings, and concert programmes. This is in contrast to the West-Eastern Divan which is an orchestral project to "find common ground between estranged people" (Barenboim 2009: 66) based on assumptions about equality and symphonic repertoire (e.g. Barenboim's view that "before a Beethoven symphony all people are equal", 2009: 85). The Baltic Youth Philharmonic's membership rests on narratives of playing together because of shared cultural heritages, musical affinities (which do not conform to ideas about the universality of composers such as Beethoven), and political interests.

### *Repertoire choices and the turn to tradition*

The Baltic Youth Philharmonic's repertoire choices are regionally-based. The Spring tour of Russia in 2013, for example,

was marketed under the title of “Baltic Voyage”. The programme featured works in the standard repertoire by Brahms, Grieg, Lutoslawski, Nielsen, Shostakovich, Sibelius, and Tchaikovsky, as well as works by the Swedish composer, Stenhammar, the Estonian composer, Tubin, the Lithuanian composer, Gelgotas (born in 1986 who composed “Never Ignore the Cosmic Ocean” for this orchestra), and the Latvian composer, Kalnins (born 1941, the first movement of the “Rock Symphony”). On the online Baltic Youth Philharmonic TV channel video materials illustrate the diversity of repertoire and genre, including folk-inspired works.

Next to audio-visual material illustrating repertoire diversity, Kristian Järvi’s ‘music without borders’ idea is elaborated on the orchestra’s web pages as follows:

“The idea of Baltic Youth Philharmonic (BYP) is to create a new voice in the north: innovative, creative and outstanding. Music without borders. Believing that music knows no boundaries, limitations or borders. Not geographically, not between genres. Taking young musicians on a journey through the centuries, through styles, through performance practices, to create ‘generalists’, not specialists. Diving back to the roots of folk music, embracing contemporary and pop music, to emerge with a voice for today. Overcoming prejudice; tearing down boundaries within our heads”.<sup>4</sup>

Three points can be made about this broad approach to repertoire, which includes ‘diving back to the roots of folk music’. The first point is about the authority of the folk tradition. While a politics of nationalism was still prominent in northern Europe in the early 1990s (framing responses to the political changes in Russia and the Baltic States and supporting the continued promotion of folk music as a musical representation of the nation), countries in the Baltic Sea Region like Finland, Denmark and Sweden began to deepen ties across the Baltic Sea and to emphasise the importance of European Union membership in the post-Soviet era (Riegert 2004: 127). These two trends – on one hand an insular turn towards the nation state and on the other an expansive view of the wider geographic and cultural region – are simultaneous markers of recent political orientations in this context. Located in the interstices between memory, history, and invocations of tradition, the Baltic Youth Philharmonic’s programming and repertoire choices highlight complex connections between musical traditions and how cross-border musical practices are represented within contemporary political discourses of nationalism, integration, and the retrieval of memories in changing political circumstances. With the inclusion of folk-based repertoires

<sup>4</sup> For an example see <http://vimeo.com/channels/byptv/25180467>.

we see a turn to the authority and force of musical traditions which were significant in nineteenth century nationalist projects, resonating with Arendt's reading of the primarily political contexts in which the "past is sanctified by tradition" (2006 [1954]: 124), but for which tradition no longer provides "salvation" or "political authority" thus leaving people with "the elementary problems of human living-together" (2006 [1954]: 141).

The second point raises questions about musical genres and the validity of analysing genres as separate. The Baltic Youth Philharmonic's invocation of folk traditions and the orchestra's attention to folk music influences on classical works support Joachim Braun's view that genre distinctions between 'traditional music' and 'Western music' have resulted in methodological flaws that lead to incorrect evaluations of Baltic musical culture. (He considered twentieth-century music but the point remains applicable). Misplaced genre distinctions overlook the double meanings, the aesthetic resistances and the non-conformism of an art music drawing on Baltic folkloric elements, liturgical chorales or Japanese Zen-Buddhist works during the period of Soviet occupation (Braun 2009: 7–9). Further questions are raised about the socialist past in Baltic musical practices (Karnes and Braun 2009), but the central point here is that the incorrect evaluations noted by Braun lead to distorted understandings not only of genres but also of the manifold ways in which musical traditions are geographically and temporally connected in the distant as well as more recent past. Genre distinctions obscure the fluidity of cultural transmissions, which are not confined by either musical judgement or political outlook. The Baltic Youth Philharmonic's practices engage with the politics of integration by fore-grounding cultural connections within the Baltic Sea Region. The turn to the folk, however, also marks a renewal of nationalist sentiment in the context of integration.

The third point is the tenacity of the idea of the nation-state in the context of integration. Music scholarship in the Baltic Sea Region has been concerned with folk music, art composers' use of folk music, and identifying the features of national styles. Music historiographies have focused on showing the development of a national music (Lippus 1999). This scholarship has responded to the influences of Soviet cultural policy too (Karnes and Braun 2009). Beyond scholarship, an ongoing contemporary upsurge in folk music and its incorporation in art music may be a new manifestation of national identity within this region, a subconscious desire to keep national cultural identity alive in view of European economic integration (Korhonen 2000).

*Memory*

The inclusion of folk-inspired repertoires is also interesting because it links to musical and political memory, renewing stories about ancient cultural heritages and renegotiating identity constructions (cf. Ramnarine 2003). The orchestra's repertoire encompasses works once defined as peripheral to the symphonic canon. The re-organisation of musical geographies and the programming of works by composers from the region emphasises cultural richness as well as cultural connections, which cross former centre and periphery canonical borders. Current political aspirations towards integration are calibrated by the multiple ways in which the past is remembered, particularly the renegotiation of the relationship between nation and memory as well as the diverse cultural modes of remembering that embrace both oral narratives and written histories (cf. Erll 2008). Fortunati and Lamberti suggest the study of memory is an interesting site for observing the making of the New Europe and understanding processes of identity formations. Memories re-emerge when political and cultural contexts change (Fortunati and Lamberti 2008: 127–128). Thus, the political and institutional drives which have resulted in a trans-European research project on cultural memory strive to recognise the balances between 'national' and 'European' perspectives. The project outlined five approaches to memory, all of which are applicable to some extent in music examples from the Baltic Sea Region. These are: 1) cultural amnesia (dealing with traumatic histories and the silencing of some voices); 2) bearing witness (through artefacts and archives); 3) memory and place (looking at the interplay between these in different contexts from the regional to the global); 4) oral and written history (considering modes of orality and writing within the same community, and exploring their differences and interrelationships); and 5) foundation texts and mythologies (focusing on myths in cultural invention and the shaping of imagined communities) (Fortunati and Lamberti 2008: 133–135). While Fortunati and Lamberti emphasise the dialectics between nation-states and the New Europe, Erll distinguishes the complex, yet interrelated, levels of cultural memory between the 'individual' and the 'collective'. Remembering as an individual cognitive process is transferred to the level of the collective in discourses on, for example, national memory. One level of cultural memory "draws attention to the fact that no memory is ever purely individual, but always inherently shaped by collective contexts" while another level indicates that "societies do not remember literally" and that reconstruction of "a shared past bears some resemblance to the processes of individual memory... in the creation of versions of the past according to present knowledge and needs" (Erll 2008: 5).

Cultural memories in social worlds rather than in analytical frameworks cannot be categorised neatly into the schemas of nation-state and Europe or of individual and collective. As Erll (2008) and Fortuna and Lamberti (2008) insist there is continuous interaction between these categories. Moreover, memory contributes to historical thinking (as noted at the outset), sometimes with profound examples of reinstatement. Both memory and history mutually interrogate how the past is remembered, how it is rewritten in political and cultural transformations and, importantly, in how memory is returned to written history. The return includes traumatic contexts of communities erased from cultural landscapes with traces left only in archives (e.g. see Karnes 2012 on recollecting Jewish music in the Baltic States).

The Baltic Youth Philharmonic offers an example of the “social performance of memory”, of ways in which practices of remembering are represented in the public sphere. As Erll and Rigney observe, social actors and organisations “ensure that certain stories rather than others enjoy publicity and become salient”, and not only the media but also civic organisations, of which the Baltic Youth Philharmonic is literally one, can “orchestrate public attention for particular stories or issues in the form of official commemorations” (Erll and Rigney 2009: 9).

### *Environment, energy, and orchestral economics*

The Baltic Sea Region is a culturally, economically and environmentally heterogeneous region. One-fifth of the EU’s population lives in the Baltic Sea Region. The EU’s aspirations for this region include increased cross-border trade, greater transfer of innovation knowledge from the Nordic countries and Germany to the Baltic States and Poland, improvements to sustainable transport and energy infrastructures, and attention to maritime safety (e.g. in transport of oil from Russia). Baltic Sea pollution is an environmental and political concern. The EU strategy for the region notes that a macro-regional approach is vital to combat long-term deterioration of this unique sea area, which is one the world’s largest bodies of almost completely enclosed brackish waters (a combination of North Sea water and fresh water from rain and rivers). The EU is a formal member of the 1992 Helsinki Convention thus ensuring representation on the Helsinki Commission known as HELCOM. The commission is focused on Baltic marine environmental protection and it has established inter-state and inter-organisational cooperation through various environmental and policy networks to deal with issues such as pollution, coastal development and water treatment. The commission was an initiative of the 1974 Helsinki Convention,

the first regional international agreement to address marine pollution (VanDeveer 2011). In the Baltic republics of Estonia, Latvia and Lithuania, environmentalism has been linked with independence movements and with questions about identity that have shifted from not being Soviet to emphasising national and Baltic affiliation and then subsequently to asking what it means to be European. The relationship between environmentalism and nationalism is complex and it is affected by political and economic uncertainty as seen in the early post-Soviet period (Galbreath 2009).

In 2008, the Baltic Youth Philharmonic was co-initiated and sponsored entirely by Nord Stream AG, the new gas supply route for Europe. The company's web press release tapped into the "ethical potential" of the youth orchestra (cf. Etherington 2007: 129) in stating:

"Nord Stream understands its social responsibility in maintaining sustainable development in energy infrastructure, while also making a lasting contribution to society, environment, and cultural life. Therefore, the company supports transboundary projects in several fields. For example, Nord Stream has initiated the Baltic Youth Philharmonic orchestra, consisting of talented young musicians, mostly from the nine Baltic Sea states. The Baltic Youth Philharmonic brings to life a vision of a culturally unified Baltic region and disseminates it throughout Europe."<sup>5</sup>

By 2012 other commercial companies were sponsoring the orchestra, such as Saipem, an international contractor in the oil and gas industry, which sponsored the orchestra's 2012 tour.<sup>6</sup> The 2012 season included a concert to mark twenty years of the existence of the Council of Baltic Sea States, at the invitation of the German Chancellor, Angela Merkel. Press reports promoted the Baltic Youth Philharmonic as "an ensemble that uniquely reflects the harmonious way the region is growing and working together" (Ahlbeck 2012). Stories about orchestras often emphasise social harmony and collective endeavour and, indeed, orchestras are becoming increasingly aware of their civic political roles (see Ramnarine 2011). Nevertheless, it is worth emphasising that sponsorship of this musical enterprise by companies such as Nord Stream or Saipem focuses attention on cultural benefits and obscures the contested environmental and energy politics of constructing a gas pipe line in the Baltic Sea. The story of the Baltic Youth Philharmonic is also a story about contemporary industry and environmental concerns involving complex political dialogues. Nord

<sup>5</sup> See <http://www.nord-stream.com/press-info/press-releases/nord-stream-welcomes-pipeline-installation-at-venice-biennale-2008-186/>, accessed March 23, 2013.

<sup>6</sup> See <http://www.baltic-youth-philharmonic.org/?id=26>, last accessed March 20, 2013.



Stream is a joint venture between Russian and German companies and common interests in energy resources were highlighted in the 2014 debut concert (22 January) in the Berlin Philharmonic concert hall. The theme evoked both musical and energy resources: “Feel the Energy: German-Russian Voyage”. The programme featured German and Russian composers, Richard Strauss (Don Juan), Sergei Rachmaninov (Paganini Rhapsody), J.S. Bach (Concerto in A minor for Violin) and Alexander Scriabin (The Poem of Ecstasy). But, as Ellen Karm discusses, all Baltic Sea Region countries have interests in ensuring that the gas pipeline project will not cause harm to the environment, and the Baltic states, Finland, Poland and Sweden have expressed concerns about the environmental aspects of the project, especially negative impacts on Baltic Sea fisheries and disturbance of chemical weapons discarded post-1940s (Karm 2008: 115). The Baltic Youth Philharmonic’s 2013 online brochure devotes a page to Nord Stream, which outlines the company’s transition from pipeline construction to gas pipeline operator with a capacity to transport 55 billion cubic metres of gas to the EU. Assurances about monitoring and minimising harm to the Baltic Sea environment stand alongside statements promoting industry contributions to a united Baltic Sea Region as co-founder and sponsor of the Baltic Youth Philharmonic (Hummel and Warnig 2013: 22).

### *Educational projects*

In January 2013, a Baltic Music Education Foundation was launched to support the work of the Baltic Youth Philharmonic and to operate as a centre for music education within the region (Hummel and Warnig 2013: 4). It is one of the most recent music education initiatives within the region aiming to draw attention to cultural connections. Other examples include a ‘global music’ programme alongside Finnish folk music studies at the Department of Folk Music, Sibelius Academy of Music (Ramnarine 2003). Since 2007, this Department has also participated in a programme called ‘Nordic Master in Folk Music’ with the Academy of Music and Dramatic Arts in Odense, the Royal College of Music in Stockholm and the Ole Bull Academy in Voss. The programme recognises shared cultural heritages and political affiliations between the Nordic countries. The Sibelius Academy’s Folk Music Department has also focused on a wider Europe through participation in the European Union Education and Culture Programme funded European Network of Traditional Music and Dance. Since 2000 this network has aimed to use traditional music and dance as a way of developing cooperation in a multicultural Europe and to strive for the development of a common European

cultural policy through institutional frameworks.<sup>7</sup> Cross-border and trans-regional cooperation are emphasised as a route to developing a sense of ‘European citizenship’ in the network’s charter, which concludes:

“it would be advisable to develop an intermediary level of cooperation... linking various regions and nations from the same geo-cultural area, who thus possess common elements of identity due to shared geography, culture, language or history, while situating them in a larger European framework whose goal is to promote their similarities as well as their differences. There could exist, for example, a Nordic area, an Anglo-Celtic area, a Mediterranean area, an Alpine area, a Balkan area, a Slavo-Hungarian area: areas of varying geometry which are not homogenous zones, but rather larger ‘European’ regions where one discerns veritable kinship among cultures and similar regional traditions. These would be areas where the frontiers of nation states are absent and where the relationships are born of cultural traditions, thus suggesting a new European cartography. This level of co-operation is inevitable in many crossborder zones where the same musical culture is found on all sides of two or three national frontiers” (cited in Doherty 2002: 107).

In 2011, European Union funding from the Education and Culture Programme led to a trans-European collaboration called the European Network of Folk Orchestras, a development of the European Network for Traditional Music and Dance’s initiative on establishing the European Youth Folk Orchestra. Partner institutions are the Sibelius Academy, Escola Municipal de Música Folk e Tradicional and Fundación SonDeSeu (Vigo, Spain), Associazione ArteMotiva (Torino, Italy), and the Royal Scottish Academy of Music and Drama (Glasgow, UK). There are plans for expansion. In July 2012 the network advertised for more partner institutions via its Facebook site. The principal objectives of this network are fourfold: 1) to create new contemporary folk orchestras linked to educational institutions that teach traditional music; 2) to consolidate an infrastructure for sharing knowledge and promoting European contemporary folk music; 3) to encourage transnational mobility among musicians; and 4) to organise musical events and meetings to explore Europe’s musical diversity.<sup>8</sup>

These kinds of educational initiatives to connect musical practices within Europe inform the Baltic Youth Philharmonic’s educational project and the social stance of its conductor, Kristian Järvi, who stated: “BYP is not an orchestra, it is the cornerstone of

<sup>7</sup> See <http://eurotradmusic.org/network.asp?lang=en>, last accessed May 15, 2013.

<sup>8</sup> See <http://www.enfoeurope.org/?sec=inicio&lang=en>, last accessed May 15, 2013.

a much bigger idea which is coming into view; the Baltic Music Education System. It is a multinational 10 country education system using music as the vehicle for social, economic, and cultural development. It represents the central, Scandinavian and eastern European diversity of cultures of nearly 100 million people as one true and unified product of the Baltic Sea Region” (Järvi cited in Hummel and Warnig 2013: 10).

### *Ending comments*

In choosing to reflect on performance as storytelling in relation to the Baltic Youth Philharmonic, I wanted to show how orchestras are implicated in re-thinking the past and how political and cultural borders are re-orchestrated in the diverse national imaginaries shaping political visions for European integration. I could have told very different stories about musical performance in this case-study. One of those stories could have focused on Turner’s processes of expansion and fragmentation in the ‘social drama’, which resonate with current aspirations for integration and the maintenance of national sovereignties. Instead of focusing on the idea of cultural connection that shapes the youth orchestra, and which is a dominant narrative in the orchestra’s self-representations as a Baltic Sea Region institution, I might have focused on the region’s conflicts and on its twentieth century military histories. Or, I might have focused on the trading relationship between Germany and Russia for energy resources. This is a major economic factor underpinning the youth orchestra’s performances. ‘Feel the Energy’ highlights that trading relationship as well as the historical axes of power within the region. Environmental concerns over resource management, which are paralleled in the European Arctic (geographically within some of the member states of the Baltic Sea Region) provide another way of telling the story (Ramnarine 2009). Or, the same banner ‘Feel the Energy’ could tell a story about orchestral branding and other arts institutions’ sustainability strategies. Another banner, the ‘Baltic Voyage’ offers a story about the histories of the region’s smaller population groups and of specific kinds of cultural connections, including linguistic ones, which contrast with the stories that can be told in adopting an integrative macro-regional approach. Cultural connections could be conceptualised also within the tropes of intercultural aesthetics or multiculturalism.

Walter Benjamin suggested that “it is half the art of storytelling to keep a story free from explanation as one reproduces it” (1969: 4). Thinking about musical performance as storytelling emphasises the narrative, interpretive and intersubjective roles of all participants,

including the ethnographer's. We are storytellers with our own political experiences as musicians and scholars and we reflect the broad trends of our time. But which story will we tell in investigating musical performance? And which stories do musical performances tell? Benjamin's pessimism about the future of storytelling is ill-founded as long as we continue to pose such critical questions and, as ethnographers, to seek explanations.

## LIST OF REFERENCES

- Ahlbeck, S. (2012) "Kristian Järvi Conducts the Baltic Youth Philharmonic in Celebration of the 20th Anniversary of the Council of the Baltic Sea States CBSS)", <http://www.cbss.org/Search?searchword=baltic+youth+philharmonic>, last accessed March 20, 2013.
- Allmendinger, J., Hackman, R. and Lehman, E. V. (1996) "Life and Work in Symphony Orchestras", *The Musical Quarterly* 80 (2): 194–219.
- Arendt, H. [1954] (2006) *Between Past and Future*, New York: Penguin Books.
- Barenboim, D. (2009) *Everything is Connected: The Power of Music*, London: Phoenix. (first published in 2008).
- Benjamin, W. (1969) "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov", [http://slought.org/files/downloads/events/SF\\_1331-Benjamin.pdf](http://slought.org/files/downloads/events/SF_1331-Benjamin.pdf), last accessed January 19, 2014.
- Bickers, R. (2001) "'The Greatest Cultural Asset East of Suez': The History and Politics of the Shanghai Municipal Orchestra and Public Band, 1881–1946", In C. Chang (ed.) *China and the World in the Twentieth Century: Selected Essays*, vol. 2, Institute of Modern History, Academia Sinica, 831–875.
- Braun, J. (2002) "Reconsidering Musicology in the Baltic states of Lithuania, Latvia and Estonia: 1990–2007", In K. Karnes and J. Braun (eds.) *Baltic Musics, Baltic Musicologies: The Landscape since 1991*, London – New York: Routledge, 3–10.
- Chakrabarty, D. (2000) *Provincialising Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton: Princeton University Press.
- Doherty, L. (2002) *A Needs Analysis of the Training and Transmission of Traditional Music in University and Professional Level Education Throughout Europe*, commissioned by the European Network of Traditional Music and Dance Education Working Group, <http://eurotradmusic.org/doc/EducResearch-V1.pdf>, last accessed May 15, 2013.
- Erl, A. and Rigney, A. (2009) "Introduction: Cultural Memory and Its Dynamics", In A. Erl and A. Rigney (eds.) *Mediation, Remediation and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1–11.
- Etherington, B. (2007) "Instrumentalising Musical Ethics: Edward Said and the West-Eastern Divan Orchestra", In M. Kartomi, K. Dreyfus, D. Pear (eds.) *Growing Up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World*, Melbourne: Lyrebird Press, 121–130.
- Fortunati, V. and Lamberti, E. (2008) "Cultural Memory: A European Perspective", In A. Erl and A. Nünning (eds.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin – New York: Walter de Gruyter, 127–137.
- Franke, F. (2008) "Discover the Baltic!", press release, September 15, 2008, [www.use-domer-musikfestival.de](http://www.use-domer-musikfestival.de), last accessed May 2011.
- Frith, S. (2002) "Music and Everyday Life", *Critical Quarterly* 44 (1): 35–48.
- Galbreath, D. J. (2009) "Introduction: From Phosphate Springs to 'Nordstream':

- contemporary environmentalism in the Baltic States”, *Journal of Baltic Studies* 40 (3): 279–284.
- Goulet, R. (ed.) (2010) *The European Union Strategy for the Baltic Sea Region: Background & Analysis*, accessed at [http://ec.europa.eu/regional\\_policy/cooperation/baltic/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/regional_policy/cooperation/baltic/index_en.htm).
- Gruodytė, V. (2009) “Lithuanian Musicology in Historical Context: 1945 to the Present”, In K. Karnes and J. Braun (eds.) *Baltic Musics, Baltic Musicologies: The Landscape since 1991*, London – New York: Routledge, 35–54.
- Holoman, K. D. (2012) *The Orchestra: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Hummel, T. and Warnig, M. (2013) *Baltic Youth Philharmonic 2013: Rhythm and Movement: Phrasing and Groove, Breathing and Singing*, [http://www.baltic-youthphilharmonic.org/fileadmin/byp/Media/Print\\_Media/BYP\\_2013\\_brochure.pdf](http://www.baltic-youthphilharmonic.org/fileadmin/byp/Media/Print_Media/BYP_2013_brochure.pdf), last accessed January 12, 2014.
- Jackson, M. (2006) *The Politics of Storytelling: Violence, Transgression and Intersubjectivity*, Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Karm, E. (2008) “Environment and Energy: The Baltic Sea Gas Pipeline”, *Journal of Baltic Studies* 39 (2): 99–121.
- Karnes, K. C. (2012) “Recollecting Jewish Musics From the Baltic Bloodlands”, *Acta Musicologica* 84 (2): 253–288.
- Karnes, K. C. and Braun, J. (eds.) (2009) *Baltic Musics, Baltic Musicologies: The Landscape since 1991*, London – New York: Routledge.
- Kartomi, M. (2007) “Youth Orchestras in the Global Scene”, In M. Kartomi, K. Dreyfus, D. Pear (eds.) *Growing Up Making Music: Youth Orchestras in Australia and the World*, Australasian Music Research 9, Melbourne: Lyrebird Press, 1–26.
- Korhonen, K. (2000) “Finnish Composers Inspired by Folk Music”, *Finnish Music Quarterly* (2), <http://www.fmq.fi/2000/06/finnish-composers-inspired-by-folk-music/>, last accessed October 21, 2014.
- Langellier, K. M. and Peterson, E. E. (2004) *Storytelling in Daily Life: Performing Narrative*, Philadelphia: Temple University Press.
- Lippus, U. (1999) “Baltic Music History Writing: Problems and Perspectives”, *Acta Musicologica* 71 (1): 50–60.
- Nora, P. (1989) “Between Memory and History: Les lieux de Mémoire”, *Representations* 26: 7–25.
- Polletta, F. (2006) *It was like a Fever: Storytelling in Protest and Politics*, Chicago – London: Chicago University Press.
- Ramnarine, T. K. (2003) *Ilmatar’s Inspirations: Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*, Chicago – London: Chicago University Press.
- Ramnarine, T. K. (2009) “Acoustemology, Indigeneity and Joik in Valkeapää’s Symphonic Activism: Views from Europe’s Arctic Fringes for Environmental Ethnomusicology”, *Ethnomusicology* 53 (2): 187–217.
- Ramnarine, T. K. (2011) “The Orchestration of Civil society: Community and Conscience in Symphony Orchestras”, *Ethnomusicology Forum* 20 (3): 327–351.
- Riegert, K. (2004) “Swedish and Danish Television News of their Baltic Neighbours 1995–2000”, In K. Riegert (ed.) *News of the Other: Tracing Identity in Scandinavian Constructions of the Eastern Baltic Sea Region*, Göteborg: NORDICOM, 125–150.
- Sargent, L. T. (2009) *Contemporary Political Ideologies: A Comparative Analysis*,

- California: Wadsworth Cengage Learning.
- Schechner, R. (2009) *Performance Theory*, London – New York: Routledge.
- Spitzer, J. and Zaslav, N. (2004) *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*, Oxford – New York: Oxford University Press.
- Turner, V. (1957) *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life*, Manchester: Manchester University Press.
- VanDeveer, S. D. (2011) “Networked Baltic Environmental Cooperation”, *Journal of Baltic Studies* 42 (1): 37–55.
- Yang, M. (2007) “East Meets West in the Concert Hall: Asians and Classical Music in the Century of Imperialism, Post-Colonialism, and Multiculturalism”, *Asian Music* 38 (1): 1–30.

Тина К. Рамнарин

МУЗИЧКО ИЗВОЂАШТВО КАО ПРИПОВЕДАЊЕ:  
ПАМЋЕЊЕ, ЕВРОПСКЕ ИНТЕГРАЦИЈЕ  
И БАЛТИЧКА ФИЛХАРМОНИЈА МЛАДИХ

(Резиме)

Приповедање је у теоријама разматрано као перформативна, наративна пракса, али се не употребљава често као троп у студијама музичког извођаштва. Ова студија скицира теоријске контексте, преузете из антропологије и студија перформанса, како би истражила могућности наведеног концептуалног помака у оквиру музикологије. Разматрање Валтера Бењамина (Walter Benjamin) о приповедачу као наратору памћења и историје уоквирује студију случаја о Балтичкој филхармонији младих, као и о капацитету музичког извођења за промовисање политичких идеологија, у овом случају нарочито истакнутих европских интеграција.

Виђење идеологија као прича одговара антрополошком поимању прича које могу стварати друштвене системе, обликовати друштвене промене и наглашавати односе моћи. Схватање оркестарске праксе као начина мишљења о друштвеним процесима приповедања значајно је зато што се дискурси о оркестрима често преусмеравају од разматрања извођења до политике, чак до те мере да односи који се везују за оркестар бивају концептуализовани попут политичких односа.

Студија случаја контекстуализована је у односу на оркестре младих уопште. Оркестри представљају музичке институције високе вредности, са доминантним системом преношења у оквиру музичког образовања. Оркестри младих испрва су оснивани у Сједињеним Америчким Државама и Европи почетком XX века, те су анализирани у погледу процеса аудиција, избора репертоара, финансирања и административних структура. Имајући у виду кратку историју оркестара младих као институција, значајно је навести да су они заузимали све значајнију улогу у оквиру политичких и економских пројеката широм света. Ова студија указује на то како су оркестри укључени у поновна посматрања прошлости, и начине на које су политичке и културне границе реоркестриране у оквирима различитих представа националног, обликујући политичке визије европских интеграција. Мноштво претходно

саопштених, различитих приступа промишљању Балтичке филхармоније младих, у етнографском наративу, истакнути су у закључним разматрањима. Кључно место ових закључака подразумева да мишљење о музичком извођењу, као приповедању, наглашава наративне, интерпретативне и интерсубјективне улоге свих учесника, укључујући саму улогу етнографа. Ми представљамо приповедаче са сопственим политичким искуствима музичара и истраживача, и као такви одражавамо општа кретања нашег времена. Али, коју причу бисмо испричали истражујући музичко извођење, и које приче музичка извођења преносе?

Submitted February 19, 2014.

Accepted for publication April 17, 2014.

Original scientific paper





DOI: 10.2298/MUZ1416105M

UDK: 78.031.4

78.071.1:929 Бацковић Ј.

## Arhai's *Balkan Folktronica*: Serbian Ethno Music Reimagined for British Market\*

Ivana Medić<sup>1</sup>

Institute of Musicology SASA (Belgrade)

### Abstract

This article focuses on Serbian composer Jovana Backović and her band/project Arhai, founded in Belgrade in 1998. The central argument is that Arhai made a transition from being regarded a part of the Serbian *ethno music* scene (which flourished during the 1990s and 2000s) to becoming a part of the global *world music* scene, after Jovana Backović moved from her native Serbia to the United Kingdom to pursue an international career. This move did not imply a fundamental change of her musical style, but a change of cultural context and market conditions that, in turn, affected her cultural identity.

### Keywords

Arhai, Jovana Backović, *world music*, *ethno*, *Balkan Folktronica*

Although Serbian composer, singer and multi-instrumentalist Jovana Backović is only 34 years old, the band Arhai can already be considered her lifetime project. The Greek word 'Arhai' meaning 'beginning' or 'ancient' it is aptly chosen to summarise Backović's artistic mission: rethinking tradition in contemporary context. Her interest in traditional music was sparked by her father, himself a professional musician and performer of both traditional and popular folk music (Medić 2013). Backović founded Arhai in Belgrade in 1998, while still a pupil at music school *Slavenski*, and continued to perform with the band while receiving instruction in classical composition and orchestration at the Belgrade Faculty of Music.

In its first, Belgrade 'incarnation', Arhai was a ten-piece band that developed a fusion of traditional music from the Balkans with ambient sounds and jazz-influenced improvisation, using both acoustic and electric instruments and a quartet of female vocalists. Aside from Backović (piano, keyboards and vocal), the band drew together musicians from traditional, jazz and classical backgrounds:

---

\* This paper was written as a part of the project *Serbian Musical Identities within Local and Global Frameworks: Traditions, Changes, Challenges* (no. 177004 /2011–2014/) funded by the Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia.

<sup>1</sup> dr.ivana.medic@gmail.com

Iva Nenić,<sup>2</sup> Ljubica Babec-Solunac and Sanja Kunjadić (vocals), Tamara Dragičević-Cvejić (flute), Aleksandar Pavlović (cello), Đorđe Bajić (guitar), Aleksandar Cvejić (bass guitar) and Goran Savić (drums). This line-up recorded the debut album *Mysterion*, released in 2006 on Serbian national label PGP RTS. The album comprised both Backović's original music and her arrangements of traditional songs from the Balkans. Arhai performed throughout the region, winning two first prizes at competitions (Balkan Youth Festival 2003 in Greece, and Festival Terminal 2005, Slovenia). Simultaneously, Backović pursued academic composition, as required by the curriculum of the Faculty of Music and wrote works such as *Silence* for mixed choir (2000), *Four haiku poems* for voice, flute and marimba (2002), *Crazy woman* for female choir and two pianos (2004), *Trilok Trio* for clarinet, cello and marimba (2004), *Inqualieren* for two guitars (2004), String quintet *Basic moods* (2005) and *Concertino* for piano and orchestra (2006). Moreover, she sang Latin jazz in Belgrade night clubs.

After a number of concerts and a live show aired on the Serbian Broadcasting Corporation in 2007, the original line-up of Arhai disbanded in 2008. Dissatisfied with the lack of support from her record label and with the rigid curricula of Serbian universities,<sup>3</sup> Jovana Backović moved to the United Kingdom to complete her doctoral studies in electroacoustic composition at the University of East Anglia (Vitas 2010: 5-6). There, in Norwich, she met Adrian Lever, a guitarist who had already had success with his Appalachian roots band Acaysa, with whom he released two albums, and with his folk-and-early-music duo Horses Brawl, co-writing and releasing three albums. Before teaming up with Backović, he also collaborated with the Norwich-based project Wintersongs, performed with folk singer Bella Hardy, got involved with Irish and flamenco music scenes in London, and collaborated with several Bulgarian and Macedonian artists.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Ethnomusicologist Iva Nenić was the second lead singer and the only member of Arhai who was also active as a writer and lecturer; hence she served as the band's unofficial theorist. She teaches at the Department of Ethnomusicology of the Belgrade Faculty of Music and her research focuses on gender issues and popular musical practices, including world music (see Nenić 2006, 2009, 2010; Zakić and Nenić 2012).

<sup>3</sup> Jovana Backović has stated: "I was attracted to Norwich because the study programme encouraged me to experiment with sound. The academic world of classical music in Serbia is based on an ideology that regards all non-academic types of composition as less worthy" (Vitas 2010: 5–6). She has also stated that in Serbia she often felt like a 'split personality', having to constantly juggle between her diverse musical interests and the rigid academic requirements (Medić 2013).

<sup>4</sup> The band members' biographies can be found at their official website: <http://arhai.com>, accessed 01/05/2014.

The meeting of kindred spirits inspired Jovana Backović to relaunch Arhai with Adrian Lever. While they started out as an acoustic duo (with Jovana Backović singing and playing percussion, and Adrian Lever playing the twelve-string guitar, Bulgarian tambura and medieval dulcimer), their sound soon evolved into a fusion of electronic music with folk influences from both the Balkans and the broader European cultural space, delving into Celtic, Sephardic and Ottoman heritages. In 2013 Arhai self-released the album *Eastern Roads*, supported by the AHRC.

The basic premise of this text is that the band Arhai made a transition from being regarded a part of the Serbian *ethno music* scene (which flourished during the 1990s and 2000s) to becoming a part of the global *world music* scene, after Jovana Backović moved from her native Serbia to the United Kingdom to pursue an international career. This move did not imply a fundamental change of her musical style, but a change of cultural context and market conditions that, in turn, affected her cultural identity.



Picture 1. Arhai – Adrian Lever and Jovana Backović

### *Us vs. Them*

Before discussing Arhai's transition, it is necessary to overview the terms/labels *world music* and *ethno music* (*etno muzika*) in order to clarify what they mean in Serbian and, on the other hand, British and Anglophone cultural contexts.

*West vs. the (rest of the) World*

According to aesthetician Miško Šuvaković, the term *world music* has three uses:

- (1) a collective name for different kinds of music incorporated into a collective field of the music production of humankind; the term is used analogously with the term *world painting* or *world literature*;
- (2) a name for the ‘world of music’, meaning the contextual framework of meaning, knowledge, understanding and identification through which a musical work appears in all its complexity; the term is used analogously with Arthur C. Danto’s term ‘artworld’;
- (3) a name for a genre or transgenre or polygenre of popular music which is based on Western interpretation of *folk* (authentic, neo- or post-folk) extra-European or extra-high artistic and extra-popular-urban-mass (rock and pop) music models and *traditions* of the West (Šuvaković 2004: 37–38).<sup>5</sup>

In contemporary practice, the term *world music* is mostly used in the third way.<sup>6</sup> At a meeting organised by British record companies’ executives, producers and marketing specialists in 1987, *world music* was voted the ‘least bad’ umbrella term that the record companies could put on the sleeves of all ‘ethnic’ (i.e. non-Western, non-Anglophone) records that had previously been difficult to pigeonhole.<sup>7</sup> The first boundary that separated *world music* from Western popular music was a linguistic one, since, initially, the term *world music* was more-or-less equated with *non-Anglophone music* (Tomić 2002: 319). In the following decades, the term *world music* would evolve to encompass both the ‘authentic’ ethnic musics (traditional, ritual, etc.), plucked from their original contexts and packaged and sold for global (read: Western) consumption, and popular music genres

<sup>5</sup> Šuvaković argues that ‘We speak of *world music* as a *genre* when it is interpreted as a branch of contemporary Western or pro-Western popular music and when the hegemony of contemporary Western popular music is emphasized as opposed to traditional or post-traditional non-Western music. We speak of *world music* as a *transgenre* when it is interpreted as a discipline of transition from traditional popular music of extra-European or marginal European cultures to Western mass media music. We speak of it as a *polygenre* when pointing out the many directions of moving from extra-Western musics to Western music, as well as from Western to extra-Western musics’ (Šuvaković 2004: 39).

<sup>6</sup> This is not to say that the first and the second use have been discarded. For example, Philip V. Bohlman still uses the term in the first way (Bohlman 2002), and so do Michael Tenzer and John Roeder, the editors of a recent volume *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music* (Tenzer and Roeder 2011). This collection comprises analytical studies on various traditions including Japanese court music, European medieval court music, Indian rags, South Korean village music, songs of native peoples from North America and Australia, popular music from Brazil, etc.

<sup>7</sup> On the history of this term and its usage, including its political connotations, see Stokes 2004: 47–72.

based on various ethnic musics – regardless of where this music is actually produced and whether its performers are aboriginal peoples, immigrants, other ‘minorities’ or mainstream Western pop stars who collaborate with them. The polygenre of *world music* encompasses numerous hybrid genres such as *world fusion*, *global fusion*, *ethnic fusion*, *worldbeat*, *world fusion jazz*, *ethnic jazz*, *ethnopop*, *tribal*, *new age*, *sono mondiale*, *musique métisse*, *Afrobeat*, *Afropop*, *ethno music*, etc. As ethnomusicologist Mladen Marković puts it, “practically everything falls into that category: from authentic recordings of the singing of African shepherds, to arranged Bulgarian choirs, to cheap disco productions with added folklore themes” (Marković 2004: 48). In his critical (and possibly, self-critical) account, David Byrne, who was considered one of the early protagonists of the *world music* scene, dismisses this term as “a name for a bin in the record store signifying stuff that doesn’t belong anywhere else”, “a label for anything at all that is not sung in English or anything that doesn’t fit into the Anglo-Western pop universe”, and “a none too subtle way of reasserting the hegemony of Western pop culture” (Byrne 1999). In short, the only common feature of all these diverse musics is the presence of aurally recognisable elements that are not typical of Anglo-Western musical practices, such as: the use of non-Western instruments, vocal techniques, rhythmic and melodic patterns, modal systems and musical forms.

While Philip V. Bohlman asks himself and his readers “Why does world music so often drive a wedge between the West and the rest?” (Bohlman 2002: 26),<sup>8</sup> he restrains from offering an obvious answer: because it is the West that perceives itself as different from the others! The very idea that there exist ‘the West and the rest’ is a Western concept; furthermore, all the various encounters that happen between different musical traditions are mediated and interpreted by the West.<sup>9</sup> Even today, “the space between the West and its others persists not because of the shifting geographies of global encounter but rather because of an endemic imbalance of power” (Bohlman: 39). Thus, Bohlman is right in asserting that *world music* can be perceived as “homogenized global pop, cultural imperialism made sonorous, as well as a metaphor for the hegemony of the West” (Bohlman: 147). Šuvaković argues that *world music* is “an instrument of constructing society, seeing as *this* music does not originate in the cultural atmosphere of the autonomies of music production, but in

<sup>8</sup> Aside from Bohlman’s, some core books on the world music phenomenon that set the tone for future research included: Taylor 1997; Stokes 2003; Frith 2004; etc.

<sup>9</sup> Bohlman also acknowledges that conceptual pairs such as ‘high’ and ‘low’ culture, ‘oral’ and ‘literate’ culture, ‘popular’ and ‘elite’, peoples ‘with history’ and those ‘without history’, ‘premodern’, ‘modern’ and ‘postmodern’, are also Western constructs (Bohlman 2002: 36–37).

the practice of performing politically determined globalising reality” (Šuvaković 2004: 39).

Discourses on *world music* revolve around the concepts of tradition and authenticity; however, what is considered authentic in the Western art world (i.e. originality, individual creation) is directly opposed to how the West perceives authenticity in other, non-Western cultures, where the ‘authentic’ is equated with natural, untainted, collective and – anonymous. The pleasure that a Western listener derives from this type of music is that it promises to enable the listener to experience certain communities in the world as sanctuaries, retreats, oases, where the unity of ethnic/national identity has remained untainted by globalisation. As confirmed by Byrne, “There is a perverse need to see foreign performers in their native dress (...) We don’t want them looking too much like us, because then we assume that their music is calculated, marketed, impure” (Byrne 1999). This yearning for authenticity is emphasised by the fact that the Westerners largely ignore rock music coming from other parts of the world because they regard it as insufficiently ‘ethnic’.

In the process of commodification and dissemination of *world music*, the products from different parts of the world have been ripped out of their original contexts and transferred into new, often incompatible settings. During this transfer, the function and position that this music had occupied in its original context is rendered unimportant, because it has to fit into Western systems of values and hierarchies. This transfer, on the other hand, impacts how this ‘exported’ music is then re-assessed in its original context<sup>10</sup>. This issue will now be analysed using the example of Serbian (poly)genre of *ethno music*.

### *Ethno vs. World, the Balkans vs. the Orient*

Since the early 1990s, the term *etno muzika* (*ethno music*) has gained currency in Serbian musical market. Just like *world music* Serbian *etno muzika* is not so much a musical (poly)genre, but a comprehensive cultural and marketing construct that encompasses a variety of musical practices: from reconstructions and performances of the oldest layers of rural music, through various ‘modernised’ arrangements of traditional songs for vocal and instrumental ensembles, to a variety of genres of popular music (*pop, jazz, techno*) loosely based on folk music models (with or without actual citations). Mladen Marković argues that “the term *world music* has never really come into

---

<sup>10</sup> In his study on the genesis of ethno jazz, Predrag Milanović discusses various stages of cultural transfer and how they are (re)assessed in different contexts. See Milanović 1995, 2009, 2010.

wide use in our country”<sup>11</sup> and adds that the political circumstances in the 1990s, the dissolution of SFR Yugoslavia and the international sanctions imposed upon Slobodan Milošević’s regime, which led to Serbia’s exclusion from the world community, contributed to this (Marković 2004: 48). At the same time, the new term *ethno music* was coined by the press.<sup>12</sup> The chief reason for the emergence of *ethno music*<sup>13</sup> in the 1990s, and its increasing media presence after the 2000 turnover (when Slobodan Milošević was overthrown by the democratic coalition) was the cultural masterminds’ desire to establish a popular music genre that would comply with the ideology of preservation and promotion of Serbian national identity and cultural heritage, and yet aspire to some artistic value and thus clearly separate itself from the two dominant genres of popular folk music, namely *novokomponovana narodna muzika* (the new folk music) and *turbo folk*. These genres were considered aesthetically worthless and heavily criticised by the democratic intellectual elite, while remaining immensely popular among the lower strata of Serbian society. As argued by Vesić, after the 2000 turnover, *ethno music* was heavily promoted as a politically correct way of addressing folklore heritage (Vesić 2009: 38–39). She argues that the creators of *ethno music* had considerable freedom in terms of employment of various formal, instrumental, vocal and other musical solutions, as long as they refrained from using typical mannerisms of the much maligned *novokomponovana muzika* and in particular *turbo folk*, a genre that was regarded by several cultural theorists a symbol of Milošević’s rule (Dragičević-Šešić 1994; Gordy 1999; Kronja 2000).<sup>14</sup> In practice, this implied the avoidance of ‘oriental’ influences, e.g. melismatic singing, the instruments such as the *zurle*, the *hijaz* tetrachord and such.

While *ethno music* aimed at a higher artistic value than *turbo-folk*, Marković shows that there were two issues that seriously undermined this aim: the first one being that the supposedly authentic tradition

---

<sup>11</sup> This is not entirely true because, as I will show later, there have been various attempts to construct a distinctive Serbian *world music* scene, separate from the ethno music scene.

<sup>12</sup> In her master thesis, Ivana Vesić has discussed the production and promotion of ethno music in Serbia after Milošević’s removal from power, based on her study of the activities of two media houses, Serbian Broadcasting Corporation (RTS) and B92 (Vesić 2009).

<sup>13</sup> As to the *ethno* part of this syntagm, Saša Nedeljković stresses that “There is no group that is ethnic by itself; it becomes ethnic through its relations with other communities, through self-identification of its members and through their identity manifestations in social practice” (Nedeljković 2007: 27). Ivan Čolović offers a comprehensive analysis of the *ethno* construct in Serbian popular culture (Čolović 2006).

<sup>14</sup> This ‘satanisation’ of *turbo folk* has since been critiqued (Đurković 2001, 2005; Atanasovski 2012).

was often distorted when packaged as *ethno*,<sup>15</sup> and second, that the entire *ethno music* output actually contains little Serbian traditional music, because “there is Walachian, Bulgarian, Macedonian, Greek, even Hungarian music” (Marković 2004: 50), and all these different traditions are joined together as if they were one and the same.

Not only is traditional music from the entire Balkan region integrated into this new *ethno music*, but the protagonists of the scene – bands and individual artists – often avoid the adjective ‘Serbian’ in favour of ‘Balkan’. As observed by ethnologist Ivan Čolović, “Three *ethno music* bands in Serbia feature Balkan in their names: Sanja Ilić’s *Balkanika*, Slobodan Trkulja’s *Balkanopolis* and Jovan Maljoković’s *Balkan Salsa Band*. Several compositions of *ethno music* also relate to the Balkans through their name: Ognjen i prijatelji (*Ognjen and Friends*) have *Balkan Rhumba*, Bora Dugić has *Običan balkanski dan* (*An Ordinary Balkan Day*) and Darko Macura has *Po Balkanu* (*Across the Balkans*). One of Slobodan Trkulja’s albums is titled *Let iznad Balkana* (*Flight over the Balkans*), while Sanja Ilić named his first album of *ethno music* *Balkanika 2000*” (Čolović 2004: 59). I may add the band Arhai to Čolović’s list, because their catalogue contains the songs *Balkan Under* and *Balkan Mantra*, and in recent years the band has been marketed as *Balkan Folktronica*. Thus, *ethno music* is closely related to another complex cultural construct, ‘the imaginary Balkan’. As Maria Todorova has articulated in her pioneering work, ‘The Balkans’ is not just a geographic term or a cultural region, but a sum of stereotypes and prejudices about this region, as perceived by ‘the imaginary West’ (Todorova 1999).<sup>16</sup> Marija Dumnić overviews recent publications in the field of ‘Balkan studies’ (Jordanova 2001; Golsvorti 2005; Bakić Hayden 2006; Laušević 2007; Jezernik 2010; etc.) and concludes that little attention has been paid to the issue of the appropriation of Balkan stereotypes in contemporary popular music (Dumnić 2012: 347). These authors regard the Balkans as an ‘incomplete Other’ or ‘half-Other’ as well as ‘a meeting point of the East and the West’. Thus, by having a prefix ‘Balkan’ or ‘Serbian’, music becomes a symbol of culture and identity and (re)produces a certain symbolic order, both in the local and global contexts.<sup>17</sup> Dumnić

<sup>15</sup> Marković cites the examples of the Teofilović brothers who sing traditional songs from Kosovo in parallel thirds, or Sanja Ilić whose album *Balkanika 2000* features a motley of folk instruments that had never played together in an actual rural practice (Marković 2004: 49). He also observes numerous incongruities in the self-proclaimed ‘modernisation’, ‘blending’ and ‘reshaping’ of tradition in the works by Sanja Ilić, Bilja Krstić and Slobodan Trkulja (Marković 2012: 341–343).

<sup>16</sup> For a further discussion of the Balkan stereotypes and their influence on the various manifestations and receptions of the *world music* polygenre in Serbia see: Stojanović 2012.

<sup>17</sup> Anthropologist Marija Ristivojević asserts that the music that bears the title of a certain country or region becomes an ‘ambassador’ for the country or region, and thus acquires a role in construction of ethnic identity (Ristivojević 2009: 126–127).



observes that the creators of official Serbian policies on development of tourism actually reinforce the stereotypes on the Balkans because these are identified as a major selling proposition (Dumnić 2012: 348–349). She uses the term *autobalkanism* to describe Serbian audiences' acceptance of the incorporation of Balkan clichés into their self-perceived national identity (2012: 348–349).

In his excellent analysis of the discourse on *ethno music* and its appropriation of 'The Balkans', Čolović outlines nine problem areas that will be briefly discussed below (see Čolović 2004: 59–62; the numeration and emphasis mine):

1) *Balkan as a metaphor of antiquity* – Čolović argues that the adjective 'Balkan' suggests that the music designated by it is very old, ancient; moreover, this antiquity is considered a comparative advantage, particularly with regard to younger nations;

2) *Antiquity comes alive through music* – *Ethno music* helps evoke the ancient Balkans, in particular the imaginary medieval times, when the Kingdom of Serbia was a force to be reckoned with – unlike the situation in the 1990s, when Serbia was defeated and humiliated;

3) *Traditional instruments used as metaphors* – The instruments made of wood, leather and other natural materials such as *rog*, *šupeljka*, *kaval*, *cevara*, *frula*, *gajde*, *duduk* and *gusle* serve as symbols of both antiquity and closeness to the nature. The listeners who attend concerts of *ethno music* are encouraged to view and touch the instruments, thus turning them into objects of fetishisation;

4) *Natural singing* – The human voice also evokes antiquity by imitating older types of throaty, untempered singing, without any 'unnatural', trained mannerism; at the same time, the singers emphasise that they sing this type of music effortlessly;

5) *Balkan temperament* – According to this discourse, the people in the Balkans exhibit the qualities of spontaneity, unrepressed emotions, the extremes of joy and sorrow, *joie de vivre*, rebelliousness, unfettered temperament, etc.

6) *Blending of Byzantine Orthodox and folk traditions* – *Ethno music* reflects a harmonic unity between religious (Orthodox, Byzantine) and folk cultures, the sacral and the secular;

7) *Reinforcing positive stereotypes on the Balkans* – While the Yugoslav wars in the 1990s have reinforced negative stereotypes on the 'barbarian' Balkans, the discourse on *ethno music* emphasises the positive stereotypes: antiquity, authenticity, naturalness, intractability, harmony of the spiritual and the secular, serene and pleasant exoticism;

8) *Brotherhood and unity in the Balkans* – The unproblematic merger of different national traditions in *ethno music* demonstrates that the Balkans is a multicultural region that 'transcends the boundaries of national states, languages, confessions';

9) *Denial of Oriental heritage* – One particular tradition is excluded from this harmonious Balkan multiculturalism: namely, the cultural and musical Orient, which is seen as something alien and threatening to the autochthonous Balkan cultures. Musical signifiers of the Orient (such as the hijaz tetrachord) are ascribed only to *turbo folk*, a genre that is denied any connection with the ‘authentic’ Balkan past.

### *Ethno vs. Folk vs. World Music*

In spite of international sanctions and isolation during the 1990s and the anti-Western rhetoric that dominated the state-controlled media, Serbian *ethno music* did not remain an isolated phenomenon. The main oppositional media in Serbia, B92, whose core audience consisted of younger, educated, liberal members of the society who opposed Milošević’s regime, became a locus both for political activism and resistance, and for opposition to nationalist and populist cultural models and genres such as *turbo folk* that were associated with Milošević regime. The radio (and later TV) station B92 became instrumental in importing and appropriating Western values and trends, including *world music* that was supposed to appeal to urban and educated audiences and to demonstrate their cosmopolitan interests. The foundation of a festival of alternative music *Ring Ring* in 1996 marked a moment when, for the first time, some of its performers were marketed as *world music* stars. Soon afterwards, B92 started a CD edition, which mostly comprised licensed records of *world music* stars previously released by European record companies. However, this edition went on to include some domestic performers – notably Romani singers and brass bands. As observed by Vesić, these performers (e.g. Esmā Redžepova, Šaban Bajramović, the brass orchestra of Boban Marković etc.) had never before been associated with *world music*; in Serbia, they were simply regarded as performers of *narodna muzika (folk music)* (Vesić 2009: 41). However, Bojan Đorđević, the mastermind behind this edition and the *Ring Ring* festival, cleverly decided to rebrand them as *world music* stars in order to ‘export’ them to the West. Being members of the Roma ethnic minority and performing the music that sounded sufficiently ‘exotic’ to the Western ears, they were easily accepted into the *world music* canon and some of them released albums in the West.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> In the early 2000s Esmā Redžepova and Šaban Bajramović were signed to the Dutch record label World Connection and released several albums. Redžepova was marketed as „Queen of the Gypsies“ and Bajramović as „a Gypsy legend“. See the Catalogue of releases of the World Connection label: <http://www.worldconnection.nl/wclayout/>

As observed by Vesić, it was more difficult for Serbian listeners, in particular the members of the cultural elite (who constituted the core of B92 listeners) to warm to these *folk music* stars (i.e. the exponents of the genre that had long been associated with plebeian entertainment and regarded as trivial and worthless) (Vesić 2009: 41). Therefore, it was only after the Roma singers and brass bands were successfully 'exported' to the West as *world music* stars, that they became acceptable for the members of Serbian educated elite; an acquired taste if there ever was one.<sup>19</sup> On the other hand, Serbian cultural theorists have expressed their dissatisfaction that the West has started to equate 'Serbian' and 'Balkan' with 'Romani' i.e. 'Gypsy' (Ljubinković 2013: 110).

After the Roma musicians entered the catalogues of *world music* record companies and retailers, other folk music stars from Serbia also began to feature in specialised music stores. The Western retailers, however, never attempted to distinguish between the Serbian stars that belonged to distinctive genres of *turbo folk*, *folk rock*, *new folk music* or *ethno music*, since they all sounded sufficiently 'Other' to average Western listeners, who were largely unaware of the political, cultural and class boundaries that separated, say, *ethno music* from *turbo folk*.

However, this confusion as to which Serbian artists should be considered *world music* stars, and how this ideology relates to the *ethno music* phenomenon is not only limited to Western audiences. It has affected the only two Serbian monographs on *world music* that have been published thus far (Milojević 2004; Jakovljević 2011), as well as the numerous studies on the pages of the magazine *Etnoumlje*,<sup>20</sup> founded by the *World Music Association of Serbia*.<sup>21</sup> This organisation, established by Oliver Đorđević, registers all (supposed) *world music* performers in Serbia. Đorđević has coined problematic oxymoron 'Serbian world music' to lump together all exponents of the *ethno music* polygenre, thus entirely ignoring the aforementioned genre divide along the socio/cultural and political lines. Iva Nenić perceives *world music* as an important subcultural musical node in Serbia (Medić 2014); she distinguished between, on the one hand, the *world music* performers

[discografy.php?site\\_id=6](#), accessed 1 December 2014.

<sup>19</sup> Vesić observes that this, in turn, affected how these Romani musicians were marketed to domestic audiences, since various record companies in Serbia branded their releases differently: see Vesić 2009: 41.

<sup>20</sup> All issues of *Etnoumlje* are available at [http://www.worldmusic.org.rs/magazin\\_etnoumlje.html](http://www.worldmusic.org.rs/magazin_etnoumlje.html), accessed 01/05/2014.

<sup>21</sup> <http://www.worldmusic.org.rs>, accessed 01/05/2014.

and bands who rely on various traditions that coexist in Serbia, i.e. not just Serbian (as exemplified by Moba, Paganke or Svetlana Spajić), but also Jewish (e.g. the band Shira U'tfila), Romani (group Kal), Hungarian (Félix Lajkó) etc., and, on the other hand, the more commercial *ethno* genre, as exemplified by Bilja Krstić and Bistrik or Sanja Ilić and Balkanika (Nenić 2010: 907–909). Dragana Stojanović argues that both these ‘camps’ belong to *world music*, although she divides them into two groups: the *localising world music* that aims towards preservation of tradition (e.g. Vasilisa, Pavle Aksentijević, Braća Teofilovići etc.) and the *globalising world music* (e.g. Goran Bregović, Bistrik, Balkanika etc.) (Stojanović 2012: 47–50). In stark contrast to Iva Nenić, Oliver Đorđević believes that the artists and bands such as Bilja Krstić and Bistrik, Sanja Ilić and Balkanika etc. belong to *world music* because they feature ‘a synthesis of contemporary musical trends and traditional music’, while the label *ethno* should only be attached to ‘revivalist’ musical groups such as Paganke and Moba, whose artistic mission is to preserve authentic traditional singing (Jocić S.A.)! However, an average music buyer in Serbia would never regard Bilja Krstić or Sanja Ilić as *world music* performers, because in Serbia they have been heavily marketed as keepers of Serbian and Balkan tradition and identity. The musicians themselves are also well aware of this difference; for example, Bilja Krstić has stated: “When performing in Serbia, we are considered *ethno*, but when we perform outside the country, at an international festival, we are featured as *world* musicians” (Marković 2012: 334). This is not the case only in Serbia: for example, the Irish in Ireland do not regard their traditional music as *world music*; their concept/construct of ‘Celtic music’ is more-or-less equivalent to Serbian ‘Balkan music’.<sup>22</sup> When attempting to sell their music worldwide, the exponents of ‘Celtic music’ or Serbian *ethno music* allow to be marketed as *world music* stars; however, in their own countries, the very same music serves as a symbol of national pride, of something ‘authentically our own’!

---

<sup>22</sup> In his discussion of ‘Celtic music’, Philip V. Bohlman argues that “texts in Celtic languages obviously provide one of the ways in which music draws upon the store of unifying factors. The crucial issue is not understanding Irish or Scottish Gaelic, or Welsh or Cornish, but rather finding assurance that these languages provide narrative contexts for the myths underlying Celtic music” (Bohlman 2002: 79–80).

## Arhai: from Serbia to the United Kingdom, from *ethno* to *world music*

*First incarnation (Belgrade, 1998–2008)*

In her own words, Jovana Backović never envisioned Arhai as part of the Serbian *ethno music* scene (Medić 2013). She founded the band because she was interested in Serbian traditional music, but did not want to approach it as a petrified remnant of past times: “Music is a living thing, it changes constantly. Traditional music had its place in everyday life of people in the past centuries, but nowadays it has been fossilised. For example, if you perform an old harvest song at a concert hall in an authentic way, it is still placed in an unnatural context. I prefer to keep the tradition alive by interpreting it in my own way. (...) It is important for people to know their traditional music, but I also know that it would be difficult for someone who has listened to contemporary pop all their life to switch to traditional music in its undistilled form” (Vitas 2010: 6–7). Hence, Backović has taken up the task of mediating between the traditional music and contemporary audiences: by rearranging traditional music, or using samples of recorded traditional songs and dances for her original compositions, she aims to ‘translate’ tradition into contemporary musical styles and make it more accessible to general audiences. She has admitted a personal preference for the musical folklore of Southern Serbia, Kosovo, Macedonia, Eastern Serbia (including the Vlach tradition), then, Bulgarian, Greek and Turkish music, while she is not particularly interested in the music of Central Serbia, i.e. the Šumadija region: “I do respect this tradition, but it does not suit my temperament” (Vitas 2010: 7). On the other hand, the influences from Western pop music range from the English-Australian ‘medieval dark wave’ duo Dead Can Dance (who have referenced the Gregorian chant, medieval popular dances, Gaelic folk, Middle Eastern mantras, African rhythms, mixed and merged with art-rock) to Deep Forest, the French *electronica* duo; the basis of their sound is electronic pop (*dance, chillout, ambient*) music onto which they layer samples of already commodified folk music from all over the world. It should be stressed that Deep Forest approach these different traditions as alien observers; whether they sample the Pygmy tribes or the Hungarian folk singer Márta Sebestyén, the basic procedure remains the same – the samples are only used for their sonic qualities, while the original context of that music is dismissed. Jovana Backović, on the other hand, does not approach traditional music superficially; she wants to mediate between the Western pop and Balkan traditional music because of her experience with both these idioms, but also because she wishes to stay true to her roots (Medić 2013).

In spite of Backović's disapproval of the *ethno music* moniker, the band Arhai jumped on the bandwagon in the mid-2000s and signed a contract with the national music label PGP RTS (part of the Serbian Broadcasting Corporation), whose *ethno music* catalogue mostly contained veteran artists who had previously already released albums for PGP RTS (including the aforementioned Bilja Krstić and Sanja Ilić).<sup>23</sup> However, the music editors in PGP RTS were willing to give a chance to upcoming bands such as *Vrelo* (meaning 'spring' or 'source') and *Arhai*, as well as the more experimental projects such as the band *Marsya*, led by Aleksandra Anja Đorđević, another classically trained composer who had turned her back on academic styles. As observed by Vesić, the artists and bands signed by the PGP RTS were given considerable time on national television: their performances were broadcast during state and Christian holidays and in prime-time slots. Vesić concludes that the music editors at RTS had high opinions on their *ethno music* releases and promoted them "as culturally and artistically valuable products" (Vesić 2009: 48). Thus, Arhai were invited to perform live in the studio; the concert was broadcast live on Channel 1 of Serbian Broadcasting Corporation in 2007, to promote their first album *Mysterion*.

The album itself comprised both Backović's original music and her arrangements of traditional songs from the Balkans. The ten tracks covered a wide range of available instrumental and vocal combinations and showcased the specific performance style of each musician, but also the breadth of Backović's interests and her multiple identities of a classical composer, *bossanova* singer and folk music enthusiast. As to the rest of her band, the flute and cello players were classically trained musicians who were often required to simulate folk instruments, with the flute taking up the role of *kaval* or *frula*, and the amplified cello turning into the *gusle*. The electric guitars and the drums added an element of *fusion jazz* to the equation. The guitar player also had to be versatile enough to imitate both *šargija* (the fretted long-necked lute) and *mandolin*, while the rhythm section contributed complex asymmetrical *aksak* ('limping') rhythms, typical of the rhythmic structure of folk and vernacular traditional music of the Middle East and of the Balkans. However, the players were not simulating the particular folk instruments in the manner that is often present in the Serbian *ethno* scene, where the composers sometimes directly ask the performers to do so; in the case of Arhai these alterations of the instruments' 'mainstream' sound were the result of the musicians' spontaneous inclination towards some 'non-classical', 'exoticised' and 'ethnicised' sound colors and manners of playing

---

<sup>23</sup> For a comprehensive overview of the ethno music releases by the PGP RTS and B92, see Vesić 2009: 57-62.

(Medić 2014). As a keyboard player, Jovana Backović enriched the arrangements with lush ambient textures. Her high, ethereal, child-like soprano contrasted the voices of the other three singers (Iva Nenić, Ljubica Solunac and Sanja Kunjadić), who often performed in a manner that emulated the coarse, ‘open throat’, untempered singing of traditional female vocalists. However, the singers also experimented with different vocal colours, which separated Arhai from a bulk of Serbian *ethno* performers who merely imitated traditional singers.

The songs on the album *Mysterion* fall into three distinctive groups. The first group comprises tracks Nos 3 and 10, *Sunce se sl'ga da zajde*<sup>24</sup> and *Smilj Smiljana*, namely Bulgarian and South Serbian folk songs arranged for female voices *a capella*, simulating the village practice, but within a decidedly tonal setting, more akin to the tradition stemming from Stevan Mokranjac's *Rukoveti* (*Garlands*). The second group also contains traditional songs (Nos 6 and 8, *Da sam izvor voda ladna* and *Žanjem žito*), but the melody is treated freely and added instrumental accompaniment. The remaining tracks, *Shanama Deus*, *Arhai*, *Tinuviel*, *Chameleon*, *Balkan Mantra* and *Kinezis* are Backović's original compositions, often based on *aksak* rhythms such as 7/8 (*Kinezis*) or 10/8 (*Tinuviel*) and featuring syntheses of various influences, from simulations of ancient Balkan rituals, via European medieval tradition (as mediated by the bands such as Dead Can Dance), to contemporary Latin jazz (most obvious in tracks *Da sam izvor voda ladna* and *Chameleon*). The voices are often used as instrumental colours and sing on neutral syllables, thus reinforcing the ritualistic character of the music.

The live performance broadcast on RTS in early 2007 showcased the band on top form; the flawlessly performed set included both the songs from the album *Mysterion* and some new songs, probably intended for the sophomore album (*Balkan Under*, *Zasp'o mi je dragi*, *Tudora*, *Šiz kolo*, *Din Ta* and *Kiša*). However, the follow-up to *Mysterion* was never released in Serbia because Jovana Backović moved to Norwich. Of all these new songs, only *Tudora* would end up on the album *Eastern Roads*, but in a different arrangement.

### *Second incarnation (Norwich/London, 2008–present)*

After moving to the United Kingdom in 2006, Backović discovered that the British audiences knew very little (if anything) about Serbian and/or Balkan music; only occasionally she would run into someone who had heard of Goran Bregović, the Romani brass bands or the Guča festival. It is likely that the chief reason why Serbian music had remained obscure was the war in Yugoslavia and

<sup>24</sup> In Bulgarian: *Слънце се слеза да зајде*.

the international sanctions imposed upon the country, which meant that the musicians were unable to travel and participate in European ‘roots’ music festivals. Due to these unfavourable circumstances, they failed to make an impact when the interest in *world music* was at its peak (i.e. during the 1990s). In Backović’s own admission, Adrian Lever was the only person in Norwich who knew Bulgarian music and who was eager to get acquainted with the musics of the entire Balkan region (Medić 2013). While Backović and Lever realised that there was a market gap that they could fill, they also knew that, in order to present Balkan music to the British audiences, they would have to make it more accessible. Backović has stated: “I tend to mix Balkan folk music with other genres, such as *ambient*, *drum’n’bass* and *dubstep* (...) I give the British audiences enough of what they are familiar with, mixed with something that they find new and very interesting” (Vitas 2010: 6–7).

The only shared features between the albums *Mysterion* and *Eastern Roads* are Backović’s distinctive soprano and the references to Balkan traditional music; however, the folklore samples on *Eastern Roads* encompass a much wider geographical space than before – from the Middle East, via the entire Mediterranean, to the Celtic fringe. The sleeve notes to the CD do not contain information on the cited songs, probably in order to preserve a certain mystique, or maybe to encourage the listeners to explore and discover the sources on their own. The downsizing of the band has inevitably affected the sound; although both Backović and Lever play multiple instruments, the computer and sampler now replace the rhythm section, and the overall sound has drifted from *fusion jazz* towards *techno* and *ambient*.<sup>25</sup> Aside from practical reasons, the band’s turn to *electronica* was also affected by Jovana Backović’s doctoral project. She has stated: “The basis of my doctoral study is a course of electro-acoustic music. I work with various sound materials, including field recordings of traditional music (...) Since I have already been involved with traditional music for many years through Arhai, I have simply transferred that experience to the world of electro-acoustic music” (Vitas 2006: 5). On the other hand, the band has introduced traditional instruments such as the Bulgarian *tambura*, *dulcimer* and Indian *tabla* that had not been heard on Arhai’s first album. Another major difference between the first and the second albums is that, after moving to the United Kingdom, Jovana Backović no longer had to shy away from the (imaginary) Orient. As I have already mentioned, there was no room for Middle Eastern influences within

---

<sup>25</sup> There are four additional musicians on the album *Eastern Roads*: Jesse Barrett – tabla (tracks 2,6,8), Nick Van Gelder – percussion, Matteo Grassi – electric bass (tracks 1-3, 5-8, 10) and Ismail Hakki Ates – vocals (track 10).



the *ethno music* aesthetics in Serbia, because these were associated with *novokomponovana muzika* and *turbo folk*; but with the British audiences largely unaware of the ideological divide that separated these genres, the addition of Oriental influences actually reinforced the 'exoticism' of Arhai and became their major selling proposition.

The very first track on the second album, the eponymous *Eastern Roads*, introduces the new aesthetics. Instead of the vivid asymmetrical rhythms that characterised the album *Mysterion*, here the electronic rhythm machine produces the dance rhythms typical of Western pop and techno. Adrian Lever's *tambura* dominates the instrumental background, while Jovana Backović sings neutral syllables, simulating both ancient rituals and scat singing. The second track, titled *Beneath the Tree*, contains a traditional Serbian song from Kosovo, *Gusta mi magla padnala*, in 7/8 rhythm, considered typical of this region. The third track, *Peregrinus*, begins with a sample of Bulgarian traditional song *Kaval sviri* recorded by the female choir *Le Mystere des voix Bulgaires*, whom Backović has acknowledged as a major influence (Vitas 2004: 6). This sample combines with techno rhythms and Lever's virtuoso playing. The next track, *Morena*, is a Sephardic traditional song from Andalusia, *Morena me llaman*, sung in Ladino language. The only English-language song, *Speaking Clock*, with its slow ambient music recalls the *dark rock* bands from the 1980s such as the Cockteau Twins, but also the 1990s *trip hop*, embodied by the likes of Portishead and Massive Attack.

The next two tracks on this musical journey, *Tino* and *Tudora*, take the listeners back to the Balkans by quoting a traditional song from Northern Macedonia, *Gugu Tino*, and a song from the Dobrudja region in Bulgaria, *Tudora kupai misiri*.<sup>26</sup> While the latter song had originally been recorded by the acclaimed Bulgarian folk singer Verka Siderova, it entered Arhai's repertoire (while the band was still based in Belgrade) via its reinterpretation by the aforementioned French duo Deep Forest and the singer Márta Sebestyén (in their version, the song is called *Bulgarian melody*). This is important because Backović and the rest of Arhai opted not to use a 'pure' (though commodified) folk source, but, instead, reached for the international network of free-floating sound signifiers (Medić 2014).

The ensuing track *The dance of the Bacchants* evokes the imaginary Orient by its vivid ornamentation in the *tambura*, complex rhythms and Backović's melismatic singing. The same Oriental-techno idiom is found in the track No 10, *Ismail*, named after Ismail Hakki Ates, who performs the Turkish traditional *Sari Yazma*. On the other hand, the remaining two tracks, No 9 *Simbil Flowers* – an arrangement of the popular ballad from Southern Serbia, *Simbil*

<sup>26</sup> In Bulgarian: *Тудора куйай мисури*.

*cveće*, and No 11, *Jasmine* – a cover of the Greek traditional *To yasemi*, feature a more pared down arrangement, with Jovana's ethereal soprano and Adrian's tambura complementing each other.

Arhai's *Eastern Roads* take the listeners from Andalusia to Turkey; the fact that Jovana Backović and Ismail sing in seven different languages (Serbian, Macedonian, Bulgarian, Sephardic Ladino, Greek, Turkish and English) fulfills the first, linguistic criteria for *world music*, and the use of traditional melodies from the entire South European–Balkan–Mediterranean geographic and cultural space makes this music sound sufficiently exotic to British ears, in spite of the extensive use of rhythms and textures typical of Western pop and techno. The reviews for *Eastern Roads* published on specialised *world music* blogs have been overwhelmingly positive, confirming Jovana's observation that the British audiences (not limited to *world music* enthusiasts) find Arhai's mixture of the familiar and the unknown exceptionally interesting.<sup>27</sup>

### *Balkan Folktronica as a result of paradigmatic transformations*

Whilst in Serbia, Jovana Backović aimed to bring Serbian traditional music closer to the contemporary domestic audience unfamiliar with it, by fusing it with elements of other genres, but also by writing her own songs inspired by Serbian and regional folklore heritage. Due to their incorporation and simulation of the Serbian and Balkan musical idioms, the first 'incarnation' of Arhai willy-nilly became the exponent of *autobalkanism*, typical of the Serbian popular culture of the Noughties, and their local reception was mostly in line with the already defined and discursively codified *ethno music* construct. In spite of Backović's and Nenić's reluctance to be associated with the *ethno* scene (due to its overwhelmingly commercial character) and the band members' self-identification with the subcultural *world music* hub in Serbia (Medić 2013; 2014), Arhai does stand as one of the best representatives of the Serbian *ethno* polygenre, by cleverly avoiding the trappings of the claims to 'authenticity' and, instead, confidently reinterpreting tradition in their own way.

After moving to the United Kingdom, Jovana Backović teamed up with Adrian Lever, an Englishman, who became one half of the 'resurrected' Arhai. The duo went on to incorporate many European

<sup>27</sup> Here are just a few excerpts from reviews published on various *world music* blogs: "If contemporary folk music is what you are after, then Arhai serves it up deliciously" (Forss 2013); "a finely-crafted work of great sophistication" (Millet 2013); "ethereal, almost otherworldly attraction (...) simply irresistible (...) Jovana Backović's vocals are superb, and both her and Adrian Lever's musicianship are outstanding" (Rainlore 2013).

and Middle Eastern folklore traditions that sounded sufficiently 'different' to British ears, by featuring rhythms, modes, harmonies and instruments untypical of British music, not to mention the lyrics in a variety of 'intelligible' languages. At the same time, the band preserved the already established (imaginary) 'Balkan' identity, as confirmed by their self-coined marketing tag line *Balkan Folktronica*. This *autobalkanisation* in a different context was not merely an artificial marketing strategy, but an outcome of Jovana Backović's desire to constantly expand her knowledge of various traditions and cultural idioms and, on the other hand, to share Serbian and Balkan music with contemporary British listeners in a way that would be accessible to them. In this way she has created an idiosyncratic hybrid style that fits effortlessly into the *world music* catalogues. The various styles that have become building blocks for Arhai's heterogeneous sound are often cultural hybrids themselves, i.e. results of *paradigmatic transformations* at different levels. Aesthetician Radoslav Đokić has defined four steps in the process of paradigmatic transformation (Đokić 1992), and Predrag Milanović has used them to reconstruct the genesis of Serbian *ethno jazz* (Milanović 1995):

1. *cultural encounter* happens when the elements of a foreign cultural idiom enter the new context for the first time;
2. *cultural rapprochement* is the first attempt at combining the domestic and the foreign idiom;
3. *cultural merger* is the next step, where the two idioms fully interact and intertwine;
4. *cultural unity* is the final step in the process of paradigmatic transformation, and its result is a *cultural hybrid*, i.e. a new idiom or style.

Many genres typical of Serbian and broader Yugoslav cultural space have emerged as results of paradigmatic transformations of initially alien idioms at various historical moments. At the beginning of the twenty-first century, Arhai's *Balkan Folktronica* represents a new hybrid of 'authentic' but commodified folk music from 'the imaginary Balkan' (and beyond) with several already hybrid styles, such as Serbian *ethno jazz*, *Latin jazz*, *fusion jazz (jazz rock)*, *worldbeat*, *art rock*, *synth pop*, *trance*, *trip hop*, etc. In order to achieve a seamless fusion, Jovana Backović had to find some common denominators for all these, on the surface very different styles. Her compositional procedure thus involves: constant variation as the main form-building principle; ostinato figures and melodic/rhythmic models – 'riffs'; pedal harmonies and textures – 'drones'; pentatonic and other pre-tonal modes; avoidance of classical authentic cadences, leading notes and chromatic alterations. By focusing on these common features, Arhai achieves the desired level of paradigmatic

transformation, thus clearly distancing itself from the Frankenstein-like products where the stitches are all too obvious. In the process of reimagining traditional songs and other musical artifacts from the entire *catalogue of contemporary civilisation* (Oraić Tolić 1996: 101–102), Jovana Backović erases historical, geographical, cultural and political boundaries and achieves new syntheses; these artifacts act as *signifiers* of their earlier contexts. By using the remnants of the distant times and places, she creates a new musical land, *Mysterion*, that awaits the listener somewhere down the imaginary *Eastern Road*.

## LIST OF REFERENCES

- Arhai Official Website <http://arhai.com>, accessed 01/05/2014.
- Atanasovski, S. (2012) “Turbo-folk as ‘Bad Music’: Politics of Musical Valuing”, In S. R. Falke and K. Wisotzki (eds.) *Böse Macht Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*, Bielefeld: Transcript, 157–172.
- Bakić Heyden, M. (2006) *Varijacije na temu “Balkan”*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Bohlman, P. V. (2002) *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Byrne, D. (1999) “I Hate World Music”. *The New York Times*, 3 Oct 1999, [http://www.davidbyrne.com/archive/news/press/articles/I\\_hate\\_world\\_music\\_1999.php](http://www.davidbyrne.com/archive/news/press/articles/I_hate_world_music_1999.php), accessed 01/05/2014.
- Čolović, I. (2004) “Balkan u naraciji o *world* muzici u Srbiji”, *New Sound* 24: 59–62.
- Čolović, I. (2006) *Etno*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Dumnić, M. (2012). “*This Is the Balkans: Constructing Positive Stereotypes about the Balkans and Autobalkanism*”, In D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić-Mihajlović (eds) *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011*, Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, 345–356.
- Dragičević-Šešić, M. (1994) *Neofolk kultura: Publika i njene zvezde*, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Dokić, R. (1992) *Vidovi kulturne komunikacije*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Đurković, M. (2001) “Ideologizacija turbo folka”, *Kultura* 102: 19–33.
- Đurković, M. (2005) “Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji”, *Filozofija i društvo* 25: 271–284.
- Forss, M. (2013) “CD Review: ArHai’s *Eastern Roads*”, *Inside World Music*, <http://insideworldmusic.blogspot.com/2013/03/cd-review-arhais-eastern-roads.html>, accessed 01/05/2014.
- Frith, S. (ed.) (2004) *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol. I–IV, New York: Routledge.
- Golsvorti, V. (2005) *Izmišljanje Ruritanije: imperijalizam mašte*, Beograd, Geopoetika.
- Gordy, E. D. (1999) *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Iordanova, D. (2001) *Cinema of flames: Balkan film, culture and the media*, London: British Film Institute.

- Jakovljević, R. (2011) *World Music u Srbiji*, Beograd: Muzička omladina Srbije.
- Ježernik, B. (ed.) (2010) *Imaginarni Turčin*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Jocić, G. (S.A.) "Interview with Oliver Đorđević, President of the World Music Association of Serbia", [http://www.worldmusic.org.rs/o\\_nama.html](http://www.worldmusic.org.rs/o_nama.html), accessed 01/05/2014.
- Kronja, I. (2000) *Smrtonosni sjaj: masovna psihologija i estetika turbo-folka*, Beograd: Tehnokratija.
- Laušević, M. (2007) *Balkan fascination: creating an alternative music culture in America*, Oxford – New York: Oxford University Press.
- Ljubinković, N. (2013) "Ethno song and ethnoinstrumental music for the New age", In T. Nikolić (ed.) *Bilja Krstić and Bistrik - Izvorište*, Beograd: Nova poetika, 109–111.
- Marković, M. (2004) "World Contra Ethno", *New Sound* 24: 48–51.
- Marković, M. (2012) "Ethno-Music in Serbia as a Product of Tradition – False or True?", In D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić-Mihajlović (eds.) *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives – Proceedings of the International Conference Held from November 23 to 25, 2011*, Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts: Institute of Musicology, Department of Fine Arts and Music, 333–344.
- Medić, I. (2013) Interview with Jovana Backović, conducted on 22/08/2013 in Belgrade.
- Medić, I. (2014) Interview with Iva Nenić, conducted on 25/06/2014 in Belgrade.
- Milanović, P. (1995) *Balkan Impressions – Folklor i džez*, Belgrade, Faculty of Music (Bachelor's Thesis).
- Milanović, P. „Balkan Impressions“ – Folklor i džez: (I), *Etnomlje* 9–10, 2009, 28–41; (II), *Etnomlje* 11–12, 2010, 23–34.
- Millet, V. (2013) "Album Review: *Eastern Roads* by ArHai", *The Secret Archives of the Vatican*, <http://secretarchivesofthevatican.wordpress.com/2013/03/09/album-review-eastern-roads-by-arhai/>, accessed 01/05/2014.
- Milojević, J. (2004) *World Music – muzika sveta*, Jagodina: World Music Asocijacija Srbije.
- Nedeljković, S. (2007) *Čast, krv i suze. Ogledi iz antropologije etniciteta i nacionalizma*, Beograd: Zlatni zmaj.
- Nenić, I. (2006) "World Music: From Tradition to Invention", *New Sound* 27, <http://www.newsound.org.rs/sr/pdfs/ns27/5.%20Iva%20Nenic.pdf>, accessed 01/05/2014.
- Nenić, I. (2009) "Re-Traditionalization or Modernization? Challenging World Music Scene of Belgrade", In P. Palavestra (ed.) *Stockholm-Belgrade: Proceedings from the IV Swedish-Serbian Symposium 'Sustainable Development and the Role of Humanistic Disciplines'* (Belgrade, October 2–4, 2008), Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, 69–76.
- Nenić, I. (2010) "Popkulturalni povratak tradicije (World da, ali Turbo?)", In M. Šuvaković (ed.) *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek – I tom: Radikalne umetničke prakse 1913–2008*, Beograd: Orion Art, 907–916.
- Nikolić, T. (ed.) (2013) *Bilja Krstić i Bistrik - Izvorište*, Beograd: Nova poetika.
- Rainlore (2013) "Review: ArHai – *Eastern Roads*", *Rainlore's World of Music*, [http://www.rainloresworldofmusic.net/Reviews/Revws\\_A-D/ArHai-EasternRoads.html](http://www.rainloresworldofmusic.net/Reviews/Revws_A-D/ArHai-EasternRoads.html), accessed 01/05/2014.
- Ristivojević, M. (2009) "Uloga muzike u konstrukciji etničkog identiteta", *Etnološko-antropološke sveske* 13 (II): 117–130.
- Oraić Tolić, D. (1996) *Paradigme 20. stoljeća - Avangarda i postmoderna*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Stanojević, S. (S.A.) "Interview with Oliver Đorđević, President of the World Music Association of Serbia", [http://www.worldmusic.org.rs/o\\_nama.html](http://www.worldmusic.org.rs/o_nama.html), accessed 01/05/2014.

- Stojanović, D. (2012) "World Music žanr kao politički performativ", *Etnoumlje* 19–22 (special issue): 40–53.
- Stokes, M. (2003) "Globalisation and the Politics of World Music", In M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton (eds.) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, New York – London: Routledge, 297–308.
- Stokes, M. (2004) "Music and the Global Order", *The Annual Review of Anthropology* 33: 47–72.
- Šuvaković, M. (2004) "Višak vrednosti: Muzikologija i etnomuzikologija u polju diskursa o world music", *New Sound* 24: 32–39.
- Taylor, T. D. (1997) *Global Pop: World Music, World Markets*, New York: Routledge.
- Tenzer, M. and Roeder, J. (2011) *Analytical and Cross Cultural Studies in World Music*, Oxford – New York: Oxford University Press.
- Todorova, M. (1999) *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Tomić, Đ. (2002) "World Music: Formiranje transžanrovskog kanona", *Reč* 65 (II): 313–332.
- Vesić, I. (2009) *Produkcija i promocija etno-muzike u Srbiji nakon 5. oktobra 2000. godine. Društvena i kulturna transformacija sagledana na primeru delovanja medijskih kuća RTS i B-92*, Belgrade: University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Department of Sociology (Master thesis).
- Vitas, M. (2010) "Srbi u svetu: Jovana Bačković", *Etnoumlje* 13–14: 4–9.
- Zakić, M. and Nenić, I. (2012) "World Music u Srbiji: Ekskluzivnost, razvoj, potencijal", *Etnoumlje* 19–22 (special issue): 166–171.

*Ивана Медић*

**BALKAN FOLKTRONICA БЕНДА АРХАИ:  
СРПСКА ЕТНО МУЗИКА  
ПРЕОСМИШЉЕНА ЗА БРИТАНСКО ТРЖИШТЕ**

(Резиме)

Архаи је *живојини њројекати* српске композиторке Јоване Бацковић (рођене 1980. године). Истоимени бенд је основала 1998. године у Београду, вођена жељом да изводи традиционалну музику у савременим аранжманима. У својој првој, београдској 'инкарнацији', бенд је окупио десет музичара, претходно активних у доменима традиционалне, класичне, џез и рок музике. Године 2008. Јована Бацковић је уписала докторске студије из електронске музике на Универзитету Источне Енглеске (University of East Anglia) у граду Норвичу (Norwich) и преселила се у Велику Британију. У Норвичу је упознала гитаристу Адријана Ливера (Adrian Lever), са којим је реактивирала Архаи; ова друга, *британска* инкарнација бенда је ускоро наставила делатност у престоници Уједињеног Краљевства, Лондону.

Централна теза мог текста јесте да је бенд Архаи, у Србији посматран као део локалне етно сцене, веома популарне од краја деведесетих година XX века до данас, преласком у Велику Британију постао део глобалне *world music* сцене и своју делатност прилагодио новим тржишним условима, као и новој публици.

У тексту најпре разматрам бројне недоумице око одређења појмова *етно музика* и *world music*, како у српским тако и у глобалним оквирима. Указујем

на проблематичност ових термина (који су првенствено настали као комерцијално-маркетиншке одреднице, а затим прерасли у сложене културолошке конструкте) и на бројне тачке преклапања између њих. Увидом у опсежну литературу закључујем да српски етномузиколози и теоретичари културе имају различита и често опречна мишљења о саодносу ових феномена, те да не постоји консензус око критеријума за жанровско разграничавање, као ни око тога који се извођачи могу сврстати у један или други табор. Заступам тезу да при покушају разграничења не смемо узети у обзир само музичке карактеристике ових жанрова, већ да се мора сагледати целокупан културни контекст, као и функција коју поједини музички жанрови задобијају у њему.

Након теоријских разматрања, анализирам два досад објављена албума групе Архаи, *Mysterion* (2006, ПГП РТС, Београд) и *Eastern Roads* (2013, Лондон). Разматрам бројне разлике између ових издања, које се огледају у инструментаријуму, аранжманима, географској ширини захвата у фолклорни материјал, односу према *имагинарном Оријенту* и, уопште, начинима на које је традиција посредована и реинтерпретирана у другачијим тржишним условима. Ипак, уочавам и изванредан континуитет између два издања, оличен како у препознатљивом гласу Јоване Бацковић, тако и у чињеници да је, у обе своје *инкарнације*, српској и британској, бенд Архаи представио хибрид „ауентичних” (мада комодификованих) фолклорних музичких пракси са простора *имагинарног Балкана* (и изван њега) и других, већ по себи хибридних стилова, као што су *Latin jazz*, *fusion jazz (jazz rock)*, *worldbeat*, *art rock*, *synth pop*, *trip hop* и други. Јована Бацковић проналази извесне заједничке деноминаторе за све ове, наизглед разнородне музичке правце (на пример: константно варирање као основни обликоворни принцип; примену остинатних фигура и мелодичких модела – *рифова*; педалне, *бордунске* хармоније и текстуре; пентатонске и друге модалне системе; избегавање решења типичних за западноевропску класичну хармонију и сл.) и на тај начин остварује убедљиву и кохерентну синтезу.

Submitted May 7, 2014.

Accepted for publication June 20, 2014.

Original scientific paper





*Varia*



DOI: 10.2298/MUZ1416131P

UDK: 783.25:271.22(497.11)

## О истраживањима црквеног појања у средњовековној Србији\*

Весна Пено<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ (Београд)

### Апстракт

Осврћући се на досадашња истраживања црквеног појања у средњовековној Србији, намера ми је да, у складу са савременим сазнањима којима располаже византолошка музиколошка наука, укажем на потребу критичког преиспитивања и ревидирања одређених закључака и опште усвојених ставова, као и примењених методологија. Циљ је тачније и свеобухватније сагледавање наше музичке прошлости, које би требало да буде подстицајно за нове истраживачке подухвате.

### Кључне речи

Србија, црквено појање, средњовековни, истраживање, појачке књиге, рукопис

Статус византолошко-музиколошких студија у нас је већ деценијама уназад на сасвим незавидном нивоу. Одсуство интересовања српских музиколога за дату област могло би се, само донекле, оправдати наизглед ограниченим пољем проучавања.<sup>2</sup> Покушаји реконструкције запретеног звука средњовековних богослужбених химни, и то на основу превасходно посредних извора, будући да су примарни – нотирани рукописи врло оскудни, заиста у први мах делују обесхрабрујуће, чак узалудно. Па ипак, услова за систематска проучавања има, утолико пре што су нова сазнања о музичкој палеографији и проблему ритма у византијским напевима, да поменем тек главне теме, умногоме одмакла од оних са којима се приступало малобројним, али за нас више него драгоценим напевима једине познате тројице српских мелода из средњег века.

\* 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](mailto:sara.kasiana@gmail.com)

2 О месту византијске појачке уметности и православне црквене музике уопште у наставном плану и програму Одсека за музикологију Факултета музичке уметности у Београду, у ондашњој, социјалистички уређеној држави, довољно говори чињеница да је одбрана мога дипломског рада, 1994, с темом из црквеног појања, била прва после 1956. када је на истој високошколској установи, онда под именом Музичка академија, свој дипломски рад одбранио садашњи академик Димитрије Стефановић.

Осврћући се на теме и проблеме које су до сада биле у фокусу научника, намера ми је да укажем на урађено и започето у истраживањима српске средњовековне појачке уметности, наглашавајући притом потребу за критичким преиспитивањем и ревидирањем одређених закључака и опште усвојених ставова, као и примењених методологија.<sup>3</sup> Циљ је тачније и свеобухватније сагледавање наше музичке прошлости, уједно и подстицање нових прегалаца на истраживачки подвиг.

### *Преглед досадашњих истраживања*

Први помени црквеног појања код Срба били су подстакнути евидентирањем неумских рукописа у библиотеци манастира Хиландара. Истраживачи српских старина и светогорски ходочасници архимандрит Виктор Иванович Григорович (1877: 29–34), Порфирије Успенски (1847; 1877), Димитрије Аврамовић (1847; 1848),<sup>4</sup> Константин П. Дмитриев-Петкович (1865), Петар (Пётр) Иванович Севастјанов (Севастьянов) (Викторов 1881), Леонид Александрович Кавелин (1877), Спиридон Ламброс (Σπυρίδων Λάμπρος 1895; 1900) и, наравно, вредни хиландарски библиотекар монах Сава (1894, 1897), констатовали су да међу хиландарским рукописима постоје и две појачке књиге, исписане њима непознатим нотним писмом. Информације које су у вези с овим кодексима изнели биле су сажете, а процене у вези с пореклом и типом нотације, углавном погрешне.

Године 1884. и 1895. године о два неумска хиландарска рукописа и химнама које се у њима налазе, писао је и архимандрит Нићифор Дучић. Он је том приликом нагласио да је неопходна транскрипција мелодија у савремено нотно писмо како би се установило порекло српског појања (1884, 1895).<sup>5</sup> Као ни његови претходници

<sup>3</sup> Први попис литературе у вези са српским црквеним појањем саставио је Андрија Јаковљевић (1963), а седамдесетих година прошлог века Димитрије Стефановић је написао преглед истраживања српске црквене музике (Стефановић 1972а, 1974 – готово у целости поновљен претходно објављени текст). Напомињем да овом приликом искључиво указујем на резултате оригиналних научних студија, као и прве помене у вези са старом српском музиком у нашој музичкој историографији, те да не претендујем на састављање целовите библиографије у вези с истом. Из тог разлога су изостављени чланци прегледног карактера, у којима се понављају општепознате чињенице.

<sup>4</sup> Аврамовић је у свом опису навео једино да је видео рукописну књигу на кожи у којој је *црковно славенско ѿјеније на ноше ѿисано*.

<sup>5</sup> Дучић је први истакао потребу да се неумски хиландарски рукописи транскрибују како би се започело разматрање порекла српског појања. Такође, он је први објавио једну страницу музичког рукописа као пример *српске ноштације*. У оно време није му било познато да се ради о неумском кодексу – *Сѣихируру* руске провенијенције из XII века.

и савременици, ни архимандрит Нићифор није могао знати да се ради о руским појачким књигама, које ће, готово читав век касније, факсимилно бити објављене међу првим издањима *Monumenta Musicae Byzantinae* – познате едиције у оквиру византолошко-музиколошке школе основане при Данској краљевској академији у Копенхагену 1931. године<sup>6</sup> (Jakobson 1957) и детаљно проучене у музиколошко-палеографским студијама двојице музиколога српског порекла (Velimirović 1960; Lazarević 1969).<sup>7</sup>

Почетком XX века је потребу за проучавањима српске црквене и народне појачке традиције истакао Стојан Новаковић, подстакнут надахнутим предавањем Жана Батиста Тибоа (Jean Batiste Thibaut) о византијској и словенској музици, које је фе-

<sup>6</sup> Оснивачи *Monumenta Musicae Byzantinae*, који су почетком прошлог века започели са проучавањима византијских музичких рукописа и нотације, били су дански филолог Карстен Хег (Carsten Høeg), и музиколози Хенри Тилијард (Henry Julius Wetenhall Tillyard) с Универзитета у Кардифу и Егон Велес (Egon Wellesz), тада професор Универзитета у Бечу. Едиција *ММВ* је дуги низ година обухватала две серије: *Principale* – издања факсимила најзначајнијих византијских, грчких и словенских неумских рукописа, и *Subsidia* – научне студије о различитим проблемима византијске и старе словенске музике и поезије, као и расправе о њиховим међусобним утицајима. Од 1984. *Monumenta* су прешла под окриље Аустријске академије наука и њеног ондашњег председника, византолога Херберта Хунгера (Herbert Hunger), чијим старањем је покренута још једна серија: *Corpus Scriptorum De Re Musica*, у којој се објављују критички преводи византијских и касновизантијских музичких теоретикона (Wellesz 1949; Velimirović 1964; Петровић 1993). О тзв. копенхашкој музиколошкој школи и ревидирању њене методологије у новије доба видети Пено 2011, 2012

<sup>7</sup> Еминентни професор на бројним америчким универзитетима и активни сарадник европских научника окупљених око *Monumenta Musicae Byzantinae*, Милош Велимировић је (Пено 2008) у оквиру своје докторске дисертације, у којој је размотрио утицаје византијског појања на ширу традицију Словена, и која је објављена у издању *ММВ*-а, детаљно проучио *Ирмологију бр. 308*. Други амерички докторанд, Стојан Лазаревић (1914–1989), године 1969. је на Универзитету у Чикагу одбранио дисертацију под називом *The Chilandar Sticheron: An Early Slavic Hymn Collection with Music*. У њој је из музичког и палеографског аспекта исцрпно анализирао *Хиландарски сѣихирар бр. 307*. Трудом др Александра Васића, научног сарадника Музиколошког института САНУ, ксерокс ове необјављене дисертације је 2008. године постао доступан и нашој научној јавности и налази се у Библиотеци САНУ и Библиотеци Музиколошког института САНУ. Дисертација и податак о њеном постојању били су у потпуности одсутни из српске музикологије до поменуте 2008. године, иако С. Лазаревић у предговору изражава захвалност колегама, па тако и др Димитрију Стефановићу из Музиколошког института САНУ. Такође, две године по приспећу ове тезе у Београд, у раду прегледног карактера посвећеном историјату Музиколошког института САНУ, др Даница Петровић (Петровић 2010) у реченици посвећеној научном раду С. Лазаревића не саопштава податак да је он, један од малобројних музиколога-византолога онога времена, докторирао из музичке византологије на Чикашком универзитету (она каже да се Лазаревић усавршавао на америчким универзитетима), нити да је његова дисертација сада нађена и да је стигла у Музиколошки институт САНУ, у уставову у којој је Лазаревић радио пет година (Петровић 2010: 14).

бруара месеца 1900. године чуо у Руском археолошком институту у Константинопољу (Новаковић 1900; Петровић 2004). Пре њега су, међутим, прилог расветљавању порекла српског црквеног појања и утицаја под којима се током историје формирало, покушали да дају први истраживачи аматери, већином црквени појци, учитељи појања или мелографи богослужбених напева и приређивачи нотних зборника, током друге половине XIX и у првим деценијама XX века. Иако су, и након савремених музиколошких проучавања, остале као важеће бројне тврдње тих аутора, треба рећи да је из њихових написа изостала чак неопходна аргументација у вези с почецима и развојем српског појања. Наиме, ти по много чему заслужни прегаоци на пољу црквеног благољепија, како су у оно време називали богослужбену музику, нису предузимали трагања за конкретним изворима, богослужбеним и појачким књигама, на основу којих би своје ставове о појединим питањима оправдали (Пено 2000). Вредно је, међутим, спомена јединствено сведочанство свештеника Гаврила Бољарића, о појачкој књизи коју је пронашао у архиву старе цркве у Сарајеву (Бољарић и Тајшановић 1891: VI), рекавши за њу неодређено да садржи „српско нотно појање, у један глас списано, са проблематичном нотацијом и мелодијама које се знатно разликују од оних из његовог времена”. Он је на основу, како вели, дебелог старинског папира, проценио да би књига могла бити из доба митрополита Мојсија Петровића (упореди 1891: VI).

Прве, на доступној архивској грађи и литератури, у извесној мери утемељене историографско-музиколошке студије оставили су, делом у штампаним чланцима, делом у рукописима, јереј Живојин Станковић (1908, 1909, 1951, 1958; Петровић 1980), и, најпре синђел, а потом епископ Дамаскин Грданички (1923, 1957; Перић 1984; Пено 1996). *Грађу за историју српског православног црквеног појања* Станковић је завршио непосредно пред смрт 1962, и у њој су сабрани подаци које је с великим ентузијазмом бележио током дугог низа година из различитих докумената, прибрављајући томе и своја искуства с терена и резултате истраживања по различитим библиотекама. Тако је, између осталог, први указао на неумске рукописе у Библиотеци Матице српске, помињући и две руске рукописне књиге у којима су мелодије исписане квадратном нотацијом.<sup>8</sup> Подстицајна је, иако научно још увек неутемељена и Станковићева теза о томе да је

<sup>8</sup> Ове податке наводи у кратком поговору за штампу приређене Грађе Живојина Станковића, Даница Петровић (1980). Нажалост, до сада нисам успела да уђем у траг остатку Станковићевог аутографа, како оног поглавља за које Даница Петровић каже да се налази у Архиву Музиколошког института, тако ни обимног остатка његовог рукописа, који је она својевремено добила на увид од породице почившег проте.

до својеврсне прекретнице у српској појачкој пракси дошло са избацивањем Србуља из богослужбене праксе, крајем XVII века, односно након увођења богослужбених књига руске редакције у време митрополита Мојсија Петровића, почетком XVIII столећа.

Године 1920. епископ Дамаскин је написао историјско-аналитичку студију о заједничким особеностима византијског – грчког и српског појања, која је објављена тек у новије време.<sup>9</sup> Он, међутим, ни и у овом, као ни у осталим својим написима не говори о томе да се бавио рукописном појачком традицијом код Срба.

Ниједан од поменутих истраживача историјата нашег црквеног појања није споменуо *неумски рукопис бр. 93*, који је припадао фонду Народне библиотеке у Београду. Прва информација у вези с неумском *Псалтишом* потекла је од Љубомира Стојановића. Приређујући каталог рукописа поменуте библиотеке, он је уз тај кодекс забележио погрешну претпоставку да потиче из XVI века (Стојановић 1903: X, 100–101). Заслугом Стојановића знамо за запис из 1735. године, који је он први уочио на маргини рукописа и публикувао (1905: 192, бр. 5781).

На *Псалтику бр. 93* су се у својим кратким чланцима у „Музичком гласнику” осврнули тек 1932. Миленко Живковић и Светозар Матић (Живковић: 260; Матић 277–280 и 1952: 253–254). Матић је први објавио инципите девет песама са српским текстом (1932: 279). Познато је, такође, да је рукопис извесно време био у поседу епископа бачког др Иринеја (Ћирића), који га је проучавао, али је непосредно пред бомбардовање Београда враћен у библиотеку.<sup>10</sup> Тек ће заслугом Косте Манојловића овај опсежни кодекс постати познат научној и широј јавности. Манојловић је, наиме, 1937. године фотографисао дванаест страница јединственог средњовековног музичког споменика, који је, као и велики број других старих рукописа Народне библиотеке изгорео приликом немачког бомбардовања 1941. године.<sup>11</sup> Непознавање неумске нотације спречило је Манојловића да аутограф доместика Стефана детаљније проучи.<sup>12</sup> Ипак, он је забележио

<sup>9</sup> Чланак је припремио за штампу књижевни историчар и библиограф Ђорђе Перић, веома заслужан и са својих бројних радова из историје српске музике и музичке библиографије.

<sup>10</sup> Ову информацију изнео је Димитрије Стефановић, не наводећи њен извор, као ни било шта одређеније о раду владике Иринеја на *неумском зборнику бр. 93*; упореди Стефановић 1961б: 379.

<sup>11</sup> Фотографске плоче се налазе у Народној библиотеци Србије, а фотографије се чувају у Архиву Српске академије наука и уметности и имају значај оригинала – Архив САНУ VII/433.

<sup>12</sup> Манојловић је проучавању старе српске појачке традиције посветио три своја рада у којима је, као и његови претходници, без акрибичног научног апарата превасходно разматрао питање њеног порекла (упореди Манојловић 1921, 1934, 1946).

инципите појединих химни и први је истакао чињеницу да рукопис садржи напеве српског мелода Стефана доместика (Манојловић 1946).

Сачувани траг у вези с датом неумском књигом привукао је пажњу и стручњака којем музика није била примарна област интересовања. Ђорђе Сп. Радојичић је 1952. фотографисао, делимично или потпуно, шеснаест хиландарских неумских рукописа, а о резултатима свога рада у библиотеци српског манастира на Атону и, конкретније, музичким зборницима, посветио је више написа (1952: о неумским зборницима на стр. 69–70, 72. и репродукције сл. 12. и 13; 1955. и 1967). Од посебног су значаја тезе које је овај вредни проучавалац изнео у вези с личношћу доместика кир Стефана Србина. На основу различитих рукописа, од којих су три ненотирана и припадају библиотеци манастира Хиландара, а пре свега на основу остатка *Псалтишке бр. 93*, Радојичић је Стефана покушао да приближније идентификује и да установи обим и вредност његове делатности (1959; 1962).

*Музички кодекс бр. 93* поменула је и Стана Ђурић Клајн у свом тексту *Архиви као извори за историју српске музике*, дајући и фотографску репродукцију једне странице из зборника, али без било какве музиколошке анализе (1958).

Исцрпнија проучавања средњовековне српске појачке традиције уследила су шездесетих година XX века, када су пронађени нови неумски рукописи с мелодијама српских мелода, али и јелинских мајстора појачке уметности који су имали везе са Србијом.

Иако је већи део својих проучавања Милош Велимировић посветио проблемима византијске и шире схваћене словенске појачке традиције (Пено 2008), његове студије у вези с делатношћу грчких појаца и композитора међу Србима (1964а и 1964б су исти текстови на енглеском и српском језику; 1966, 1967, 1981, 1982, 1982–1983), додатно су осветлиле утицаје под којима се обликовало српско музичко предање. Велимировић је заслужан за открића грчких неумских зборника у којима се налазе мелодије кир Јоакима, монаха и доместика Србије,<sup>13</sup> као и напеви тројице, још увек једино познатих српских композитора средњег века, Николе и Исаије и, претходно поменутог, доместика Стефана. Двојезични грчко-словенски *неумски рукопис бр. 928* из Националне библиотеке Грчке с музичким творенијима Срба мелода потврдио је, у до тада објављиваним научним студијама, изнето уверење да су између грчких и словенских – српских појаца и композитора постојале чврсте везе, те да је појачка традиција у

<sup>13</sup> Реч је о рукопису Националне библиотеке Грчке бр. 2406 из 1453. године (Велимировић 1964б).



средњем веку, упркос језичким разликама, била јединствена. Такође, овај рукопис је подстакао и нове претраге доступних грчких рукописа у светогорским и другим фондовима које су међу својим корицама криле значајне показатеље о српском музичком наслеђу.

Стручно усавршавање у Оксфорду, где је сарађивао с Егном Велесом, Хенријем Тилијардом и Оливером Странком, омогућило је музикологу Димитрију Стефановићу да неумским записима, за које у Србији у то време није било вештог „читача”, приђе с аналитичким апаратом опробаним у студијама копенхашке едиције *Monumenta Musicae Byzantinae*. На одредници српски – σερβικόν – на једном фолију музичког рукописа E. D. Clarke 14 (S. C. 18376) који се чува у Бодлијанској библиотеци, тада најстарији датовани музички документ (из 1553. године), који се односио на српску појачку традицију, Стефановићу је указао његов оксфордски колега Најџел Вилсон (Nigel Wilson). Резултате њиховог заједничког анализирања те странице исписане неумама српски музиколог је предочио у чланку објављеном у *Зборнику радова Визанџолошког инстџитута* 1961.<sup>14</sup> Исте године, Стефановић је објавио и чланак под називом *Изгорели неумски рукопис бр. 93 београдске Народне библиотеке* – једини познати музички споменик из српског средњег века, у којем је први детаљније описао сачуване фотографије *Псалтике*, изневши и своје аргументе за датовање химни које су носиле Стефанов потпис, као и запажања о идентиту овог, у то време јединог познатог српског мелода из средњег века (1961b).<sup>15</sup> Стефановић је, по допуштењу Милоша Велимировића, такође први објавио и четири странице из рукописа бр. 928 Националне библиотеке Грчке (1966).<sup>16</sup> Исти проучавалац је заслужан за сабирање информација о почецима и развоју српске појачке традиције у контексту византијске псалодије, као и византијским и словенским музичким рукописима (1966а, 1966б, 1966в, 1967а, 1967б, 1967в, 1969а, 1969б, 1973, 1975а, 1975б, 1976, 1978, 1982, 1997),

<sup>14</sup> У поменутом грчком рукопису, типа антологије, налази се, на крају 409. фолија, стихира за празник Вавдења Пресвете Богородице исписана црвеним мастилом са српскословенским текстом који је транслитерован у грчки. Сама мелодија је готово идентична верзији из XIII века рукописа Vienna 181 (факсимилно издање *Sticherarium, MMB, Seria Principalis I – Vienna MS Theol. Graec. 181, A.D. 1221, Copenhagen 1935*). Стефановић претпоставља да је грчки писар боравио у Хиландару за храмовну славу и да је касније по појању српског монаха забележио химну која му се допала. Писар је речи исписао недоследном транслитерацијом (видети Stefanović 1961a).

<sup>15</sup> Углавном исте информације Стефановић је изнео и у чланку “The Works of Stefan the Serb in Byzantine Music Manuscripts of the XVth and XVIth Centuries” из 1978. г.

<sup>16</sup> Велимировић је фотографије начинио 1964. године.

појачким референцама у старој српској књижевности (1972б),<sup>17</sup> за објашњења основних појачких принципа у византијској и словенској црквеној музици (1961в, 1969в, 1991, 1992, 1995), прегледу раних облика неумске нотације (1970), истраживане у оквиру копенхашке музиколошке школе, као и за транскрипције древних неумских записа. У српској музикологији шездесетих и седамдесетих година XX века поменуте теме којима се Стефановић бавио представљале су непознаницу.

Двотомни зборник *Стара српска музика*, који је приредио Димитрије Стефановић, и који је у оквиру посебних издања Музиколошког института Српске академије наука и уметности објављен 1973. и 1975. године, имао је у оно време значај капиталне студије о нашем средњовековном појачком наслеђу. Фолија одабраних неумских мелодија Николе, Стефана и Исаије добила су своје место у првом делу зборника. У другом тому нашли су се исцрпни прегледи дотадашњих резултата у вези с развојем српског појања до XV века, најрепрезентативнијим словенским богослужбеним рукописима без нотације и појачким – нотираним књигама, опсежна студија Ен Пенингтон (Anne Elizabeth Pennington) о правилима изговора литургијских химни у Србији у XV столећу, као и транскрипције напева Николе, Стефана и Исаије у савремено нотно писмо, које је сачинио Стефановић. Приложене транскрипције, сачињене према тада важећим правилима *ММВ*-а, све до данас представљају једини нотни материјал на основу којих се обликују репертоари концертних програма ансамбала који негују стару музику.<sup>18</sup>

Значајан допринос изналажењу извора за средњовековну српску музику имао је и Андрија Јаковљевић, по примарном образовању теолог. Радећи у манастирским ризницама на Светој гори и у Националној библиотеци Грчке у Атини, он је у грчким појачким књигама открио релавантне трагове о нашој музичкој прошлости. Бавећи се превасходно филигранолошким анализама, Јаковљевић је често тенденциозно и без поузданих доказа инсистирао на изменама до тада важећих датовања одређених нотираних зборника, самим тим и на измештању

<sup>17</sup> Своје прилоге даој теми дале су и Даница Цревар (Петровић) 1961. и Маријана Кокановић 1999.

<sup>18</sup> Транскрипције напева Николе, Стефана и Исаије Србина биле су задуго окосница репертоара Студијског хора Музиколошког института САНУ којим је руководио Димитрије Стефановић, и с којим је припремио више звучних издања (1971, 1973, 1980, 1998). Своју успешну каријеру на концертним подијумима започео је певајући по Стефановићевим транскрипцијама и појац Драгослав Павле Аксентијевић. О извођачком аспекту средњовековних напева видети Стефановић 1972 и 1974, као и Ђаковић 1994.

уназад границе „старине” српске црквене псалмодије. Тако је, на основу аутографа светогорског мелода Давида Редестиноса, *неумског кодекса бр. 544* из манастира Ивирон на Атону, који садржи и химне на српскословенском језику, указао да је најстарији извор за српско појање из 1431. године (Јаковљевић 1971). На основу *вајћоједског рукописа бр. 1495*, који је датиран између 1360. и 1385, Јаковљевић је закључио да је Јоаким, доместик Србије, за кога је Велимировић веровао да је деловао у време непосредно пре пада Цариграда, припадао заправо старијој генерацији византијских музичких стваралаца из друге половине XIV века, тачније из периода од око 1347. до 1385. године (1971: 138, нап. 27).

У грчким појачким књигама Јаковљевић је, међутим, констатовао драгоцене показатеље о преузимању напева познатих касновизантијских композитора од стране српских појаца, као и њихово присуство у српској средини или у српској појачкој традицији<sup>19</sup> (Јаковљевић 1970; исти текст у енглеском преводу 1973: 91–97). Реч је о већ поменутом Давиду Редестиносу, доместицима Србије Јовану Харсианитском и Јоакиму (Јаковљевић: 1977; исти текст на српском 1982), Мануилу Раулу,<sup>20</sup> Јовану Кукузељу (Јаковљевић 1971б), Мануилу Хрисафису (Јаковљевић 1986) и Константину Мосхијану (Јаковљевић 1991). Палеографским карактеристикама двојезичне неумске *Анџолоџије бр. 928*. из Националне библиотеке Грчке, Јаковљевић се бавио у оквиру своје докторске дисертације, коју је одбранио на Атинском универзитету (Јаковљевић 1988). У тој студији он је, између осталог, изнео своје виђење у вези с писаром *Анџолоџије*, полемички приступајући тезама својих претходника у науци.

Најновије допуне сазнањима о времену деловања музикословњешких средњовековних српских појаца Андрија Јаковљевић је предочио у књизи *Анџолоџија са неумама из доба кнеза Лазара и десјоџа Стефана Лазаревића* (2004). И овога пута је, с недовољно убедљивим аргументима (Пено 2004–2005), покушао да ревидира датовање двојезичног грчко-словенског неумског рукописа манастира *Лавре Е–108*,<sup>21</sup> који је Софроније Евстратијадис погрешно сместио у XVII век. Прелиминарна запажања до којих је прегледом овог рукописа дошао, Јаковљевић је најпре објавио у раду под називом *Cod. Lavra E–108 из XV*

<sup>19</sup> Свој прилог поменутој теми дао је и Милош Велимировић у врло значајној студији *Byzantine Composers* (1966).

<sup>20</sup> Име Мануила Раула налази се у *аџинском рукопису бр. 928*. У овом мелоду Ђ. Сп. Радојичић је видео рођака великог доместика Србије Раула из Зихне, у близини Сереса (1967: 251–252). Видети и Острогорски 1971: 228–242.

<sup>21</sup> На химне из *Анџолоџије Лавра Е 108* у контексту калофоничног стила дате епохе осврнула Герда Волфрам (Wolfram 2011).

века као најстарији српско-грчки Антилоџион са Кукузелевом ношацијом пре четвртог века (1989). У новообјављеној студији се као ванредно научно откриће предочило ново датовање настанка зборника, самим тим и нови временски оквир – крај XIV века, у коме су, према ауторовом убеђењу, али и према мишљењу књижевног историчара Ђорђа Трифуновића,<sup>22</sup> делали Стефан Србин, који се у рукопису, по сведочењу Јаковљевића, помиње са титулом протопсалта,<sup>23</sup> као и Никола Србин, чије се мелодије у рукопису налазе.

Антилоџија ЕВЕ 928 или Исаијина антилоџија, како се у научним радовима још помиње, била је, управо због двојезичног грчко-словенског полијелеја на стихове 135. псалма за који је српски мелод саставио мелодију, као и других полијелејних напева<sup>24</sup> и литургијских песама, предмет пажње иностраних музиколога. Елена Тончева је полијелеје из датог рукописа довела у везу са ширим контекстом појачке праксе на Балкану (1985а, 1991, 1992а), а писала је и одређеније о полијелејном рефрену у част св. Јована Рилског (1992б). Такође, поредила је Исаијин напев на 135. псалм са одговарајућим „бугарским” мелодијама (1993) и доводила га у везу с појачком школом у Трнову (1992а, 1994), а у једном свом раном раду је писала и о Исаијиној антилоџији као извору за проучавање касновизантијске музичке синтаксе, тачније: избора и структуре мелодијских формула (1988). Најновији прилог истраживањима типологије, структуре, мелодијских и језичких особености полијелија, међу којима су обрађени и напеви истога жанра из Аџинског кодекса 928, дао је у својој обимној и исцрпној студији из 2003. грчки музиколог Ахилеас Халдеакис (Αχιλλέας Χαλδαϊάκης).

Литургијским химнама из Исаијине Антилоџије бавио се и Димитри Кономос (Dimitri Conomos 1974) у оквиру опсежног, компаративног истраживања Трисветле и Херувимске песме у репрезентативним неумским рукописима XIV и XV века. Након детаљне анализе трију мелодијских варијаната забележених у Аџинском кодексу 928, Кономос је установио да двојезичне – грчкословенске записе Трисветле песме, као и Херувимску химну коју је компоновао Никола Србин, карактеришу мелодијски обрасци својствени конзервативнијој азматској традицији из XIV столећа. Они су, другим речима, једноставније линеарне

22 У оквиру поменутог књиге је уводни текст Ђорђа Трифуновића под називом „Уз откриће антологије манастира Лавре”.

23 Нажалост, у приложеним факсимилима се запис с овом титулом не види.

24 Цео запис на f. 55v у поменутом рукопису гласи: *полѣеелеонѣво лѣтворостѣню творѣнѣже жеромонѣа ижсаже послѣдѣнаго мнѣжѣа въсѣлѣтнаго монастыра прхстѣе вѣце ије въ под крылы ѣрѣмѣныя горы по грѣльскомѣ ежѣиѣкѣ вѣтораго гласа легоменој тетра, стѣжцѣј.*

структуре, са сведенијим мотивима у поређењу с другим композицијама исте врсте у грчким рукописима. Ипак, једна од варијанта *Трисвџе њесме* (f. 155r), с грчким текстом у основи, потврђује да Исаија није био невешт композитор, лимитиран општепознатим звучним фондусом у жанру песама које се поју на централном богослужењу – Евхаристији. Штавише, он је, како тврди Кономос, успео да уведе нове, оригиналне елементе и да их успешно уклопи у традиционалну форму (78). Исти закључак аутор је изнео и у вези с двојезичном песмом (f. 159r) у којој је дошло до израза Исаијино искуство прилагођавања мелодије словенском, односно грчком језичком предлошку (80–81).<sup>25</sup>

Иако примарно оријентисана ка проучавању српског црквеног појања XVIII и XIX века, Даница Петровић је неколико својих радова посветила византијско-словенским музичким проблемима. Дала је преглед византијских и словенских осмогласника до XV века (1975), осврнула се на наслеђе свете браће, Ћирила и Методија, у српском појању (1986), обрадила је тзв. јеванђелске стихире у византијској и словенској традицији (1995), као и осмогласне стихире у византијским и јужнословенским рукописима (1999), у вези с дванаест великих црквених празника сачинила је попис гласова химни (2004), а у три кратка, популарно написана чланка, ширу читалачку публику је упознала с основним, познатим подацима о српској музици средњег века (1991a, б, в).

У свим досадашњим покушајима реконструкције древне српске црквене музике изостало је разматрање основног питања: како објаснити недостатак српских појачких књига, да ли нису сачуване или нису постојале? У обликовању и развоју појања је извесно, као што се у нашим научним радовима редовно истицало, велики удео имала усмена традиција. Из ове уопштене тезе проистекла је, не експлицитно, али готово недвосмислено, друга теза: мелодије и напеви који су се учили и преносили усменим путем напосто су се знали, па их није ни било нужно бележити. Бавећи се феноменом музичке не/писмености код Срба и његовим консеквенцама у литургијском животу Српске цркве и у новом времену, образложила сам тезу да одсуство нотних предлога у одређеној појачкој пракси неминовно подразумева и упрошћене мелодије које се заправо једино и могу меморисати. У циљу свеобухватнијег приказа модалитета рукописне традиције код Срба, у контексту византијског музичког пре-

<sup>25</sup> Предлог за схему према којој би се могла изводити анализа вокалне монодије, у датом случају одабраних песама Исаије и Стефана Србина, а на основу транскрипција Димитрија Стефановића, дала је у кратком прилогу и композиторка Светлана Максимовић, без осврта на ондашњу референтну литературу и постојеће резултате аналитичких студија византијске и словенске црквене музике (1975).

дања, у докторској дисертацији под називом *Појачки зборници у српским рукописним фондovima од XV до XIX века*, разматрала сам, између осталог, процес настанка, сврху писања, начин употребе појачке књиге у Византији (видети и Пено 2010), развој нотације у складу с литургијским променама током средњег века (видети и Пено 2008), богослужбене типике као историјске изворе за појачку праксу, с посебним освртом на појачке референце у Евергетидском синаксару (Рено 2009), на основу кога је први српски архиепископ св. Сава устројио монашки и богослужбени живот у Хиландару и Студеници.

Уочивши низ недоследности и празнине у претходно спроведеним анализама доступних рукописа с напевима тројице Срба мелода,<sup>26</sup> као и појачким књигама које се посредно доводе у везу са Србијом, уједно подстакнута потребом да овим изворима приступим у складу са савременим сазнањима из области неумске палеографије и археографске дисциплине у целини, изнела сам нове чињенице у вези с кодиколошким карактеристикама двојезичних зборника *ЕВЕ 928* и *Лавра Е 108*<sup>27</sup> (Пено 2008: 124–136; 2013), и нове хипотезе у вези с идентитетом Исаије (Рено 2010) и кир Стефана Србина. Прегледом постојећих каталога музичких рукописа на грчком језику констатовала сам и низ нелогичности у датовањима која је у вези с грчким музичарима, који су посредно или непосредно утицали на српско појање, заступао Андрија Јаковљевић (2008).

### *Перспективе нових истраживања*

Чињеница да су сви, до сада откривени, неумски рукописи који у себи садрже химне српских мелода изван српских граница, донекле охрабрује оптимистичног истраживача. Наиме, бројни рукописни фондови с нотираним појачким књигама, само су делимично пописани, а систематична кодиколошка проучавања, судећи према малом броју активних истраживача византолошко-музиколошке дисциплине, још ће задуго изостати. Остаје, дакле, очекивање, везано макар и за далеку будућност,

<sup>26</sup> Озбиљне мањкавости, неутемељене и претениозне закључке учила сам пре свега у радовима Андрије Јаковљевића и на њих се детаљно осврнула у докторској дисертацији.

<sup>27</sup> На основу садржаја песама установила сам бројне сличности које чине реалним хипотезу о томе да су писари имали заједничке критеријуме у састављању рукописа, а што даље потенцијално значи да су припадали истом окружењу. Напомињем да је Димитрије Стефановић, имајући у виду стихире за Успење Богородице, први указао на могућност да је састављач *ЕВЕ бр. 928* био Исаија Србин који је био монах у Матејчи, где се поменути празник прослављао као храмовна слава (Стефановић 1975б: 23). Опис садржаја двојезичних појачких књига послужило ми је и у сагледавању њихове функције у самој певничкој пракси.

да ће се на страницама неког појачког зборника појавити нови траг до српских композитора и појаца из средњег века. До тада, у вези с познатом тројицом мелода, уз чија имена, не случајно, стоји одредница о њиховом српском пореклу, као и с двојезичним рукописима у којима су забележени њихови напеви, има доста посла. Додатна пажња мора се усмерити на најновије „изненађење” које је српској науци приредио Андрија Јаковљевић, а које су с похвалама прихватили стручњаци који су својим прилозима учествовали у његовој новообјављеној публикацији поводом рукописа *Лавра Е–108*.

Неопходно је спровести темељне компаративне археографске анализе свих појачких књига с творенијима Стефана, Николе и Исаије, како би се евентуално утврдило ко им је аутор, односно ко су били аутори и у којој су средини делали. За атрибуцију кодекса би од велике користи био и додатни, свеобухватнији увид у језичке особености под неумама потписаних грчкословенских текстова, о којима је, као што сам поменула, пре три деценије писала Ен Пенингтон и недавно, у вези с *Анџологијом Лавра Е–108*, књижевни историчар-медијевиста Томислав Јовановић.

Музиколошка проучавања би свакако морала бити усмерена и на утврђивање особености нотације којима су мелодије у расположивим рукописима забележене.

Пажња проучавалаца до сада није била фокусирана на маргиналије кодекса *ЕВЕ 928*, које, могуће, пружају драгоцен кључ за синоптичку средњевизантијску – „округлу” симиографију или, пак, за принцип варијантног обликовања мелодије, на основу тзв. знакова квалитета – неума које не указују на интервалски размак, већ на украс или израз. Осврт на записе поред главног неумског блока било би корисно упоредити са сличним исписима у одговарајућим грчким рукописима с напевима истога жанра.

Сумирањем добијених резултата, с већим поуздањем ће се моћи одредити и доња и горња граница деловања кир Стефана, Николе и Исаије. Наиме, датовања двојезичних, као и грчких рукописа с композицијама српских композитора изведена су првенствено уз помоћ водених знакова. Овај, несумњиво врло поуздан, премда не и једино меродаван метод за утврђивање времена рада на рукопису, показао је да је једино кодекс *Велике Лавре Е 108*. из последње деценије XIV века,<sup>28</sup> а сви остали зборници исписа-

<sup>28</sup> Ово датовање извршио је, без увида у оригинални рукопис, Радоман Станковић, бивши сарадник Археографског одељења Народне библиотеке Србије, а на основу водених знакова које је претходно, према *Анџологији Е 108*, копирао А. Јаковљевић; упореди *Анџологија манастира Лавре*, 135–137. Сам Станковић, како ми је својевремено у разговору истакао, није имао прилике да види дати кодекс манастира Лавре.

ни су крајем XV или током XVI столећа.<sup>29</sup> Међутим, проучивши напеве, тачније њихове потписнике у приложеним фолиима *Лавриојског зборника*, констатовала сам да постоји немали јаз који дели период из кога, судећи по воденим знацима, потиче хартија рукописа и раздобље у коме су, сходно постојећим музиколошким сазнањима, били активни поједини композитори чији су напеви у њему заступљени.<sup>30</sup> Другим речима, хартија овог музичког зборника је знатно старија од композитора чији су напеви на њој неумама забележени.<sup>31</sup>

До нових резултата остаје констатација да нема разлога, ни оправдања за тенденциозно намицање старине уз имена двојице Срба музичара, будући да с таквом методологијом не добијају на значају ни српско црквено појање средњег века, нити наша сазнања о њему.

Једна од кључних тема јесте и демистификовање националног израза у скромном музичком опусу кир Стефана, Николе и Исаије.<sup>32</sup> Ипак, било би корисно сагледати мелодијске особености њихових напева у контексту општих карактеристика жанра којима припадају и спровести поређење с одговарајућим аналогним византијским композицијама из дате епохе.

На крају, премда од велике важности помињем неопходност новог тумачења и транскрипције неумских записа с творенијима српских композитора, у складу с ревидираним методом *ММВ-а*,

<sup>29</sup> Поред Андрије Јаковљевића једино је Елена Тончева изнела мишљење да је *ЕВЕ бр. 928* из XIV века; упореди Тончева 1985б: 110. Анализа водених знакова коју је најпре спровео Н. Вилсон, а потом и А. Јаковљевић показала је, међутим, да је рукопис писан током треће четвртине XV века; упореди *Сћара српска музика*, 53–66; Јаковљевић, 1988: 9. *Псалтишка бр. 93* није била палеографски проучена пре него што је изгорела у бомбардовању Народне библиотеке Србије, тако да је процена да је настала у првој половини XV века крајње паушална. Љ. Стојановић и С. Магић су сматрали да је рукопис исписан у XVI веку, што је првобитно прихватио и Стефановић 1961в: 108. Поведен мишљењем Светозара Душанића да је тешко могуће да су у нашим крајевима после распада српске државе и њене владалачке куће 1459. године, постојали доместици – титула која у рукопису стоји уз име кир Стефана – Стефановић је у својим каснијим написима ревидирао став датујући рукопис *НББ бр. 93* у прву половину XV века. Рукописи молдавске појачке школе, који садрже мелодије Стефана Србина, датовани су или у прве деценије XVI века или око средине истог столећа; упореди А. Е. Pennington, *Seven Akolouthiai from Putna*, 16–20; *Music in Sixteenth-Century Moldavia: New Evidence* 1985, 60–62, 72–74.

<sup>30</sup> На основу обимног рукописног узорка и до сада спроведених музиколошких и кодиколошких истраживања неумских зборника, стекао се увид у делатност и опусе великог броја аутора мелодија, нарочито из периода пред и након пада Цариграда. За одређене се, штавише, поуздано зна када су и где деловали.

<sup>31</sup> Исцрпан осврт на мањкавости изнетих аргумената у вези с *Анџиологијом Лавра Е 108* дала сам у докторској дисертацији у поглављима везаним за српску појачку традицију XV века.

<sup>32</sup> О траговима национално обојеног црквеног појања у говори Ђ. Трифуновић у уводном тексту „Уз откриће манастира Лавре“ (Јаковљевић 2004: 8–9).



који је у својој недавно штампаној публикацији понудио Кристијан Тројлсгорд (Christian Troelsgård 2011; Peno 2012), ученик познатог византолога Јергена Ростеда (Jørgen Raasted). Корисно је подсетити се да је главни циљ око кога су се у Копенхагену 1931. окупили оснивачи *Monumentae* био управо транскрипција неумских записа. Четири године касније истраживачи византијске литургијске музике и њени љубитељи добили су први приручник за одгонетање значења неумских знакова (Tillyard 1935, 1970). Понуђени метод дешифровања знакова средњевизантијске нотације требало је, међутим, услед новостечених сазнања убрзо ревидирати, како је, већ у поговору поменутог издања, нагласио Оливер Странк (Oliver Strunk).<sup>33</sup> Тројлсгорд, нови аутор „кључа” у читању древних неума,<sup>34</sup> на самом почетку свога приручника не оклева да призна да у вези с њима у науци још увек постоје бројне непознанице. Свест о томе да је богослужбена музика била део живе традиције, те да је свака појачка заједница могла неговати извешан степен музичке особености, нарочито када су у питању ритмички аспект мелодија и њихово интервалско устројство, опредељује однос према превођењу неума у савремени нотни систем. Оправдана теза да се ритам и стварна лествична структура византијских и средњовековних словенских напева може тек апроксимативно одредити проистиче из, како Тројлсгорд правилно закључује, релативног или дигиталног карактера средњевизантијске нотације, која је читаоцу / појцу служила као путоказ, као примарно линеарна или „динамичка” перцепција мелодије.<sup>35</sup>

Тема научне дебате ће извесно још задуго остати и утврђивање старине различитих лествичних типова: дијатонског, хроматског и тзв. енхармонског у напевима нотираним средњевизантијском, односно касновизантијском и новијом – реформисаном неумском нотацијом. Научници и са „западне” и са „источне” стране данас су сагласни да је на лествично устројство византијског и неовизантијског црквеног појања, у његовом вишевековном трајању, утицала шире схваћена медитеранска, али и западноевропска музичка култура.<sup>36</sup> Заједнички је и став да

<sup>33</sup> У оквиру посебних издања, под називом *Serii Transcripta*, до 1960. године, када је одлучено да се ова серија укине, према тада усвојеним правилима дешифровања средњевизантијског неумског писма, објављено је девет зборника с напевима из стихирара, октоиха, ирмологије и службе акагиста.

<sup>34</sup> Још 1991. Ростед је испред *ММВ*-а одређен да састави неумски приручник, али га је прерана смрт спречила да започети пројекат доврши.

<sup>35</sup> Тројлсгордова обазривост оправдава се и чињеницом да у вези с ритмом и интервалским односима између тонова у напевима нема конкретних инструкција у постојећим византијским теоријским списима (Troelsgård: 40).

<sup>36</sup> Петар Бингулац је с правом указао да су у приступу византијској нотацији и музици у целини западни научници прве половине XX века „мало или нимало

није могуће очекивати да је појачка уметност током периода од готово седам stoleћа, колико је у употреби била округла симиографија, била петрификована, како су то тврдили неки грчки истраживачи с почетка XX века. Па ипак, извесно је и да су последњи реформатори неумског писма, Хрисант, Григорије и Хурмузије, превасходно настојали да додатно афирмишу предањску појачку праксу, одупирући се новинама које су нарушавале њену литургичку, пре свега православну суштину. Све поменуто је, дакле, важно имати у виду у новој интерпретацији напева српских средњовековних мелода и у њиховом сравњивању с, такође новим, интерпретацијама напева њихових грчких савременика, на чему су ангажовани бројни савремени грчки истраживачи.

Поменути проблеми који изискују тимски рад у оквиру осмишљених, интердисциплинарних пројеката, само су део далеко шире лепеде теме византолошке музикологије у којој своје место изнова треба да стекну српски научници.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Аврамовић, Д. (1847) *Описаније древносѣи срѣских у Свејој Аѣионској Гори*, Београд: У Књигопечатњи Књажества Србског.
- Аврамовић, Д. (1848) *Свејта Гора са сѣране вере, художестѣва и ѡвеснице*, Београд: У Књигопечатњи Књажества Србског.
- Bingulac, P. (1977) „Vizantijska muzika”, у К. Ковачевић (ур.) *Muzička enciklopedija*, том 3, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 682–687. (иста одредница и у првом издању из 1963 Ј. Andreis /ур./ *Muzička enciklopedija*, том 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 776–780).
- Velimirović, M. (1960) *Byzantine Elements in Early Slavic Chant – The Hirmologium*, Monumenta Mousicae Byzantinae, Pars Principalis et Pars Suppletoria, vol. IV, Copenhagen.
- Velimirović, M. (1964a) “Joakeim Monk of the Harsianites Monastery and Domestikos of Serbia”, *Зборник радова Визанѣолошког инстѣитута XVIII* (2): 451–458. (српски превод истог текста, с различитим музичким примером /1964б/ „Јоаким монах и домestik Србије”, *Zvuk* 62: 150–156).
- Velimirović, M. (1964б) “Study of Byzantine Music in the West”, *Balkan Studies* 5: 63–76.

водили рачуна о данашњој живој пракси певања, те да су се сувише поуздавали у ефекте својих теорија о значању неумских знакова, верујући да могу дешифровати визанѣјску нотацију, бар округлу, “без остатка” (1963: 779). Успорени развој византолошке музикологије на Западу он је видео и у „предрасудама западних научника о декадентној Визанѣји и њеној музици” (исто). Бингулац се, такође, објективно критички осврнуо и на задуго важећи став грчких музиколога, у првом реду, Константина Псахоса (Κωνσταντίνος Παχός), о томе да источна црквено појање није вековима претрпело никакве измене. Бинглуцев чланак је прво указивање на дебату која је од самог почетка пратила развој музичке византологије. О два приступа у византолошкој музикологији током поменутог stoleћа видети и Пено 2011.

- Velimirović, M. (1966a) "Peter Lampadarios and Metropolitan Serafim of Bosnia", у М. Velimirović (ур.) *Studies in Eastern Chant I*, London: Oxford University Press, 71–88.
- Velimirović, M. (1966b) "Byzantine Composers in MS Athens 2406", у J. A. Westrup, E. Wellesz (ур.) *Essays Presented to Egon Wellesz*, Oxford: Clarendon Press, 7–18.
- Velimirović, M. (1967) "The Influence of the Byzantine Chant on the Music in the Slavic Countries", у J. M. Hussey, D. Obolensky and S. Runciman (ур.) *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, London: Cambridge University Press, 119–140.
- Velimirović, M. (1981) "Some Thoughts About the Origins of National Music Cultures Among the Slavs", у R. Pečman (ур.) *Hudba slovanskyh narodů: a její vliv na evropskou hudební kultura*, Papers of the Symposium in Brno, Czechoslovakia, Brno: Česká hudební společnost 61–66.
- Velimirović, M. (1982) "The Slavic Response to Byzantine Musical Influence", *Musica Antiqua Europae Orientalis VI*: 727–736.
- Velimirović, M. (1982–1983) "Beginnings of National Music Cultures among the Southern Slavs", *Serbian Studies 2*: 61–70.
- Викторов, А. Е. (1881) *Собрание рукописей П. И. Севастьянова*, Москва.
- Григорович, В. И. (1877) *Очерк путешествія по европейской Турции*, изд. 2–е, Москва: М. Н. Лаврова и К°.
- Дмитриев-Петкович, К. П. (1865) „Обзор афонских древностей”, *Записки ИАН*, т. 6, Приложение к VI–му тому Записок № 4, Санктпетербург.
- Дучић, Н. (1884) „Старине хиландарске”, *Гласник српског научног друштва* 56: 116.
- Дучић, Н. (1895) „Стихира у нотама хиландарског појања”, *Књижевни радови IV*: 147–148.
- Ђаковић, Б. (2004) „Појава нових звучних издања православне духовне музике као одраз данашњег стања овога жанра у нас”, у В. Микић и Т. Марковић (ур.) *Музика и медију*, Београд: Факултет музичке уметности: 212–231.
- Ђурић-Клајн, С. (1958) „Архиви као извори за историју српске музике”, *Архивски алманах I*: 44–47.
- Живковић, М. (1932) рубрика „Разне вести”, *Музички гласник V* (9): 260.
- Jakobson, R. (ур.) (1957) *Fragmenta Chilandarica Palaeoslavica: A. Sticharium (Codex Monasterii Chilandarici 307); B. Hirmologium (Codex Monasterii Chilandarici 308)*, Monumenta Mousicae Byzantinae V, Copenhagen: Ejnar Munksgaard.
- Јаковљевић, А. (1963) „Библиографија српског црквеног народног појања”, *Православна мисао VI*: 109–116.
- Јаковљевић, А. (1970) „Давид Редестинос и Јован Кукузел у српскословенским преводима”, *Зборник радова Византолошког института XII*: 179–191. (исти текст у енглеском преводу /1973/ "David Redestinos, Monk and Musician", *Studies in Eastern Chant 3*: 91–97).
- Јаковљевић, А. (1971a) "Σερβικόν κράτις", *Хиландарски зборник 2*: 131–142.
- Jakovljević, A. (1971b) "Koukouzeles' part in the funeral service of mediaeval Serbia and Byzantium", *Cyrrilomethodianum I*: 121–130.
- Jakovljević, A. (1977) "Ioannes Harsianites, domestikos Serbias", *Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*, Wiesbaden, 261–272. (исти текст у српском преводу /1982/ „Јован /Јоаким/ Харисијанит, монах и доместик Србије”, *Археолошки прилози 4*: 63–81).
- Јаковљевић, А. (1986) „Манојло Влатир, доместик Свете Софије”, *Хиландарски зборник 6*: 127–160.

- Jakovljević, A. (1988) *Δίγλωσση παλαιογραφία και μελώδοι υμνογράφοι του κώδικα των Αθηνών 928*, Λευκωσία: Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου, Ερευνητικό Κέντρο Κυπριακής Μοναστηριολογίας και Ιστορία.
- Јаковљевић, А. (1989) „Cod. Lavta E–108 из XV века као најстарији српско–грчки Антологион са Кукузелевом нотацијом”, *Хиландарски зборник 7*: 133–161.
- Јаковљевић, А. (1991) „Константин Мосхијан, доместик и лаосинакт”, *Хиландарски зборник 8*: 91–97.
- Јаковљевић, А. (2004) *Аниџолоџија са неумама из доба кнеза Лазара и десџоџа Сџефана Лазаревића*, Крушевац: Народни музеј Крушевац.
- Кавелин, Ј. А. (1877) „Словено–српска књижница на св. Гори Атонској у манастиру Хиландару и св. Павлу”, *Гласник српског научног друштва* 44: 232–304.
- Кокановић М. (1999) „Помени о музици у српским средњовековним житијима”, *Зборник Мајџице српске за сценске уметности и музику 24–25*: 145–163.
- Λάμπρος, Σ. (1895) *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους ελληνικών κωδικων*, τόμ. 1, εν Κανταβρυγία της Αγγλίας.
- Λάμπρος, Σ. (1900) *Κατάλογος των εν ταις βιβλιοθήκαις του Αγίου Όρους ελληνικών κωδικων*, τόμ. 2, εν Κανταβρυγία της Αγγλίας.
- Maksimović, S. (1975) “Some Elements of Melodic Construction in Serbian Chant of the Fifteenth Century”, у Ј. Morawsky (ур.) *Musica Antiqua Europae Orientalis IV*, Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 163–173.
- Манојловић, К. П. (1921) „О црквеној музици код Срба”, *Весник Српске Цркве XXVII* (11–12): 112–126.
- Манојловић, К. П. (1934) „Звуци земље Рашке”, *Звук 3*: 88–96.
- Манојловић, К. П. (1946) „За трагом наше старе световне и црквене музичке уметности”, *Гласник Српске православне цркве XXVII* (9): 169–171.
- Матић, С. (1932) „Један споменик старе музичке културе српске”, *Музички гласник V* (10): 277–280.
- Матић, С. (1952) *Ојшс рукојиса Народне библиотеке са њрилоџом Породични архив Рашковића. Ојшсао др М. Косјић*, Посебна издања САНУ, књ. 191, Београд: САНУ: 253–254.
- Новаковић, С. (1900) „Старинско црквено певање”, *Караџић 4*: 57–58.
- Острогорски, Г. (1971) „Алексије Раул, велики доместик Србије”, *Византија и Словени*, Београд: Просвета, 228–242.
- Pennington, A. E. (1973) “Stefan the Serb in Moldavian Manuscripts”, *Slavonic and East European Review* 122: 107–112. (исти текст и у књизи *Music in Medieval Moldavia*, Bucuresti 1985, 186–198).
- Пено, В. (1996) „Митрополит др Дамаскин Грданички и црквено појање”, *Хришћанска мисао 9–12*: 62–63.
- Пено, В. (2000) „О пореклу новјег српског црквеног појања”, *Мокрањац 2*: 36–48.
- Пено, В. (2004–2005) „Андрија Јаковљевић: Антологија са неумама из доба кнеза Лазара и деспота Стефана Лазаревића”, *Археографски њрилози 26–27*: 585–593.
- Пено, В. (2008а) „Милош Велимировић (1922–2008) – In Memoriam”, *Музиколоџија 8*: 329–334.
- Пено, В. (2008б) „О појачкој уметности у Византији непосредно пре и у доба Светог Саве (Нацрт методологије у проучавању српске средњовековне музике)”, *Наша њрошлосј 9*: 29–40.
- Пено, В. (2008в) *Појачки зборници у српским рукојисним ризницама од XV до XIX века*, необјављена докторска дисертација, Филозофски факултет Универзитета у Београду.

- Peno, V. (2009) "The Liturgical Typikon as a Source for Medieval Chanting Practice", у I. Moody и M. Takala (ур.) *Composition and Chanting in the Orthodox Church*, Proceedings of the Second International Conference on Orthodox Music, 4–7 June 2007, Joensuu: University of Joensuu, 203–212.
- Пено, В. (2010а) „О процесу настанка и функцији неумске књиге у византијској појачкој традицији (прилог разматрању феномена музичке писмености)”, *Зборник радова Византџолошког инстџитиуџа* 47: 149–160.
- Пено, В. (2010б) „О Исаји Србину – творцу мелодија Атинског кодекса бр. 928”, у M. Czernin и M. Pischlöger (ур.) *Theorie und Geschichte der Monodie Festschrift für Bozhidar Karastoyanov Anlässlich seines 70. Geburtstags*, Врно – Wien: 263–274.
- Пено, В. (2011) „О мултикултуралном и интеркултуралном приступу у тумачењу појачке традиције православних народа на Балкану – случај ‘грчке’ и ‘западноевропске’ школе у византџолошкој музикологији”, *Теме* 4: 1289–1302.
- Пено, В. (2013) „Антологија бр. 928. из Националне библиотеке Грчке – редак споменик српске музичке прошлости”, у В. Голубовић, П. Петковић (ур.) *Зборник радова са IV међународне научне конференције „Очување и зашџиџија кулџурнои-стџоријског наслеђа Србије у иносџтрансиџу”*, Београд: Институт за међународну политику и привреду, електронски-оптички диск (CD-ROM), 373–382.
- Peno, V. (2012) "Christian Troelsgård, Byzantine neumes, A new introduction to the middle byzantine musical notation, Subsidia vol. IX, Monumenta Musicae Byzantinae, Copenhagen: Museum Tusulanum Press 2011", *Музиколоџија* 13: 183–190.
- Перић, Ђ. (прир.) (1984) „Један рукопис митрополита Дамаскина Грданичког о српском црквеном појању”, *Гласник – службени лист Српске православне цркве* 6: 108–123.
- Petrović, D. (1975) "Byzantine and Slavonic Octoechos until the 15<sup>th</sup> century", у J. Morawsky (ур.) *Musica Antiqua Europae Orientalis IV*, Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 175–190.
- Petrović, D. (1986) "The Heritage of SS. Cyril and Methodius as Reflected in Serbian Chant", у E. G. Farrugia, R. F. Taft, G. K. Piovesana (ур.) *Christianity among the Slavs. The Heritage of Saints Cyril and Methodius, Acts of the International Congress held on the Eleventh Centenary of the Death of St. Methodius, Rome, October 8–11, 1985*, Orientalia Christiana Analecta 231: 291–294.
- Петровић, Д. (1991а) „Српска духовна музика у раном средњем веку”, *Pro musica* 144: 8–10.
- Петровић, Д. (1991б) „Рани словенски литургијски рукописи и прва оригинална дела српске певане поезије”, *Pro musica* 145: 10–12.
- Петровић, Д. (1991в) „Како се у Србији појало у 14. и 15. веку”, *Pro musica* 146: 8–10.
- Петровић, Д. (1993) „Бечка издања Monumenta Musicae Byzantinae”, *Зборник Маџице српске за сценске уметности и музику* 12–13: 149–151.
- Petrović, D. (1995) "The Eleven Morning Hymns Eothina in Byzantine and Slavonic Traditions", у L. Dobszay (ур.) *International Musicological Society Study Group Cantus Planus, the 6th Meeting*, Eger, Budapest: Hungarian Academy of Sciences and Arts, Institute for Musicology, 435–448.
- Petrović, D. (1999) "Octoechos Stichera in Byzantine and South Slavonic Musical Manuscripts. A Comparative Analysis", у G. Wolfram (ур.) *Palaeobyzantine Notations II*, Nenen: A. A. Bredius Foundation, Peters, Leuven – Paris – Dudley, MA, 99–108.
- Петровић, Д. (2004) „Непознато писмо Жан-Батист Тибоа, француског византџолога-музиколога из 1899. године”, *Зборник радова Византџолошког инстџитиуџа* XLI: 475–483.

- Petrović, D. (2004) "The Selection of Tones in the Services for the Twelve Great Feastes", у G. Wolfram (ур.) *Palaeobyzantine Notation III*, Hernen: A. A. Bredius Foundation, Peters, Leuven – Paris – Dudley, MA, 211–226.
- Петровић, Д. (2010) „Шест деценија Музиколошког института САНУ”, *Музикологија* 10: 11–58.
- Радојичић, Ђ. Сп. (1952) „Старе српске повеље и рукописне књиге у Хиландару”, *Архивист* II (2): 47–82 (о неумским зборницима на стр. 69–70, 72 и репродукције сл. 12 и 13). (исти текст и у /1967/ *Књижевна збивања и сиварања код Срба у средњем веку и у турско доба*, Нови Сад: Матица српска, 311–336).
- Радојичић, Ђ. Сп. (1955) „Старе архивске и рукописне збирке на Св. Гори”, *Архивист* V (2): 3–28. (исти текст и у /1967/ *Књижевна збивања и сиварања код Срба у средњем веку и у турско доба*, Нови Сад: Матица српска, 336–367).
- Радојичић, Ђ. Сп. (1959) „Архијакон Јован, писац стихова XVIII века”, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду* IV: 258–273.
- Радојичић, Ђ. Сп. (1962) „Српски композитор петнаестог века”, *Књижевне новине* 182: 7.
- Радојичић, Ђ. Сп. (1967) „Стари српски музичари и књижевници византијског образовања или порекла”, у *Књижевна збивања и сиварања код Срба у средњем веку и у турско доба*, Нови Сад: Матица српска, 248–253.
- Сава Хиландарац (1894) „Историја и опис манастира Хиландара у Светој Гори”, *Хришћански весник* 16: 156–165 и 217–224.
- Sava Chilandarec (1897), „Rukopisy a starotisky Chilendarské”, *Vestnik Královské české společnosti nauk. Třída filos-historica 1896*, г. 6, Praha, 1–98 (и посебан отисак из исте године).
- Синђел др Дамаскин (1923) „О певању у православној Цркви”, *Гласник Српске Православне Патријаршије* IV (18): 278–279, 295–297.
- Синђел др Дамаскин (1957) „Наше црквено певање данас”, *Гласник Српске православне цркве XXXVIII*: 85–86.
- Српско православно ђеније у један џлас у ноше сивавили Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић* (1891), књ. II, св. 1–9, Сарајево.
- Станковић, Ж. „Српско црквено појање (црквено–историјска расправа)”, *Весник Српске православне цркве* (1908) св. IX: 690; (1909) св. X: 733; св. XI: 816; св. II: 97; св. III: 169.
- Станковић, Ж. (1951) „Нека запажања о нашем осмогласном пјенију – два блажена по старом начину”, *Православна мисао* IV (1–2): 70–77.
- Станковић, Ж. (1958) „Око историје једне црквене песме – прилог за историју српског црквеног појања”, *Православна мисао* I (2): 52–68.
- Станковић, Ж. (1980) *Грађа за историју српског православног црквеног појања – Грчка школа и карловачко појање* (прир. Д. Петровић), *Православна мисао* XXII, 27: 55–73.
- Stefanović, D. (1961a) "The Earliest Dated and Notated Document of Serbian Chant", *Зборник радова Византолошког института* 7: 187–196.
- Стефановић, Д. (1961b) „Изгорели неумски рукопис бр. 93. београдске Народне библиотеке – једини познати музички споменик из српског средњег века”, *Библиотекар* XIII (5): 379–384 + сл. 12.
- Стефановић, Д. (1961в) „Неколико података о грчком утицају на српско црквено појање”, *Богословље* V (XX)/1–2: 107–111 + сл. 2.
- Stefanović, D. (1963) "Melody Construction in Byzantine Chant", у Comité Yougoslave des Études Byzantines (ур.) *Actes du XIIe Congrès Internationale d'Etudes byzantines*

- Ochrid 10-16 septembre 1961c.* vol. I, Beograd, 375–384.
- Stefanović, D. (1966a) “The Beginnings of Serbian Chant”, у J. Kavka, J. Kresánek, L. Burlas (ур.) *Anfänge der slavischen Musik*, Bratislava: Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 55–64.
- Стефановић, Д. (1966б) „Охридски неумски рукописи и почетоци на словенската музичка култура”, у П. Х. Илиевски и сар. (ур.) *Словенска љисменосќи 1050-годишнина на Климент Охридски*, Скопје: Народен Музеј Охрид, 129–139.
- Stefanović, D. (1966в) “Some Aspects of the Form and Expression of Serbian Medieval Chant”, у Z. Lissa (ур.) *Musica Antiqua Europae Orientalis* vol. 1, Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 61–77.
- Stefanović, D. (1967a) “The Daily Menaia from Carbone”, *Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata* n.s.XXI gennaio-giugno: 41–46.
- Stefanović, D. (1967б) “The Influence of the Byzantine Chant on the Music of the Slavic Countries”, у J. M. Hussey, D. Obolensky, S. Runciman (ур.) *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Supplementary Paper, London: New York Oxford University Press, 141–147.
- Stefanović, D. (1967в) “A Medieval Slavonic Hymn in Honour of Pope Clement I”, *Eastern Churches Review* I (3): 243–247 + tab. 1.
- Stefanović, D. (1968) “Prispevek k preučevanju začetkov slovanske pravoslavne glasbene culture”, *Muzikološki zbornik* IV: 21–27.
- Стефановић, Д. (1969а) „Музика у средњовековној Србији”, у Лаврентије еп. Западно-европски и аустралијски и др. (ур.) *Српска љравославна црква 1219–1969. Сјоменица о 750-годишњици ауљокефалносќи*, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 117–127 + сл. 2.
- Stefanović, D. (1969б) “New Data About the Serbian Chant”, у G. Reese и R. J. Snow (ур.) *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 321–330.
- Стефановић, Д. (1970а) „Појање старе српске црквене поезије”, у Ђ. Трифуновић (ур.) *О Србљаку. Сјудије*, Београд: Српска књижевна задруга, 129–140.
- Стефановић, Д. (1970б) „Екфонетска нотација у старим словенским рукописима”, у *Симпозијум на 1100-годишнина од смрќи на Кирил Солунски*, књ. II, Скопје: МАНУ, 339–346 + сл. 5.
- Стефановић, Д. (1972а) „О проучавању српске црквене музике и о музичким издањима у последњих тридесет година”, *Српска љравославна црква. Њена љрошлосќи и садашњосќи* 3: 71–80.
- Стефановић, Д. (1972б) „Појање старе српске поезије”, у Ђ. Трифуновић (прир.) *Сјоара књижевносќи*, Српска књижевност у књижевној критици I, Београд, 137–141.
- Стефановић, Д. (1973) „Извори за проучавање старе српске црквене музике”, у С. Ђурић-Клајн (ур.) *Српска музика кроз векове*, Галерија Српске академије наука и уметности 22, Београд: САНУ: 142–152.
- Стефановић, Д. (1974) „О проучавању српске црквене музике и музичким издањима у последњих тридесет година”, у Р. Лукић (ур.) *Сјоменица љосвећена 130-годишњици живоји и рада Библиојеке Српске академије наука и уметносќи*, Посебна издања САНУ, CDLXXVI, Споменица 65, Београд: САНУ, 125–134.
- Стефановић, Д. (прир.) (1975а) *Сјоара српска музика – љримери црквених љесама из XV века*, посебна издања, књ. 15/I, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Stefanović, D. (1975б) “Serbian Church Music through the Centuries”, у I. Herausgegeben von Rudolf Flotzinger (ур.) *Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten I: Beiträge zur Musikkultur des Balkans*, Graz, 127–138.

- Stefanović, D. (1976) “Two Bilingual Music Manuscripts from the Fifteenth and Sixteenth Centuries”, *Actes du XIV Congrès International des Etudes Byzantines* t. III, Bucarest 1976, 575–578.
- Стефановић, Д. (1977) „Средњовековна стихира у част папе Климента I Римског (+102)”, у Д. Богдановић, Ђ. Трифуновић, Б. Јовановић-Стипчевић (ур.) *Зборник Владимира Мошина*, Београд: Савез библиотечких радника Србије: 91–95.
- Stefanović, D. (1978a) “The Works of Stefan the Serb in Byzantine Music Manuscripts of the XVth and XVIth Centuries”, *Muzikološki zbornik XIV*: 13–18.
- Stefanović, D. (1978b) “The Development of the Slavonic Menaia Manuscripts”, *Musica Antiqua Europae Orientalis*, vol. V, Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 211–220.
- Stefanović, D. (1982) “Greek Daily Menaia Manuscripts”, *Musica Antiqua Europae Orientalis*, vol. VI, Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 251–263.
- Stefanović, D. (1991) “The Importance of Rhythm in the Bilingual Polyeleos by Isaiah the Serb (15th century)”, у С. Hannick (ур.) *Acta of the Congress held in Hernen Castle*, Hernen: A. A. Bredius Foundation, 101–108.
- Stefanović, D. (1992) “The Phenomenon of Oral Tradition in Transmission of Orthodox Liturgical Chant”, у L. Dobszay и сар. (ур.) *Cantus planus*, International Musicological Society Study Group: papers read at the fourth meeting, Pécs, Hungary, 3–8 September 1990, Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 303–310. (на српском језику: „Феномен усмене традиције у преношењу православног литургијског појања”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметносци и музику* 10–11: 13–16).
- Stefanović, D. (1995) “Aspects and Principles of Adaptation of the Church Slavonic Texts to the Byzantine Melodic Formulae”, у J. Szendrei, D. Hiley (ур.) *Laborare fratres in unum. Festschrift László Dobszay zum 60. Geburtstag*, Spolia Berolinensia. Berliner Beiträge zur Mediävistik, Band 7, Hildesheim: Weidmann, 297–305.
- Стефановић, Д. (1997) „Проучавање средњовековних јужнословенских рукописа”, *Глас CCCLXXXII САНУ*, Одељење друштвених наука, књ. 28, 115–117.
- Stefanović, D. (2011) “The Trisagion in some Byzantine and Slavonic Stichera”, у P. Jeffery (ур.) *The Study of Medieval Chant, Paths and Bridges, East and West, in Honour of Kenneth Levy*, Cambridge: The Boydell Press, 303–311.
- Стефановић, Д. аудио издања:
- (1971) *Стиро српско јојање. Транскрипције неумских записи од XV до XIX века*. Грамофонска плоча. Академски камерни хор (касније: Студијски хор Музиколошког института САНУ), диригент Димитрије Стефановић, солисти Ана Матовић сопран и Владо Микић бас, Београд: Српска књижевна задруга и Музиколошки институт САНУ.
- (1980, 1998) *Стиро духовна музика*. Грамофонска плоча. Студијски хор Музиколошког института САНУ, диригент и приређивач Димитрије Стефановић, солиста Владо Микић, бас. Музиколошки институт САНУ, Београд 1980; CD издање 1998.
- Стојановић, Јб. (1903) *Кайалоџ Народне библиотеке у Београду. IV. Рукописи и стиро штамјане књиџе*, Београд: Краљ.-српска државна штампарија.
- Стојановић, Јб. (1905) *Стири српски записи и најписи III*, Београд: Српска краљевска академија. (Фототипско издање из 1984, прир. Луција Цернић, САНУ, Народна библиотека Србије и Магица српска).
- Sticherarium – Vienna MS Theol. Graec. 181 A.D. 1221* (1935), С. Нøeg, Н. J. W. Tillyard, E. Wellesz (ур.), *Seria Principale, Monumenta Musicae Byzantinae* 1, Copenhagen.
- Strunk, O. (1977) “Two Chilandari Choir Books”, у *Essays on Music in Byzantine World*,



- New York: W.W. Norton & Company, 220–230.
- Тончева, Е. (1985а) „За ранната полиелејна практика на Балканите (по извори от XII–XIII в.)”, *Българско музикознание* 3: 3–29.
- Тончева, Е. (1985б) „Нотации в славянските ръкописи до XV в.”, *Славянска палеография и дипломатика* 2, София.
- Toncheva, E. (1988) “Isaija’s Anthology (Athens Ms No 928, XV c.) as a source for the Late-Byzantine melodic lexicology (Theseis), у *Musica Antiqua VIII*, vol. 1. *Acta Musicologica*, Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 1025–1046.
- Toncheva, E. (1991) “The Bulgarian liturgical chant (9<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries)”, у С. Hannick (ур.) *Rhythm in Byzantine Chant. Acta of the Congress held at Hernen Castle in November 1986*, Hernen: A.A. Bredius Foundation, 141–193.
- Toncheva, E. (1992а) “Über die formelhaftigkeit in der mündlichen kirchengesangstradition auf dem Balkan (Das automela-prosomia-singen der sübslawen im 15 Jh. nach Ms. Athen Nr. 928), у L. Dobszay и сар. (ур.) *Cantus Planus. Papers read at the fourth meeting Pécs, Hungary 3–8 September 1990*, Budapest, 251–265.
- Toncheva, E. (1992б) “The Polyeleos refrain for St. John of Rila from the 15<sup>th</sup> c.”, *Българско музикознание* 2: 42–53.
- Toncheva, E. (1993) “Der polyeleische zuklus nach dem psalm 135 in der handschrift Athens 928 (Die Anthologie von Zegligevo) vom. 15 Jh. und die polyeleischen melodien *Bulgarien*”, у А. Минчева, Б. Райков, К. Иванова (ур.) *Българският ѝйнадесети век*, София: Народната библиотека Св. св. Кирил и Методий и Българската археографската комисија, 359–375.
- Toncheva, E. (1994) “Polyeleos-Pripeli im Ms. Athen 928 (Isaija-Anthologie, 15 Jh.) und deren Beziehung zur hymnographischen-schöpferischen Activität des Patriarchen Euto-mios”, *Търновска книжовна школа: Памейници. Поетика. Историографија*. Пети международен симпозиум. Велико Търново, 6–8 септември 1989 г. Велико Търново: Унив. изд. Св. св. Кирил и Методий, 641–664.
- Troelsgård, C. (2011) *Byzantine neumes, A new introduction to the middle byzantine musical notation*, Subsidia vol. IX, Monumenta Musicae Byzantinae, Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Успенский, Архим. П. (1847) „Указатель актов, хранящихся в обителях св. Горы Афонской”, *Журнал Министейства народноџо просвещения* 52 (7): 36–74; 52 (8): 169–200.
- Успенский, Архим. П. (1877) *Первое љуїещестивие в афонские монастыри и скиїы в 1846 г.* II/1, Киев: Тип. Ефимова.
- Цернић, Л. (1968) „Рукопис Стефана Србина”, *Библиотекар* 1–2: 61–83.
- Copomos, D. (1974) *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries – A Study of Late Byzantine Liturgical Chant*, Thessaloniki: Patriarchal Institute for Patristic Studies.
- Цревар, Д. (1970) „Преглед гласова у старој српској појаној поезији”, у Ђ. Трифуновић (ур.) *О Србљаку: сљудије*, Београд: Српска књижевна задруга, 446–456.
- Wellesz, E. (1949) “A Survey of Studies in Byzantine Music and Hymnography”, у *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford: Clarendon Press: 1–15.
- Wolfram G. (2011) “The Anthologion Athos Lavra E–108: A Greek-Slavonic Liturgical Manuscript” *Музиколоџија* 11: 25–37.

*Vesna Peno*

## THE STATE OF RESEARCH ON CHURCH CHANT IN MEDIEVAL SERBIA

(Summary)

The Byzantine-musicological studies in Serbia during the last few decades have been at an unsatisfactory level. The fact that Serbian musicologists have not exhibited much interest in exploring this research area could be somewhat justified by the fact that its scope for new studies might seem limited. The efforts aimed towards reconstructing and ‘resounding’ the medieval liturgical melodies based on the anagogic sources (the primary sources – notated manuscripts are very deficient) seems, at first glance, discouraging, even futile. Nevertheless, the conditions for systematic research do exist, all the more because the current knowledge on music paleography, rhythmic and scale characteristics of Byzantine church chant has considerably changed the previous inquiry that had been limited to a few, although very precious musical pieces of only three known Serbian fifteenth-century composers – Ishaia, Nikola and Stefan.

After a brief account on the topics and issues that have, until now, been in the scholarly focus, I draw attention to what has been done and what is currently underway in the research on Serbian medieval chant, while also indicating the areas that could be of greater interest for future explorations. I pay special critical attention to certain conclusions and methodological methods applied to the notated manuscripts that deal with liturgical music practice in medieval Serbia. According to some new findings in the field of Byzantine musicology, a new critical reading of available sources is necessary. Becoming acquainted with the earlier false approaches and conclusions made in haste and without particular evidence could be of significant help and serve as an important impulse for young researchers to get involved with explorations of Serbian music past.

Примљено 10. 5. 2014.

Прихваћено за штампу 20. 6. 2014.

Оригинални научни рад

DOI: 10.2298/MUZ1416155S

UDK: 78:28(100)

## О статусу музике и музичких инструмената у арапској култури после објаве ислама

Ада И. Шоштарић<sup>1</sup>

Филолошки факултет Универзитета у Београду (Београд)

### Апстракт

Када се у арапским медијима појави вест да се у једној исламској земљи у одређеном друштвено-религијском контексту не гледа са одобравањем на свирање музичких инструмената, реактуелизује се питање статуса музике у исламу. Једно од најстаријих дела на арапском језику у ком су осуђени музика и музички инструменти јесте *Куђење инсџрумената за забаву* (*Ḍamt al-malāhī*) из IX века. Овим и бројним другим делима посвећеним питању „грешности“ / „недозвољености“ (ар. „ḥarām“) музике, детаљно су се бавили научници на Западу. У овом раду се, ослањањем на секундарну литературу, разматра питање дозвољености слушања музике и наводе поједине рефлексije на статус музике и музичких инструмената у срединама са муслиманским становништвом на просторима некадашње СФРЈ. Поред описа статуса музичара у арапском свету кроз векове, део рада се бави местом и значајем рецитовања Курана (ар. *tilāwat al-Qurʿān*) и езана. Циљ рада јесте представљање сложеног и слојевитог статуса музике у арапско-исламској култури.

### Кључне речи

Арапи, ислам, слушање / извођење музике, музички инструменти, Куран.

Разматрање стране културе захтева опрез у погледу олаког наметања модела и дефиниција. Оно што са аспекта једне културе звучи као музика не мора бити на исти начин дефинисано и у другој култури. Арапска музика је од својих зачетака у I миленијуму п. н. е. играла важну улогу у животу Арапа. Нови поглед на свет и нова правила које је донела објава ислама 622. године проузроковали су преиспитивање постојећих друштвених и моралних норми. Музика је због своје неупитне снаге морала проћи тест нове монотеистичке религије. Веровање у Алахово усмено саопштавање, дословно „спуштање“ (ар. *inzāl*) Курана Мухамеду, или чињеница да се, како примећује Дарко Танасковић, „Мухамедова проповед [...] обраћа првенствено уху, слушаоцу, а не читаоцу“ (Танасковић 2008: 59),<sup>2</sup> музику је на изванредан начин учинило видљивијом/чујнијом. Неопходно је било поста-

<sup>1</sup> ada.sostaric@fil.bg.ac.rs

<sup>2</sup> Тако је било у рано доба ислама. Записивање Курана је почело након Мухамедове смрти, с обзиром на веровање да је он за живота био у сталном ишчекивању Објаве (Al-Sāyis 2000: 61).

вити јасну границу између (секуларне) музике, са једне стране, и рецитовања Курана (ар. *tilāwat al-Qurʿān*) и езана (ар. *aḏān*), с друге, с обзиром на то да се њихово рецитовање ни у најмелодичнијим извођењима, са становишта ислама, није никада сматрало музиком.

Још од преисламског доба, музика је, као саставни део, пратила одласке у бој, а доминантну улогу у подстицању храбрости бораца имали су ударачки инструменти, али и дувачки.<sup>3</sup> Прославе важних, животних догађаја – рођења, венчања, обрезивања, болести и смрти – биле су и остале незамисливе без певача (Sawa 1985: 75–76). Музика је од давнина пратила верске ритуале и у њима заузимала важно место. Повратак хаџија из Меке праћен је врстом литургијског певања (El Mahdi 1977: 195). Повици мусахира (ар. *musahḥir*) – особе задужене да током рамазанског поста буди вернике пред зору ради узимања последњег obroka пре него што се пост са изласком сунца настави – у најмању су руку мелодични.<sup>4</sup>

Међутим, није се на сваку врсту музике гледало исто. Једно од првих дела на арапском језику у ком су музика и музички инструменти били осуђени као грешни (ар. „*ḥarām*” – досл. „забрањен” / „недозвољен”) јесте *Куђење инсџруменаџа за забаву* (*Ḍamm al-malāhī*), где је аутор Ибн Аби Ал-Дунја (Ibn Abī al-Dunyā, 823–894), што се већ види из сâмог наслова, музику и музичке инструменте сврстао у исту групу са играма и другим видовима забаве (Shiloah 1995: 17).<sup>5</sup> У делу *Уживање у слушању и џиџање (дозвољености) слушања музике* (*Nuzhat al-asmāʿ fī masʿalat al-samāʿ*) Ибн Раџаб (Ibn Raḡab, XIV) повукао је разлику између музике којом се траћи време и оне којом се учвршћује вера у Бога и чисти срце, сматрајући да певање било које песме фриволног садржаја која буди сензуална осећања мора бити забрањено, док песме са озбиљним садржајем не представљају опасност (Shiloah 1995: 35). Истовремено пак, писана су и дела у прилог слушања музике. Идеје изнесене у овој литератури вековима касније су означене као дискусија у оквиру бројних дела на Западу, чија је полазна констатација најчешће била да питање грешности слушања и свирања музике није ни до данас у потпуности разрешено.<sup>6</sup> Ову тему нису

<sup>3</sup> Тако је, према Радовану Самарџићу, османски поход на Малту био испраћен звуцима добоша, труба, таламбаца и тасова (Самарџић 2010: 135).

<sup>4</sup> Кроз историју су чак забележени случајеви да је мусахир свирао дувачке инструменте, а током османске владавине се могло чути и певање уз пратњу ударачких инструмената (El Mahdi 1977: 197).

<sup>5</sup> Лексема *малахи* (пл. *malāhī*) дословно означава инструменте који могу да разоноде, којима се траћи или губи време.

<sup>6</sup> Џејмс Робсон (James Robson) у првој половини XX века примећује следеће:

заобишли ни аутори општих историја Арапа – Алберт Хурани (Albert Hourani 2002: 198– 199) и Филип Хити (Philip K. Hitti), који наводи да се

„većina muslimanskih pravnih stručnjaka i teologa nepovoljno [...] izražava o muzici; neki je osuđuju u svim njenim vidovima, dok nekolicina gleda na nju kao na umjetnost koja s religioznog gledišta ne zalužuje pohvalu [...] mada stvarno nije grešna” (Hiti 1988: 256).

Аутори који су стварали у оквирима арапско-исламске културе позивали су се на основне изворе исламске теологије и јуриспруденције, пре свега Куран, а потом и други основни извор ислама – суну (ар. sunna) – традицију посланика Мухамеда, односно хадисе (ар. ḥadīṭ, пл. aḥādīṭ), у којима је, како се верује, остало забележено оно што је Посланик говорио, чинио и одлучивао. Немогућност коначног разрешења питања дозвољености / недозвољености (слушања) музике, о којој говоре аутори на Западу, произилази из чињенице, на коју је још указао ал-Газали (Al-Gazzālī, 1058–1111), да у Курану не постоји ајет којим се забрањује/дозвољава музика. Ипак, постојала су, како их Хабиб Хасан Тума (Habib Hassan Touma) назива, „субјективна” тумачења (Touma 1996: 4), према којима се у појединим ајетима индиректно подразумева музика. Они који су музику забрањивали позивали су се на део ајета (у наставку рада подвучени) из суре Лукман („sūrat Luqmān” – 31:6): „Ima ljudi koji kupuju priče za razonodu, da bi, ne znajući koliki je to grijeh, s Allahova puta odvodili” (Korkut 2001: 410)<sup>7</sup>; „Ima ljudi koji za zabavu kupuju priče<sup>8</sup> da bi zaveli s Puta Allahova bez znanja ikakva” (Duraković 2004: 411); „Ima ljudi koji kupuju za zabavu priče da bi, ne znajući kakav je to grijeh, odvrćali od Allahova Puta” (Karić 2008: 410).

„The question of the lawfulness of listening to music has been the subject of long controversy among Muslims, a controversy, it would seem, which can never be settled” (Robson 1938: 1). Око пола века касније Кристина Нелсон (Kristina Nelson) закључује: „It is clear not only that the polemic is part of the history of Arabic music, but that even today nothing may be taken for granted regarding the status of music” (Nelson 1985: 35). У XXI веку чланак у ком се разматрају проблеми музичарки мароканског порекла у Холандији, почиње констатацијом да питање легалности (извођења) музике и даље остаје правно и теолошки контраверзна тема у исламу (Gazzah 2008: 26).

<sup>7</sup> „Mnogobošci iz Mekke, koji su svojim trgovačkim poslovima putovali u Bizantiju i Perziju, prikupljali su namjerno priče o Rustemu i Behramu i druge bajke i izmišljotine i donosili ih u Mekku da bi svoje sugrađane odvratili od slušanja Kur’ana. U ovome se naročito isticao neki Nadr, sin Hārisov” (Korkut 2001: 622).

<sup>8</sup> „Neki Kurejšiti su u Perziji i drugdje kupovali zabavne priče kako bi njihovom zanimljivošću skrenuli pažnju sa Kur’ana” (Duraković 2004: 629).

Ни у наведеним фуснотама у преводима Бесима Коркута и Есада Дураковића нема наговештаја да је у питању музика.<sup>9</sup> Поједина тумачења наводе да се овај део ајета односи на поседовање робиња-певачица (ар. *qiyān*), односно на песме и музичке инструменте, који се радије слушају него рецитоване Курана (Shiloah 1995: 32).

Међу онима који су музику дозвољавали, поједини су се, на пример, позивали на ајет из суре „Створитељ” (*sūrat Fātir*, 35:1): „On onome što stvara dodaje što hoće” (Korkut 2001: 433), при чему су појам *штога што се додаје* тумачили као леп глас (Shiloah 1995: 32).<sup>10</sup>

Збирке хадиса су већину западних аутора навеле да се сложе да у овом корпусу постоји исто онолико доказа да Мухамед није одобравао слушање музике колико и да јесте. Поред хадиса у којима је Мухамед осудио слушање музике, постоје и они у којима се види да он није био против (слушања) музике у свакој прилици. Тиме долазимо до веома битног дела ове *расправе*, јер се више не поставља питање дозвољености слушања/извођења музике *per se*, већ се као битно истиче контекст у ком се музика слуша/изводи. Из хадиса „Огласите брак и ударајте у дефове!”, који наводи Алија Наметак, види се да се склапање брака смело пратити певањем и свирањем (Nametak 1964: 361).<sup>11</sup> Осуда музике стога је неретко била последица њеног повезивања са понашањем неприхватљивим са позиција ислама. Управо из тог разлога на удару критике је понајвише била такозвана секуларна музика, јер је сматрана за разоноду оних који су се упуштали у недозвољена дела, нпр. конзумирање алкохола, проституција или коцкање (Al Faruqi 1980: 59).<sup>12</sup> Осуде нису упућиване народним и религијским музичким облицима, попут такбирата (ар. *takbīrāt*) – величања Алаха, хамда (ар. *ḥamd*) – захваљивања Богу и других (Al Faruqi 1980: 57, 59), нити ратним песмама или песмама везаним за хаџилук, тужбалицама и њима сличним (Nelson 1985: 38).

<sup>9</sup> У консултованим тefsирима (ар. *tafsīr* – коментар Курана) дата су следећа објашњења дела овог ајета „приче за забаву”: 1) оно чиме се неке одвраћа пажња од онога чиме се занима (Al-Maḥallī и Al-Suyūṭī б. г. : 540); 2) лаж/тлапња/беспослица којом се одвлачи пажња од добрих дела и верских дужности (Mahlūf 2006: 249).

<sup>10</sup> К. Нелсон спомиње и друге ајете на које се у контексту ове, како је она именује, полемике сама (ар. *ṣamāʿ* – досл. „слушање”), позивало (Nelson 1985: 39–41).

<sup>11</sup> У литератури се среће и податак да је Мухамедово венчање са његовом првом женом Хатицом (*Ḥadīḡa Bint Ḥuwaylid*) било прослављено уз музику (Bulos 1971: 39).

<sup>12</sup> Поједини музички жанрови, попут алжирског раиа (ар. *raʾy*), били су на лошем гласу због довођења у везу са неумереним конзумирањем алкохола (Gazzah 2008: 26).

Аутори, већином из редова суфија (ар. *ṣūfiyya*), или они под утицајем њихових идеја, у музици су видели ослонац у јачању побожности, као и средство приближавања Богу (Hirschkind 2004: 134). У основи оваквог размишљања о музици као дозвољеној активности било је питање да ли је слушање активна или пасивна радња. У вези с тим позивало се на ајет из суре Узвисине (*sūrat al-Aʿrāf*, 7:179), где је слушање представљено као посебна врста деловања (Hirschkind 2004: 134):

„Za Džehennem stvorili smo mnoge džine i ljude: oni imaju srca kojima ne shvaćaju, imaju oči kojima ne vide i uši imaju kojima ne čuju – oni su poput stoke, čak su i gori od nje: takvi baš ne mare” (Duraković 2004: 174).

Овом правцу размишљања главни допринос је дао теолог ал-Газали, у другом делу свог чувеног *Оживљавања религијских наука* (*Iḥyāʾ ʿulūm al-dīn*). Свој главни аргумент да под утицајем музике и певања срце открива истинско себе и оно од чега је саткано, засновао је на речима уваженог мистика ал-Даранија (al-Dārānī, † 830) – да музика у срцу не производи оно чега у њему већ нема (Farmer 1967: 35; Shiloah 1995: 43; Hirschkind 2004: 135). Из тога произилази да је одговорност на ономе који слуша, те се моћ музике да исквари или просветли не налази у сáмом звуку, већ у моралним предиспозицијама онога који слуша, што је у савршеној хармонији са исламским веровањем да је свака особа у крајњој инстанци, односно на Судњи дан (ар. *Yawm al-qiyāma*), сáма пред Богом одговорна (Hirschkind 2004: 143). Иако је и сáм сматрао да поједине врсте музике треба избегавати због превелике сензуалне и самим тим и неморалне снаге, ал-Газали није био за потпуну забрану музике (ар. *taḥrīm*), већ је објаснио шта је дозвољено (ар. *mubāḥ*) у смислу духовног слушања и уздизања (Racy 2003: 210), чиме је ублажио осуде конзервативнијих струја.

### *Рецитовање Курана*

У XXI веку популарност аудио-касета у арапском свету није смањена, као што је то случај на Западу. Улични продавци у Каиру су крајем прве деценије новог миленијума на својим тезгама још увек нудили широку лепезу извођача на овом медију. Џонатан Холт Шенон (Jonathan Holt Shannon) запазио је да у Сирији, најчешће, у највишем реду стоје снимци рецитовања Курана, а испод њих поредани великани арапске музичке сцене (Shannon 2006: 49–50). Овај податак говори о дубоко укорењеној свести о

хијерархији, коју Лоис Ибсен ал-Фаруқи (Lois Ibsen al Faruqi), на основу ставова изнесених у делима исламских писаца класичног доба, представља на табели *хандасат ал-савт* (ар. *handasat al-ṣawt*) – дословно „технике/инжењерства звука” у чувеном, много пута цитираном, чланку „Music, Musicians and Muslim Law”. На табели су најпре дати облици који се не сматрају музиком и који су сви дозвољени, а потом они који се сматрају музиком, који аутохтоном терминологијом могу бити означени као *халал* (*ḥalāl* – „допуштен” / „дозвољен”), *мубах* (*mubāḥ* – нешто што не заслужује ни похвалу ни куђење”), *макрух* (*makrūh* – нешто што са религијског становишта не заслужује похвалу, што је ружно, али није грешно) и *харам* (*ḥarām* – „забрањено” / „грешно”), а на којој на апсолутном врху (као немузика) стоји рецитовање Курана (Al Faruqi 1985: 8).

Рецитовање Курана за муслимане представља важан чин побожности. Истовремено, оно представља и врсту уметности, или умећа, али се мелодија која га прати не сме означити као музика.<sup>13</sup> Не зна се како је звучало рецитовање Курана у првим данима ислама. У Курану су дати описи начина рецитовања, али наведени уопштено и без техничких детаља (Gade 2004: 368). Правила исправног рецитовања Курана постављена су у X веку и позната под (некуранским) термином *таџвид* (ар. *taǧwīd*). Полазећи од веровања да се правила таџвида заснивају на начину на који је Куран спуштен Мухамеду (Gade 2004: 367), може се констатовати да су она првенствено намењена очувању божанског звучача Објаве и спречавању потенцијалних искривљавања (Nelson Davies 2002: 159). Таџвид подразумева упуте у погледу правилног изговора, боје тона и ритма, затим места на којима је пожељно направити паузу да се не би угрозила порука текста, уз повремене могућности које сваком читачу остављају простор за импровизацију чији је циљ постизање јачег естетског утиска (Nelson Davies 2002: 159). Оно што, међутим, ова правила не укључују, а што је у складу с тим да се овде не ради о музици, јесу мелодија и висина тона. Традиција не дозвољава да мелодијски аспект рецитовања Курана буде системски фиксиран нити у случају једног јединог рецитовања (Gade 2004: 380). Међутим,

<sup>13</sup> Рецитовање се не сматра музиком, али као Алахов говор „припада категорији над свим категоријама људске умјетности” (Nasr 2005: 167). Х. Х. Тума сматра да јавно рецитовање Курана треба схватити као високо развијену уметничку форму (Тоума 1996: 157). У XX веку почињу да се организују јавна такмичења у рецитовању Курана пред жиријем. У првом такмичењу читача Курана одржаном почетком 2014. године у Исламском центру Ријека (Хрватска), од сто учесника, у финале је ушло пет мушкараца и пет жена (<http://www.medzlis-rijeka.org/default/index/a/id/741>; <http://learning.aljazeera.net/weeklylearning/pages/26299bed-27de-4d9b-b473-cf5222bf7f72?Level=1>).



током абасидског периода (750–1258) рецитоване Курана се развило у стил *муџавад* (ар. *muḡawwad*), који је подразумевао ослањање на систем *макама* (ар. *maqām*), из чега се потом развило „рецитоване уз мелодију / мелодијско рецитоване” (ар. *qigā’a bi al-alḥān*) у коме су коришћене мелодије арапске уметничке музике (Gade 2004: 380). Муџавад стил присутан је и данас и ослања се на арапску уметничку музику (Gade 2004: 380–381), али се и тада инсистира на томе да ту никако није у питању музика.<sup>14</sup> Према Али Џихаду Рејсију (Ali Jihad Rasy), у естетском смислу гледано, рецитоване Курана, попут других облика исламске / религијске музике, представља чисту манифестацију система макама и импровизације, који су карактеристични за арапску музику, те је стога однос секуларног и сакралног ствар деликатне и интимне природе (Rasy 1981: 18).<sup>15</sup> Чувени панарапски певачи, попут Ум Кулсум (Umm Kulṭūm, ca. 1898–1975), Фејруз (Fayūz, 1934), Мухамеда Абделвехаба (Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb, 1907–1991) и других, утицали су на импровизационе стилове читача Курана у Египту (Gade 2004: 381). Истовремено је велики број секуларних певача и музичара на основама добро овладаног таџвида изградио своје каријере, што је на почетку, када још увек нису били сасвим музички писмени, било нарочито важно.<sup>16</sup> Чињеницу да је рецитоване Курана велика традиција оралног естетског изражавања, која је утицала на све друге музичке правце, ал-Фаруки сматра главним узроком тога што је у развијање школа у којима би се обучавали извођачи уметничке или народне музике улагано мало труда (Al Faruqi 1980: 68).<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Новији пример, који потврђује да Куран не сме да се пева нити да има инструменталну пратњу, јесте оптужба за blasfemiју која је 1999. године изречена либанском музичару Марселу Халифи (Marsīl Ḥalīfa, 1950), због тога што је у пратњи уда (ар. *al-‘ūd*) певао песму палестинског песника Махмуда Дарвиша (Maḥmūd Darwīš, 1941–2008), која на месту завршног стиха садржи део ајета из суре Јусуф (*sūrat Yūsuf*, 12: 4).

<sup>15</sup> Рецитоване Курана и езан се не сматрају музиком, али се често могу срести у оквиру поглавља насловљених „религијска музика” (Touma 1996: 152, 153, 157), или чак и „муслиманска” / „исламска” музика (Petrović 1988/89: 128, 129). Постоје аутори који истичу да сâма природа куранског текста искључује могућност да се рецитоване Курана, па и оно најмелодичније, подведе под „исламску музику”, под којом се, пак, подразумевају текстови религијског садржаја који се певају (Nelson Davies 2002: 160).

<sup>16</sup> Ум Кулсум је са својим оцем годинама радила на рецитовану Курана пре него што се отиснула у свет секуларне музике, што ал-Фаруки види као један од битних момената који је не само утицао на њен вокални стил, већ и у томе што је она стекла широку популарност и публику широм исламског света (Al Faruqi 1980: 68). Абделвахабови почеци везани су за школу за учење Курана (ар. *kuttāb*), где је учио да рецитује Куран напамет (<http://learning.aljazeera.net/dailytraining/pages/c58d18cb-2fda-42aa-808e-4b19f057d08f?Level=1>).

<sup>17</sup> Техника која се примењује у рецитовану Курана се у извесним сегментима

*Езан*

Мухамед је институционализовао *езан* (позив на молитву) негде током прве две године после објаве ислама. Први *муџезин* (ар. *mu'addin*), позивач на молитву, био је Абесинац Билал (*Bilāl Ibn Rabāḥ*, ca. 580–641). Текст *езана* је фиксиран и састоји се од неколико редова од којих се сваки понавља.<sup>18</sup> Док је текст увек исти, мелодијска деоница се импровизује (Marcus 2002: 154), али ни овде није у питању музика: „Poziv na namaz [...] gotovo uvijek se peva, kao i Kur'an Časni, čije učenje je 'najhranjivija' od svih muzika za dušu vjernika [...] iako se to učenje nikada, tehnički, nije zvalo 'muzikom'” (Nasr 2005: 167).<sup>19</sup>

Проучавајући различите интерпретације *езана*, Тума закључује да је приликом првог јављања редова из текста *езана*, мелодијска линија често краћа, мање мелизматична и ограниченог тонског регистра, док поновљен исти текст може бити продужен богато украшеним мелодијским пасажима, чији тонски регистар премашује интервал октаве (Touma 1996: 157, 158). И код позива на молитву примењује се систем макама.

*Езан* се, дакле, не сматра музиком, а сви су људски гласови пред Алахом једнаки, али се у пракси ипак дешава да се у џамијама лакше запошљавају муџезини са лепим, ако не и виртуозним гласовним способностима (Marcus 2002: 155). Осетљиво питање, условно речено, количине уношења музичког у (рецитоване Курана и) *езан*, последица је важности текста који се пева, односно текста који не би смео никако да се пева, а камоли изводи уз пратњу неког музичког инструмента. У нашим крајевима се међу Горанцима са Косова може чути да „хоџа пева”, а не да муџезин позива на молитву. Према наводима Анкице Петровић, они који припадају слабије образованом и необразованом слоју становништва у Босни и Херцеговини *езан* сматрају врстом музичког изражавања, чак и онда када су мелодије које се том приликом могу чути мање захтевне од оних у урбаним срединама (Petrović 1988/89: 130–131). Међутим, како касније наводи иста ауторка, они житељи који поштују аутентичне исламске принципе сматрају да је у питању мелодично читање, а никако музика (Petrović

---

преклапа са техникама певања. Тако је Мухамед Абделвахаб изјавио да је Куран основни ослонац и инспирација за арапске певаче када је прецизно извођење у питању (Rasy 2003: 224). Некадашња управница Одсека за певање на Академији уметности у Каиру, Ратиба Ал-Хафни (*Ratība al-Ḥafnī*, 1931) технику таџвида сматра веома блиском оперској техници певања (Ḥasan 1993: 120).

<sup>18</sup> На молитву се позива на арапском језику. Изузетак у погледу тога била је Турска, где је у периоду 1932–1950 *езан* био на турском.

<sup>19</sup> Термин за молитву у арапском језику је *салаџ* (*ṣalā*). На просторима некадашње СФРЈ се користи турцизам (лексема персијског порекла) *намаз*.

1988/89: 136). Постоје музичари који су своје каријере започели као мујезини. Сејид Дервиш (Sayyid Darwīš, 1892–1923), као и већина његових колега, свој први контакт са музиком остварио је у исламским верским оквирима, једно време позивајући на молитву (Al-Ḥūlī 1978: 228; Abū al-Su‘ūd 1993: 139).

### *Музички инструменти*

У арапској музичкој култури је присутан један вид, условно речено, повлашћенијег статуса вокалне у односу на инструменталну музику. О томе је већ писао ал-Фараби (al-Fārābī, 874–950), који је тврдио да су инструменти створени да би били пратња и украс певању, али да су у односу на људски глас квалитативно инфериорни (Shiloah 1995: 66).<sup>20</sup> Тако се и у новије време, конкретно у Јемени, може чути да музика нема значење без песме / певања (Schulyer 1990: 10). О наведеном односу језгровито говори констатација Набила Ал-Лава (Nabīl Al-Law) да и данас, као што је то и раније био случај, вокална музика/певање има доминантну улогу у арапско-исламском свету (Al-Law 2011: 13). Број инструменталних дела веома је скроман, и квантитативно и садржински, у поређењу са богатом културном баштином на пољу вокалне и вокално-инструменталне музике, где су присутне речи (Al-Law 2011: 9, 13–14).<sup>21</sup> Међутим, и поред тога, у арапској уметничкој музици постоји велики број инструменталних музичких облика које изводе традиционални арапски ансамбли, веома признати и цењени.

У чланку из шездесетих година прошлог века, Алија Наметак је навео да се у неким балканским крајевима, у којима има много теолога или понеки аскета музикомрзац, профана музика сматрала забрањеном, те су се последице тога, нпр. избегавање музичких инструмената, осећале и до новијих времена у неким местима – Мостару, Прусцу, Ливну и Гламочу (Nametak 1964: 362). Пола века касније, 2008. године, катарска станица ал-Џазира (al-Ġazīra) у оквиру вести „Иран забрањује осликавање Мухамедове породице током Ашуре” изнела је податак да је скупштина тела задуженог за културне и конфесионалне односе у овој земљи донела одлуку да се током прославе овог великог шиит-

<sup>20</sup> Овај арапски филозоф хеленистичке оријентације је у свом делу *Велика књига о музици* (*Kitāb al-mūsīqī al-kabīr*), које се сматра најважнијим радом у области теорије оријенталне музике, анализирао музичке теорије старих Грка (Bulos 1971: 41; Расу 1981: vii). Иако је позајмљивао од њих, Фараби је паралелно уносио и нове идеје и велики део ове студије засновао на живој музичкој пракси свог времена, коју је као врсни извођач одлично познавао (Shiloah 1995: 53).

<sup>21</sup> Од укупног броја композиција Мухамеда Абделвехаба, инструментална дела чине око девет одсто (Al-Law 2011: 10).

ског празника забрани свирање на свим инструментима, изузев на бубњевима (ар. al-ṭubūl) и чинелама (ар. al-ṣāḡāt).<sup>22</sup>

У Курану се спомињу неки инструменти, нпр. рог / труба (ар. ṣūr), и то увек у контексту наступања Судњег дана.<sup>23</sup> Међутим, Куран се не изјашњава о томе да ли је употреба музичких инструмената дозвољена, док се у хадисима повремено осуђују поједини инструменти. Тако су, кроз историју, забележени и примери забране појединих музичких инструмената. Из забрана су обично били изузети даире и бубњеви, и то онда када речи песама којима су били пратња нису биле неморалне. Ударалке су уопште биле цењене, јер су постојали докази да их је и сâм пророк Мухамед слушао на свадбама и другим прославама (Reynolds 2007: 133). Поред тога што су у рату застрашивале непријатеља, на повољан статус ударалки утицала је и чињеница да су оне биле и остале незаобилазан сегмент источњачке музике, познате по свом богатом и разноврсном ритму. Међутим, чак су и ударалке, у контексту неприхватљивом за ислам, могле бити оцењене као неподобне. Тако је врста бубња, *куба* (ар. kūba), била забрањена због тога што је повезивана са муханасунима (Nelson 1985: 46).<sup>24</sup> У студији у којој анализира статус музике на основу говора Бејрута, Али Цихад Рејси закључује да су пејоративно представљени они инструменти који се традиционално свирају на улици, јер се повезују са уличним свирачима који симболизују буку и непристојно понашање (Rasy 1986: 421).

<sup>22</sup> Видети интернет извор <http://www.aljazeera.net/news/pages/14764059-3e3c-41d1-b6a4-5e1e2aaec6c6>. У Ирану је државна религија шиитски ислам (ар. šī'a). Хенри Џорџ Фармер сматра да су шиити кроз историју показали отворенији и толерантнији став према музици него сунити (Farmer 1967: 104), премда постоје и супротна мишљења (Robson 1938: 3). Текст езана код шиита има додатни део, а канонским сматрају различите збирке хадиса од сунита (ар. sunniyya).

<sup>23</sup> Изузимајући јављање лексеме *накур* (nāqūr) у истом значењу (74:8), у питању је девет јављања лексеме *сур* – 6:73; 18:99; 20:102; 23:101; 36:51; 39:68; 50:20; 69:13; 78:18 (Behrens-Abouseif 2002: 547). Занимљиво је подсетити да и у Библији стоји да ће се на оглашавање трубе душе умрлих дићи из гробова (Višić 2008: 33).

<sup>24</sup> Након што су исламска освајања донела увећање богатства створена је погодна клима за развој музичке уметности и тада се појавио и професионални мушки музичар/певач – *муханас* (muḥannaṭ, пл. muḥannaṭūn). Самим називом ови певачи означени су као феминизирани, јер су основна значења лексеме муханас: „бисексуалац“, „женствен“, „немоћан“, „импотентан“ (Wehr 1980: 263). Та упадљива карактеристика заправо је била неодвојиви део њихове женске уметничке црте коју су преузели од својих учитеља-жена (Shiloah 1995: 13). Муханасуни, међу којима су у првој генерацији најистакнутији били Тувајс (Tuways, 632–710) и Ибн Сурајџ (Ibn Surayḡ, са. 634–726), били су званично друштвено прокажени, али су их елита и други кругови моћи у суштини прихватили. Појава муханасуна је допринела лошијем позиционирању музике, с обзиром на то да се сматрало да феминизираност ових музичара нарушава принцип *муруа* (ар. murū'a) – „мужевност“ / „храброст“ (Nelson 1985: 38–39; Muftić 2004: 1397).

Најизложенији осудама били су жичани инструменти. У једном, често цитираном хадису стоји да је Мухамед наредио да се униште сви жичани инструменти, са експлицитним навођењем *мизмара* (ар. *mizmār*).<sup>25</sup> Ибн Аби Дунја је највећу осуду упутио жичаним инструментима, јер су они у очима теолога симболизовали нову уметност и снажили жељу за животним уживањима (Shiloah 1995: 16, 17). Ибн Раџаб је, за разлику од других учених људи који су правили разлику између инструмената, све инструменте сматрао забрањеним (Shiloah 1995: 35). Алија Наметак је написао да је већ доста давно „zabilježeno da su teološki obrazovani muslimani u Bosni i Hercegovini kao i oni koji su bili pod njihovim uplivom izbjegavali instrumentalnu glazbu, pa i pjevanu pesmu uорсе” (Nametak 1964: 359). Исти аутор наводи и да је

„prof. Rihtman [...] vidio u Bosanskoj Krajini više pjevača, koji su pjevanje pjesama popraćali oponašanjem kucanja u tamburu, služeći se mjesto tambure komadom daščice kakva bilo oblika” (Nametak 1964: 360).<sup>26</sup>

### *С̣и̣а̣й̣ус̣ музичара*

У појединим епохама се дешавало да сведочење одређених људи није прихватано на суду, а поједине кадије нису узимале у обзир ни сведочења професионалних музичара (Sawa 1985: 71–72). Пре мање од десет година, Џонатан Холт Шенон је запазио извесну врсту ниподаштавања музичке професије у Сирији (Shannon 2006: 40). У недавно објављеној књизи *Мухамед Абделвехаб каквоџ нико не њознаје* (*Muḥammad ‘Abd al-Waḥḥāb al-ladī lā yaʿrifuhu aḥad*), овог чувеног египатског певача и композитора, ког многи памте као човека лошег карактера, аутор Махмуд Авад (Maḥmūd ‘Awaḍ, 1942) описује као веома искреног и драгог, а лицемерје које му је приписивано тумачи као последицу траума из раних дана његове каријере у којима се, нејак и сиромашан, бавио професијом коју друштво није ценило.<sup>27</sup> Статус

<sup>25</sup> Лексема *мизмар* означавала је врсту народне свирале. Јавља се и као општи термин за све дрвене дувачке инструменте од преисламског доба до данас (Al Faruqī 1981: 189). Може да означава дрвене дувачке инструменте са језичком, или са двоструким језичком, попут обое (Al Faruqī 1981: 189). Данас се она најчешће користи као термин за обоу (Hajjar 1975: 141, 452). Међутим, важно је поменути да су се раније под термином *мизмар* подразумевали и жичани инструменти (Al Faruqī 1981: 189).

<sup>26</sup> Занимљиво је поменути да инструмент *неј* (nāy) – полупопречна лабијална свирала – који улази у састав традиционалног арапског ансамбла *ūḥayyī* (taḥt), а истовремено се сматра за инструмент велике духовне моћи, те је често присутан и у суфијским ритуалима (Racy 2003: 77), није експлицитно наведен у консултованој литератури везаној за потенцијалне забране.

<sup>27</sup> Видети: <http://www.aljazeera.net/news/pages/a7622cd5-8496-4322-808d-2f615769ad27>.

професионалног музичара се мењао кроз векове, али ова професија углавном није сматрана угледном. *Књига њесама* (*Kitāb al-aġānī*)<sup>28</sup> обилује одломцима у којима су музичари представљени у негативном (али и позитивном) светлу. Чак ни племенито порекло није гарантовало бољи однос. Тако је музичару Ибн Цамију (Ibn Ġāmi', 808–?), пореклом Курејшиту (ар. Qurayš), попут Мухамеда, абасидски халифа ал-Махди (al-Mahdī, 775–785), пре него што га је протерао из Багдада, као казну за то што је тајно подучавао његове синове музици, изрекао осуду у којој стоји да је такво занимање срамота за припаднике његовог рода (Farmer 1967: 115). Део *Књиге о оријенталној музици* (*Kitāb al-mūsīqā al-šarqī*) овој теми је посветио и Камил ал-Хулаи (Kāmil al-Ḥulā'i, 1879–1938) критикујући морално неприхватљиво понашање музичара (Racy 2003: 33).

У *Књизи њесама* постоје подаци да су виши слојеви арапског друштва уживали у музици, слушали је и свирали, али су то углавном чинили приватно. Нарочито непожељним сматрала су се јавна извођења којима се зарађивао новац (Sawa 1985: 73, 71). На музичаре који су се професионално бавили музиком гледало се са висине. Стога су се професионални музичари лошије котирали од аматера, што се осећа и данас. Није била ретка појава да чак и етаблирани професионални музичар из конзервативније добростојеће породице дуго времена инсистира на томе да је он само обичан аматер (Racy 1986: 418). Чињеница је да су, за разлику од аматера, професионални музичари, изумимајући појединце попут Ум Кулсум, Мунира Башира (Munīr Bašīr, 1930–1977) и још неколицине, имали потешкоћа у томе да буду друштвено прихваћени, због чега се у крајњој инстанци веома мали број одлучивао да напусти друга занимања (Al Faruqi 1980: 67). И данас у арапском свету постоје породице које нису срећне када сазнају да им деца одлазе у музичаре. Велики број савремених музичара наводи личне приче у којима описује разочарање својих породица због таквог професионалног избора, који се сматра недовољно трезвеним и лукративним (Zuhur 2001: 279). Чувени ирачки извођач на уду Мунир Башир је приликом посете Београду навео у интервјуу са њим податак да још средином тридесетих година прошлог века у Ираку „socijalni uslovi nisu dozvoljavali [...] mladićima i devojkama da se posvećuju muzici koja se smatrala porokom” (Simić 1967: 29), али да су се упркос томе млади људи уписивали на студије музике, нарочито они из

<sup>28</sup> Абулферец ал-Исфакхани (Abū al-Faraġ al-Isfahānī, 897–967) је у овој монументалној збирци, поред песама за које је компонована музика, ствараних од периода цахилије до IX века, између осталог забележио око деведесет биографија песника, композитора и извођача и податке о друштвеном понашању музичара и публике (Sawa 1985: 70; Shiloah 2011: 746).

виших слојева. У књизи Махмуда Авада се наводи податак да је Мухамед Абделвехаб у почетку наступао под псеудонимом Мухамед ал-Багдади (Muḥammad al-Baġdādī), кријући се од своје породице.<sup>29</sup> Ствар се као и увек додатно компликује када је у питању женски део популације, те тако чак и поједини Арапи настањени на Западу живе у страху да се њихове ћерке музичарке никада неће удати због дубоко укоревених друштвених предрасуда (Gazzah 2008: 26–27). Истовремено, бројни су и примери родитеља који своју децу подстичу да постану професионални музичари (Racy 2003: 23).

Неретко је, кроз историју, о статусу музике, музичара и музичких инструмената одлучивала актуелна власт. Хенри Џорџ Фармер је у *Историји арабљанске музике до XIII века (A History of Arabian Music to the XIIIth Century)* развој ове уметности пратио и кроз однос који је сваки халифа понаособ гајио према њој. Тако је музика у појединим периодима била високо цењена, али уколико би се на власти нашао халифа ненаклоњен овој уметности, била осуђивана као грешна.<sup>30</sup> Први халифа династије Умајада (al-Umawīyyūn, 661–750), Муавија I (Mu‘āwīya Ibn Abī Sufyān, 661–680), са задршком је отворио врата двора талентованим музичарима, док су их халифе, попут Јазиди I (Yazīda, 680–683), ал-Валида I (al-Walīd al-Awwal, 705–715), Јазиди II (Yazīd Ibn ‘Abd al-Malik, 720–724) и ал-Валида II (al-Walīd al-Tānī, 743–744) широм отвориле (Shiloah 1995: 18). Постојали су и владари који су затварали врата музици чак и током кратких периода задржавања на власти, попут Марвана (Marwān, 684–685), који је за само годину дана стигао да протера са двора све муханасуне (Farmer 1967: 61). Омар II (‘Umar, 717–720), иако у младости композитор, забранио је слушање музике ступивши на престо (Farmer 1967: 62). Неговање музичке уметности приписивали су Абасиди (al-‘Abbāsiyyūn, 750–1258) у грехе својим претходницима Умајадима, као „безбожним узурпаторима”, али је повољна клима за развој музике опстала и за време њихове владавине (видети такође Farmer 1967: 64, 66; Hiti 1988: 259). То је наклоношћу према овој уметности потврдио већ Абу ал-Абас ал-Сафах (Abū al-‘Abbās al-Saffāḥ, 750–754), први у низу абасидских халифа који су се смењивали на престолу, а међу којима су преовладали они наклоњени музици, попут ал-Му-

<sup>29</sup> Видети <http://www.aljazeera.net/news/pages/a7622cd5-8496-4322-808d-2f615769ad27>.

<sup>30</sup> Овакву историјску слику варирања статуса музике кроз векове сходно друштвеним, односно политичким, па и економским факторима, К. Нелсон сматра директном последицом поменуте неразрешености дебате о грешности / недозвољености музике (Nelson 1985: 33).

тасима (al-Mu'tašim, 833–42), пријатеља ал-Киндија<sup>31</sup> (Farmer 1967: 92, 96), или ал-Мутамида (Al-Mu'tamid, 870–892), који је и сâм био музичар (Farmer 1967: 141). Постојали су и они који су, као Ал-Мухтади (al-Muhtadī, 869–70), забрањивали музику и протеривали музичаре (Farmer 1967: 140–141). Ипак, халифе су, макар номинално, морале да уважавају став доминантних верских кругова. Тако су абасидски владари Харун ал-Рашид (Hārūn al-Rašīd, 786–809) и његов син Ал-Мамун (Al-Ma'mūn, 813–833) на почетку владавине слушали музику у тајности, да би касније то радили јавно, што показује настојање халифâ да се након свог устоличења пред улемом прикажу као пуританци до тренутка док не осигурају и ојачају своју власт (Sawa 1985: 72–73). У којој мери је однос снага између владара и улеме био битан видимо и на примеру арапске владавине у Андалузији (756–1031). Андалузијска музика, истовремено сачињена од различитих националних и регионалних елемената, формирала се као засебна традиција, ослањајући се, при томе, на музичку традицију арапског Истока – Машрика, за коју су је везивали заједнички историјски идентитет и теоријско наслеђе, формалне карактеристике и норме извођења (Davis 1997: 75). Уметност је процветала већ за време владавине Абделрахмана I (ʿAbd al-Raḥmān, 756–788), након кога је на власт дошао веома побожни Хишам I (Hišām, 788–796) у току чије владавине је, претпоставља се, музика била чак и забрањена (Farmer 1967: 98). За време владавине ал-Хакама I (al-Ḥakam, 796–822), који је одбио да њиме управља улема, музика је повратила значајну улогу (Farmer 1967: 98). Током владавине наредног емира Абделрахмана II (ʿAbd al-Raḥmān, 822–52), верски ауторитети, чију је моћ Ал-Хакам I умањио, поново су ојачали, али их двор у погледу своје наклоности према музици није уважавао (Farmer 1967: 98).<sup>32</sup>

И поред ограничења о којима је било говора, ислам, генерално, не забрањује извођење вокалне и инструменталне музике. Постоје тенденције успостављања одређеног вида контроле, али су такви покушаји постојали и у друштвима која су се декларисала као секуларна. У оквиру реформи које су спроведене након

<sup>31</sup> Филозоф ал-Кинди (al-Kindī, 805–873) је био под великим утицајем грчке мисли. Аутор је вредних дела у области теорије и филозофије музике (Shehadi 1995: 16) од којих су најпознатија *Велика послианица о комјоновању* (*Risālat al-kubrā fi ta'īf*), *Посланица о класификацији ноџа* [артикулисаних музичких тонова; за консултацију при тумачењу термина срдечно захваљујемо Ненаду Вјештици Кану (*Њрпм. ур.*)] (*Risāla fi tartīb al-naḡam*; у Farmer 1967: 126 на енглески преведено као *Book of Notes*) и *Посланица о ритму* (*Risāla fi al-iqā'*).

<sup>32</sup> Абделрахман II, касније познат под надимком ал-Авсат (al-Awsaṭ), био је под утицајем четири особе – једног правника, једног евнуха, своје жене и музичара Зирјаба (Ziryāb, 789–857), који се сматра оснивачем андалузијског музичког стила.



проглашења републике у Турској (1923), затварањем дервишких текија, пре свега мевлевијских, уклоњени су главни покровитељи традиционалне уметничке музике, те је све до седамдесетих година прошлог века, османска музика / турска класична музика била *скрајнуџа* од стране владајућих режима због тога што је у њиховим очима она била неутуђиви део османског наслеђа, које је у новонасталој држави требало одбацити из идеолошких разлога (Feldman 1996: 16). Тако и ал-Фаруки сматра да су у основи идеолошких битака у погледу дозвољености музике у арапско-исламском свету била настојања да се новонастала заједница одвоји од секуларне музике подложне утицајима са стране, а да се међу народима који су чинили нову (исламску) заједницу – расно, лингвистички и културно хетерогеним – створи извесна врста културног, религијског и музичког јединства (Al Faruqi 1980: 59).

Велики број муслимана настањених на Западу реактуелизује питање одобравања слушања музике будући да ситуације у којима се музика изводи и слуша у савременом друштву нису у складу са исламским нормама понашања. Не треба да чуди то што се овом темом активно баве муслимани данашњице и на бројним веб-сајтовима, на којима се позивањем на Куран и суну објашњава да музика није (или, можда по некима и јесте?) забрањена.<sup>33</sup> Ипак, чини се да нико као Арапи не ужива у музици. Уметничка музика се без престанка развијала после објаве ислама и заузимала важно место чак и током периодâ када се у другим културним сферама могла осетити стагнација. Статус музике и музичких инструмената у исламском свету јесте сложен, пун оштрих контраста и неретко амбивалентан, али то не спречава да, барем када су Арапи у питању, а како нас подсећа чувени Хенри Џорџ Фармер, музика прожима и приватну, и јавну, и верску сферу (Farmer 1967: 17).

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Abū al-Su‘ūd, I. A. (1993). „Bi munāsabat al-dīkrā al-mi‘awīyya al-ūlā li milād Sayyid Darwīš” / „Поводом прве стогодишњице од рођења Сајид Дарвиша” [“On the Occasion of the First Centennial of the Birth of Sayyid Darwīš”], *Al-Ḥayā al-mūsīqiyya / Музички животои* [Music Life] 1: 137–147.
- Behrens-Abouseif, D. (2002) “Instruments”, у J. D. McAuliffe (yp.) *Encyclopaedia of the Qur ‘ān II*, Leiden – Boston: Brill, 543–547.
- Bulos, A. A. (1971) *Handbook of Arabic Music*, Beirut: Librairie du Liban.
- Višić, M. (2008) *Plutarh o muzici – Odnos muzike i poezije u drevnoj Heladi*, Podgorica: Унирекс.

<sup>33</sup> Видети <http://www.islamawareness.net/Music/prohibited.html>.

- Gade, A. M. (2004) "Recitation of the Qur'ān", y J. D. McAuliffe (yp.) *Encyclopaedia of the Qur'ān IV*, 367–385.
- Gazzah, M. (2008) "Good Girls and Rebels", *ISIM* 22: 25–26.
- Davis, R. (1997) "Traditional Arab Music Ensembles in Tunis: Modernizing al-Turāth in the Shadow of Egypt", *Asian Music* 28 (2): 73–108.
- Duraković, E. (2004) *Kur'an s prijevodom na bosanski jezik*, Sarajevo: Svjetlost.
- Zuhur, Sh. (2001) "Musical Stardom and Male Romance: Farid al-Atrash", y Sh. Zuhur (yp.) *Colors of Enchantment – Theater, Dance, Music and the Visual Arts of the Middle East*, Cairo – New York: The American University in Cairo Press, 270–296.
- Karić, E. (2008) *Kur'an sa prijevodom na bosanski jezik*, Bihać: FF.
- Korkut, B. (2001) *Kur'an s prijevodom Besima Korkuta*, Sarajevo: El-Kalem.
- Al-Law, N. (2011) „Al-mūsīqā wa al-ġinā’ ‘inda al-‘Arab tunāiyya am taba’iyya?’“ / Инструментална и вокална музика код Арапа – дуализам или подређеност? [„Instrumental and Vocal Music – Dualism or Subordination?”], *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya* 59: 8–14.
- Al-Maḥallī, Ğ. и Al-Suyūfī, Ğ. (б. г.) *Tafsīr al-Ġalālayn*, Beyrūt: Dār al-ma’rifā.
- El Mahdi, S. (1977) "The Arab Musical Tradition", *Cultures IV* (1): 187–199.
- Mahlūf, H. M. (2006) *Kalimāt al-Qur'ān – tafsīr wa bayān / Куранске речи – њефсир и објашњење* [Words in Qur'ān – tafsīr and Explanation], Al-Qāhira: Dār al-ma’ārif.
- Marcus, S. (2002) "The Muslim Call to Prayer", y V. Danielson и сар. (yp.) *The Garland Encyclopedia of World Music 6*, New York and London: Routledge, 153–156.
- Muftić, T. (2004) *Arapsko-bosanski rječnik*, Sarajevo: El-Kalem.
- Nametak, A. (1964) „Izbjegavanje upotrebe muzičkih instrumenata kod bosansko-hercegovačkih muslimana”, *Rad VII kongresa folklorista Jugoslavije*, Ohrid: 359–362.
- Nasr, S. H. (2005) *Islamska umjetnost i duhovnost*, Sarajevo: Lingua patria.
- Nelson, K. (1985) *The Art of Reciting the Qur'ān*, Texas: University of Texas Press.
- Nelson Davies, K. (2002) "The Qur'ān Recited", y V. Danielson и сар. (yp.) *The Garland Encyclopedia of World Music 6*, New York and London: Routledge, 157–164.
- Petrović, A. (1988/89) "Paradoxes of Muslim Music in Bosnia and Herzegovina", *Asian Music* 20 (1): 128–147.
- Racy, A. J. (1981) "Music in Contemporary Cairo: A Comparative Overview", *Asian Music* 13 (1): 4–26.
- Racy, A. J. (1986) "Words and Music in Beirut: A Study of Attitudes", *Ethnomusicology* 30 (3): 413–427.
- Racy, A. J. (2003) *Making Music in the Arab World – The Culture and Artistry of Ṭarab*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Reynolds, D. F. (2007) *Arab Folklore – A Handbook*, Westport – Connecticut – London: Greenwood Press.
- Robson, J. (1938) *Tracts on Listening to Music*, London: The Royal Asiatic Society.
- Самарџић, Р. (2010) *Мехмед Соколовић*, Београд: Завод за уџбенике.
- Al-Sāyis, M. ‘A. (2000) *Ta’riḥ al-fiqh al-islāmī / Историја исламског џурава* [A History of Islamic Law], Beyrūt: Dār al-madār al-islāmī.
- Sawa, G. D. (1985) "The Status and Roles of the Secular Musicians in the Kitāb al-Aghānī (Book of Songs of Abu al-Faraj al-Iṣbahānī (D. 356 A. H./967 A. D.))", *Asian Music* 17 (1): 69–82.
- Shannon, J. H. (2006) *Among the Jasmine Trees – Music and Modernity in Contemporary Syria*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Shehadi, Sh. (1995) *Philosophies of Music in Medieval Islam*, Leiden – New York – Köln: E. J. Brill.

- Shiloah, A (1995) *Music in the World of Islam – A Socio-cultural study*, Great Britain: Scolar Press.
- Shiloah, A. (2011) “Music”, у R. Irwin (уп.) *The New Cambridge History of Islam 4*, Cambridge: Cambridge University Press, 743–750.
- Schuyler, Ph. D. (1990) “Hearts and Minds: Three Attitudes toward Performance Practice and Music Theory in the Yemen Arab Republic”, *Ethnomusicology* 34 (1): 1–18.
- Simić, V. (1967) „Problemi savremene arapske muzike u videnju Munir Bešira”, *El-Emel* 10: 28–30.
- Танасковић, Д. (2008) *Ислам – доџма и живојџ*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Touma, H. H. (1996) *The Music of the Arabs*, Portland, Oregon: Amadeus Press.
- Farmer, H. G. (1967) *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, London: Luzac & Co., Ltd.
- Al-Faruqi, L. I. (1980) “The Status of Music in Muslim Nations: Evidence from the Arab World”, *Asian Music* 12 (1): 56–85.
- Al-Faruqi, L. I. (1981) *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*, Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Al-Faruqi, L. I. (1985) “Music, Musicians and Muslim Law”, *Asian Music* 17 (1): 3–36.
- Feldman, W. (1996) *Music of the Ottoman Court. Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Њасан, S. Q. (1993) „Ḥawla al-adā’ al-ġinā’ī” / „О вокалном извођењу” [“On Vocal Performance”], *Al-Ḥayā al-mūsīqīyya / Музички живојџ [Music Life]* 1: 101–130.
- Hajjar, J. N. (1975) *Mounged Classique – français-arabe*, Beirut: Dar el-mashreq.
- Hirschkind, Ch. (2004) “Hearing Modernity: Egypt, Islam, and the Pious Ear”, у V. Erlmann (уп.) *Hearing Cultures, Essays on Sound, Listening and Modernity*, Oxford – New York: Berg.
- Hiti, F. (1988) *Istorija Arapa od najstarijih vremena do danas*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Hourani, A. (2002) *A History of the Arab Peoples*, London: Faber and Faber Limited.
- Al-Ḥūlī, S. (1978) *Al-Qawmiyya fī mūsīqā al-qarn al-’iṣrīn / Национализам у музици XX века [Nationalism in 20th Century Music]*, Al-Kuwayt: ‘Ālam al-ma’rifa.
- Wehr, H. (1980) *A Dictionary of Modern Written Arabic*, Beirut: Librairie du Liban.

#### Електронски извори

- <http://www.medzlis-rijeka.org/default/index/a/id/741>
- <http://learning.aljazeera.net/weeklylearning/pages/26299bed-27de-4d9b-b473-cf5222bf7f72?Level=1>
- <http://learning.aljazeera.net/dailytraining/pages/c58d18cb-2fda-42aa-808e-4b19f057d08f?Level=1>
- <http://www.aljazeera.net/news/pages/14764059-3e3c-41d1-b6a4-5e1e2aaec6c6>
- <http://www.aljazeera.net/news/pages/a7622cd5-8496-4322-808d-2f615769ad27>
- <http://www.islamawareness.net/Music/prohibited.html>

Ada I. Šoštarić

ON THE STATUS OF MUSIC AND MUSICAL INSTRUMENTS  
IN ARABIC CULTURE AFTER THE ADVENT OF ISLAM

(Summary)

This article bases its arguments mainly on data found in secondary literature about the propriety of music in Arabic culture after the advent of Islam. One of the oldest sources in Arabic on the subject is *Damm al-malāhī* (*The Condemnation of Instruments of Diversion*). In it, the author, Ibn Abī al-Dunyā (823–894) condemned listening to music and musical instruments. Subsequently, many books addressed the question of whether music is illicit (ar. ḥarām). Western scholars defined this corpus of literature as a kind of polemic about the permissibility of music and musical instruments in Islamic culture. Since there is no verse (ar. Āya) in the Qurʾān which explicitly forbids or allows music, and since, at the same time, the ḥadīth literature abounds with contradictory statements about the practice of the prophet Muhammad regarding listening to music and musical instruments, this question continues to resurface, either in the media or on web pages specifically devoted to the issue. This topic is also quite interesting in terms of the reflexions one can encounter in the Muslim areas of the ex-Yugoslav region.

At the same time, the article touches upon the special place that the Qurʾān recitation (ar. tilāwat al-Qurʾān) and Islamic call to prayer (ar. aḍān) have in Muslim communities. We often find both of them in chapters on *religious music*, and can, for instance, hear Gorans from Kosovo say (colloquially) that one *sings* the call to prayer. Nevertheless, although both the Recitation and the call to prayer employ the system of maqāms found in secular forms of music, in religious Islamic circles they have never been defined as music, nor are they understood as such in Islamic public opinion.

It has been said innumerable times that it is not the (listening to) music *per se* that is forbidden, but rather the circumstances surrounding music, sometimes associated with the consumption of alcohol or similar behaviour, which leads to transgression of Islamic ethical norms. And even though music – as suggested by Henry George Farmer – was to be found in the private, public, and religious life of the Arabs from pre-Islamic times to the present (Farmer 1967: 17), and even despite it not being forbidden in Islam, the status of the professional musician was never truly regarded as respectable.

Примљено 4. 2. 2014.

Прихваћено за штампу 20. 6. 2014.

Оригинални научни рад

DOI: 10.2298/MUZ1416173J

UDK: 78.071.1 Борота Н.

## Фолклорни мотиви у раним композицијама Николе Бороте Радована\*

Јелена Јовановић<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ (Београд)

### Апстракт

Стваралаштво Николе Бороте Радована заузима посебно место у развоју југословенске гране (поли)жанра *world music* у првој половини седамдесетих година XX века. Оно је карактеристично по фузији фолклорних мотива јужнословенске, средњоевропске и медитеранске музичке баштине, прилагођених захтевима најзначајнијих савремених светских трендова у популарној музици. Елаборација Боротиног ауторског рада из периода од 1970. до 1975. заснована је, пре свега, на анализи његовог односа према музичко-фолклорним предлошцима, чему је посвећена ова студија.

### Кључне речи

Југословенска популарна музика, *folk revival*, Никола Борота Радован, Камен на камен, фолклорни мотиви, музички идиоми Балкана, Медитерана и Средње Европе, *џламочко џлухо коло*, *world music*.

Теми о којој је реч<sup>2</sup> посвећено је до сада врло мало пажње у радовима о популарној култури у Југославији. Кад се говори

\*Овај текст је резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Потребно је напоменути да проблематика обухваћена овим радом превазилази оквире појма „српска музика”, као и да се музички материјал о којем је реч ни у ком случају не може окарактерисати као искључиво српски већ као ауторски и јужнословенски, по свом усмерењу и садржају, као специфичност времена у којем је настао. Међутим, оправданост рада на оваквом тексту у оквиру научног пројекта под наведеним називом у потпуности објашњавају две чињенице: 1) рецепција композиција Николе Бороте оставила је значајног трага широм СФРЈ и изван ње, па и у самој Србији, као значајан сегмент југословенске популарне културе; 2) кад је реч о домаћим фолклорним идиомима коришћеним у овим композицијама, новија етномузиколошка литература потврђује да су то идиоми чији су носиоци (били) и Срби (уз представнике других етничитета на простору бивше Југославије) и данас и у време настанка ових композиција.

<sup>1</sup> jelena.jovanovic@music.inst.sanu.ac.rs

<sup>2</sup> Материјал на којем је заснован овај текст претходно је био јавно изложен у склопу два рада: Ј. Јовановић, „*Folk revival* и југословенска утопија у раним песмама Неда Украден”, *Владо С. Милошевић, етномузиколог, композиитор и предавач, Традиција као инспирација, Међународни научни скуп (ајсџрактџи)*, Бања Лука, 12. и 13. април 2013, Академија умјетности Универзитета умјетности у Бањој Луци, Музиколошко друштво Републике Српске, 25–26; Ј. Јовановић, „Група Камен на камен и Неда Украден: *folk revival* и југословенска утопија прве половине седамдесетих година”, предавање одржано на Тринбини Института за европско студије 6. јуна 2013.

о музичким фузијама које су у СФРЈ довеле до конституисања жанра / трансжанра / полижанра<sup>3</sup> *world music* (у даљем тексту *wm*), у литератури се као време њиховог зачетка помињу касне шездесете и ране седамдесете године (Vitas 2012),<sup>4</sup> али без детаљнијих образложења; поготово је упадљив недостатак аналитичког (етно)музиколошког приступа, који би допринео новим сазнањима, а као време почетка усмерења стваралаштва кроз фолклорне мотиве сматра се средина седамдесетих година. Стога овај рад, између осталог, има за циљ да резултатима анализе укаже на хронолошки раније утицаје те врсте на музичаре у Југославији, као и на пуну оправданост потребе да се поменута временска граница помери за још неколико година уназад. Наиме, старији утицаји о којима је реч потекли су од музичког правца који сеже у педесете и ране шездесете године – од стваралаштва главних представника *folk revival-a*, конституисаног у Америци (Pavlović 2013) и у Великој Британији (Du Noyer 2005: 222–242). По угледу на ствараоце из света англоамеричког *folk revival-a*, који су основу за своју музику тражили и налазили у англосаксонском и келтском фолклору, домаћи представници акустичарског правца касних шездесетих и раних седамдесетих направили су специфичну фузију. Она је укључивала елементе западне музичке матрице и елементе домаћег, јужнословенског и медитеранског музичког фолклора, у оригиналном споју који би се данас у литератури, без терминолошких забуна, могао сматрати препознатим, али недовољно обрађеним сегментом ране домаће *wm* сцене (Vitas 2012). Такође, у овој студији биће речи и о доминантном утицају једног од најистакнутијих светских феномена популарне музике, *The Beatles* (у даљем тексту *Биџлси*), на Боротин рад; њиховим посредством су домаћи музичари долазили у додир са многим изражајним средствима и продукцијским решењима примењујући их у својој музици.

Специфичну позицију у конституисању почетка развоја *wm* у Југославији у наведеном периоду заузима стваралаштво Николе Бороте Радована – композитора, текстописца,<sup>5</sup> аранжера, продуцента и инжењера звука (р. 1948. у Мостару). Његов први ауторски период обухвата оквирно једну деценију, од 1970.<sup>6</sup> до

<sup>3</sup> Термини коришћени према Шуваковић 2004: 38; Zakić и Nenić 2012: 169.

<sup>4</sup> Утицај југословенског рока са упливом фолклорних мотива (фолк-рока или *џастирског рока*) у овом домену био је тема етномузиколошких радова (Vitas 2006; Лаловић 2012: 76), док о другим жанровима у том светлу није писано.

<sup>5</sup> Мало је познато да је Борота аутор текста за песму *Пружам руке* раних Индекса (1968; видети Škarica 2005: 141), уједно првог ауторског текста у домаћој популарној музици; пре тога су у Југославији извођени само препеви страних хитова.

<sup>6</sup> Те године је објављена једна од првих Боротиних композиција, *Преко седам мора* (*Вацц шлагер сезоне 1970*, изводи Златко Голубовић), којом је постигао вели-

1980. године, а у овом тексту пажња се усмерава на низ композиција које су настале у распону од 1970. до 1975.<sup>7</sup> Тема рада су стваралачки принципи које је у то време следио, као и место тог опуса у друштвеном, културном и политичком контексту у којем су настали и у којем се, по много чему специфичан, Боротин опус развијао.<sup>8</sup> Композиције о којима је реч обележене су припадносту јединственим музичким узорима и музичкој естетици *folk revival*-а,<sup>9</sup> али и другим, првенствено стваралаштву *Биџлса*. Разлог за избор управо Боротиних композиција као предмета проучавања, иако је читав низ других аутора у СФРЈ у то време радио у сличним стваралачким оквирима, па и користио фолклорне мотиве, садржан је у чињеници да се у историји популарне музике у Југославији оне издвајају као њен по много чему специфичан сегмент. Реч је о ауторском приступу који се оригиналним изразом и свежим решењима, посебно кад је реч о односу према музичком фолклору, издваја од стваралаштва других југословенских композитора популарне музике тог времена; његови радови поседују значајан музички, извођачки и продуцентски квалитет, који је са данашње позиције потребно сагледати и препознати. Најзад, одјек *folk revival*-а и композиција *Биџлса* у Југославији, Србији, а и шире (колико је познато) до сада није (етно)музиколошки обрађиван, тако да овај рад представља први прилог проучавању у оквирима те теме.

Индикативна је чињеница да се име Николе Бороте и његов ауторски допринос југословенској популарној музици не помиње ни у једној аналитичкој, научној или стручној студији посвећеној тој теми, издатим у Србији (Лукић-Крстановић 2010; Vitas 2012; Perica и Velikonja 2012), чак ни у радовима који својим насловима сугеришу да би неизоставно морали садржати макар основне информације о томе (Ђорђевић 2012; Иваčković 2013), а ни у обухватном издању Питера Менјуела (Manuel 1988: 136–140). У овим радовима име му је поменуто искључиво као продуцен-

ки успех код публике и критике.

<sup>7</sup> Према времену публикавања, оне су датиране у 1971, 1973. и 1975. После 1976. уследио је прекид, до 1980. када је објавио своје последње композиције намењене публикавању на простору Југославије (Pavlović 2013), затварајући круг сопственог идејног и композиторског рада и симболично обележавајући завршетак једне историјске епохе (смрћу Ј. Б. Тита исте године). Овим аспектима биће посвећена пажња другом приликом.

<sup>8</sup> Његов рад у овом раздобљу обухвата и продуцентске захвате на сопственим композицијама, што је укључивало специфичне и у то време у Југославији мало примењиване поступке на пољу просторне организације звука. О овом делу Боротиног стваралаштва биће речи другом приликом.

<sup>9</sup> Рекло би се да је овај уплив у Боротиним раним композицијама био пре на спонтаном, него на свесном нивоу; у том погледу важан утицај имао је Ненад-Недо Ђурић, дипл. економиста и професионални музичар, Боротин близак сарадник.

та током осамдесетих година (Janjatović 2007: 45, 106, 190, 224, 234, 248; Ђурковић 2013; тиме је, међутим, обухваћен тек мањи део његовог продуцентског рада; упореди Pavlović 2013).<sup>10</sup>

Борота је дуго година био ангажован као композитор, текстописац, аранжер и продуцент у Сарајеву и другим градовима СФРЈ.<sup>11</sup> Компонувањем је почео да се бави 1969. године (видети фусноте 6 и 7); од друге половине седамдесетих посветио се и музичкој продукцији, у студијима издавачких кућа и у свом сопственом, првом приватном студију у овом делу Европе, са музичким и продуцентским донетима високог стандарда (Pavlović 2013). Био је професионално ангажован у стварању и реализацији продукције културног програма за потребе 14. Зимских олимпијских игара у Сарајеву 1984. Године 1993. са породицом се из опкољеног Сарајева преселио на Нови Зеланд. Уз допунску едукацију, предавао је на St. Peter's College, Окланд, на предмету Performing Arts and Music Technology, затим је радио као менаџер и асистент у настави на School of Performing and Screen Arts при Unitec–Institute of Technology. Први степен постдипломских студија завршио је на Универзитету Окланд, у области Creative and Performing Arts – Spatial Sonic Arts, и тренутно је на завршетку постдипломских студија на Универзитету Отаго у Данидену. Био је продуцент првог ЦД-а у целини произведеног у Новом Зеланду за потребе извоза у САД.<sup>12</sup> Дела која је компоновао у периоду живота на Новом Зеланду потписује именом *Nikola Alexander Borota*, као и псеудонимима *Te Nika* и *Archimedes*.

У контексту историјских и музичких збивања на тлу бивше СФРЈ, у доба њеног трајања и после њега, значајно је његово сопствено идентитетско позиционирање. Према свом самоодређењу, Борота је у јавности окарактерисан као „posljednji jugoslovenski kompozitor / skladatelj” (Pavlović 2013). Самог себе именује истовремено и као *Post-YU* (уз објашњење да ова одредница означава „new cultural, creative and commercial trends developed after the dissolution of former Yugoslavia”) и као новозеландског аутора.

Ауторски рад Николе Бороте из седамдесетих година XX века обухвата бројне композиције различитих стилских и садржајних карактеристика, што захтева више аспеката анализе

<sup>10</sup> Управо у току завршних припрема ове студије за објављивање изашла је из штампе књига Душана Весића у којој се налазе подаци о Боротином учешћу у настајању првих снимака Бијелог дугмета (Vesić 2014).

<sup>11</sup> Мало је познато да је Борота недавно оформио Фејсбук страницу *Sarajevo Rock'n'Pop Hall of Fame*, са циљем да различити подаци, нарочито они мање познати, о музици и музичарима који су учествовали у развоју сарајевске музичке сцене, постану шире доступни јавности.

<sup>12</sup> Реч је о компакт диску *Spirits of the Sands – Live Down Under PSHS Symphonic Band*, St. Peter's Records 1998.



и отвара више тема и подтема које заслужују пажњу. Реч је о: општим струјањима у англоамеричкој популарној музици, која су имала (непосредног или посредног) утицаја на Боротино стваралаштво; *џројекџу* Камен на камен; аудио издањима; традиционалним музичким идиомима и аспектима, те односа према њима у Боротиним радовима; месту његових композиција у контексту популарне музике у Југославији раних седамдесетих година; везама са жанром *wt*; спрези односа популарне музике и друштвено-политичких околности у времену у којем је она стварана и ауторовом стваралачком односу према тим околностима и, најзад, елементима по којима се његови први ауторски албуми могу сматрати првим концепт албумима издатим на простору СФРЈ. Ова студија је посвећена третману фолклорних предлогака у Боротиним раним композицијама; закључци до којих се дошло засновани су на резултатима (етно)музиколошке анализе.<sup>13</sup>

Коришћени су следећи извори: доступни писани документи, сама музичка грађа, подаци о контексту у којима је она настајала, литература из области популарне музике и *wt*, и преписка и разговори аутора текста са Николом Боротом.<sup>14</sup> У комплетирању дискографије неизмерну помоћ је пружио Марко Васић, ветеринар.<sup>15</sup> Део података потиче из разговора са песником и академиком Рајком Петровим Ногом, као и са доктором медицине и музичким аутором Владом Милошем.<sup>16</sup>

Уочене структурне, аранжманске, естетске, па и идејне сличности између Боротиних раних радова, с једне стране, и композиција које припадају покрету *folk revival*, с друге стране,<sup>17</sup> захтевају краћи осврт на главне карактеристике овог правца. Англоамерички музички ствараоци и извођачи – његови главни токови одвијали су се у култури САД и Велике Британије, са

<sup>13</sup> Резултати анализе збирно су изложени у низу примера, као прилог другој студији исте ауторке (2014).

<sup>14</sup> Ексклузивни подаци, коментари и сугестије добијени од Николе Бороте, а у вези са многим аспектима ових композиција и временом у којем су настајале, драгоцени су. Посебно захваљујем композитору на обимној *Хронологији* његових композиција (1970–1980), без које овај текст не би могао бити уобличен на задовољавајући начин. Непроцењива је и сарадња са господином Боротом у процесу анализа самих композиција.

<sup>15</sup> Марку Васићу, истраживачу-сараднику Института за клиничку фармакологију Медицинског факултета у Београду, срдачно захваљујем.

<sup>16</sup> Реч је о аутору неколико популарних акустичарских композиција које су 70-тих година изводиле Н. Украден (у сарадњи са Камен на камен) и Јадранка Стојаковић. В. Милош је данас специјалиста радиолошке и ултразвучне дијагностике и живи у Сарајеву.

<sup>17</sup> Сам Борота пориче директан утицај *folk revival*-а на његов ауторски рад. Према његовом мишљењу, личност која је имала кључну улогу у преношењу ових узора, као и узора у музици Битлса, на његово стваралаштво и на рад ансамбла Камен на камен јесте Ненад Ђурић.

одређеним специфичностима у обе земље – настојали су да кроз своје наступе, мимо утицаја академског *есџаблицментиа*, одбијајући да се уклопе у режимски наметнуте вредносне оквире, актуелизују, уз истраживање традиционалне музике, друштвене идеале који су кроз њу исказивани (Du Noyer 2005: 233). Традиционалне песме су извођене у акустичарским аранжманима, првенствено уз гитару, са „једноставним мелодијама и оштрим текстовима”. У то време актуелизован је и неформалан облик *hootenanny* концерта, као својеврсна музичка „журка”, на којој је певала и публика. На тој музичкој матрици, чији су носиоци били Дилан, Баез, Гатри (Dylan, Baez, Guthrie) итд., стасавали су (мањим или већим делом) и други велики светски акустичарски ансамбли и ствараоци шездесетих година – The Beatles, The Byrds, Bee Gees, The Marbles и други који су, посредством програма Радио Сарајева, Радио Београда и Радио Луксембурга, такође имали утицаја на Боротино рано музичко стваралаштво.

Посебно значајан извор надахнућа за Бороту као музичара, ствараоца и продуцента, за бројна техничка и идејна решења која је на оригиналан начин примењивао у својим композицијама, било је стваралаштво Битлса, нарочито остварења на албумима *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) и *The Beatles (White Album)*, (1968). О Боротином *биџлсовском*<sup>18</sup> приступу биће речи у поменутој студији (Јовановић 2014).

Музички фолклор, у најширим оквирима значења тог појма, има кључни значај не само за ране Боротине композиције већ и за његово стваралаштво у целини: „За мене је *све* фолклор; (...) то је суштина моје музичке инспирације”. Значајну улогу је одиграло Боротино познанство са иностраном *фолк* и *канџири* музиком. Одатле је потекло интересовање за музичку традицију у широком смислу и инспирација да се домаћи музички мотиви транспонују у облике који ће истовремено задржати изворну свежину и стећи широку популарност. Од ране младости је у живом контакту са аутохтоном фолклорном традицијом различитих региона СФРЈ у њеним аутентичним облицима. Одрастајући у градским срединама и без додира са сеоском музиком у детињству, фолклору је пришао „из знатичеље” и тежње ка „формирању свог аутохтоног идентитета”. После првих *живих* утисака, које је стекао стицајем околности и који су оставили трага на читаво његово стваралаштво, следило је у каснијем периоду упознавање са теренском грађом коју су музички сарадници Радио Сарајева и етномузиколо-

<sup>18</sup> Реч је о српском преводу израза *Beatlesque* који се користи у литератури о популарној музици; видети <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=beatlesque>, приступљено 1. 12. 2014.

лози снимали на терену.<sup>19</sup> То је употпунило првобитни доживљај и подстакло потребу да се ови идиоми „оживе” у оквиру композиција намењених широкој публици.

*Пројекат / ансамбл Камен на камен: репертоар и аудио издања*

Састав Камен на камен Борота је окупио 1970. године. Под овим именом подразумева се пре свега својеврсни ауторски *пројекат*, чије усмерење има свој ток до данашњих дана, а затим и група музичара, са већим бројем сарадника, променљивог састава (Pavlović 2013). Термин *пројекат* подразумева ауторску замисао и естетско усмерење који се спроводе током дужег низа година. Реч је о идеји промовисања аутохтоних фолклорно-музичких мотива са балканског поднебља у иностранству, са циљем комерцијалног успеха. Идеја следи јединствене принципе: саркастичан и ироничан однос – некад прожет хумором, некад горчином – према друштвеној стварности или темама из људског живота. Изражајна средства су различити елементи музичког фолклора који су део балканске или светске музичке баштине, у фузији са савременим, популарним музичким језиком. Приступ музичком фолклору је стваралачки: уз спољашњи облик близак савременом слушаоцу, тежи се очувању пуног, аутентичног израза и универзалне вредности фолклорних мотива. На плану структуре, тежи се томе да макроформа, вођена принципима тада највиших достигнутих узора у светској популарној музици, да простора пуној експресивности фолклорних елемената.

Значајно је да се ови стваралачки принципи везују и за ауторов рад све до данашњег времена – дакле, током периода много дужег него што обухвата доба номиналног постојања истоимене групе. Бороти је циљ да кроз свој ауторски, интерпретаторски и продукцијски приступ примењује и следи принципе универзалног и музички лепог у фолклору;<sup>20</sup> они су у Боротиним раним радовима досегнути пре свега кроз третман фолклорних мотива поднебља на којем је поникао.

Група Камен на камен није типична вокално-инструментална група са устаљеним инструментаријумом и члановима; од почетка је била конципирана као студијски *бенд* (новина за то време у Југославији). Интензивно је радила од 1971. до 1975. и током 1980. године, када је била проширена женским вокалним триом Јаранице.<sup>21</sup> Бороти група дугује идентитет, афирмацију и

<sup>19</sup> У то време је на терену још постојало богатство фолклорних облика у аутентичним контекстима.

<sup>20</sup> Аутор за себе каже да следи „једну једину константу – (универзални) етнос, односно, *етнос универзума*”.

<sup>21</sup> О репертоару, аудио издању и наступима овог састава биће више речи у једном

репутацију у свету популарне музике СФРЈ. Музичари који су учествовали у њеном раду окупљали су се углавном за потребе снимања и јавних наступа. Реч је, пре свега, о Ненаду Ђурићу, свестраном музичару,<sup>22</sup> који је, уз Бороту, групи највише допринео у првом периоду. Остали учесници су били реализатори ауторских идеја, у зависности од креативних потреба у самим композицијама; по том критеријуму су учешће узимали бубњари Нијаз Салихоџић и Љубомир Павловић.<sup>23</sup> У прво време, уз Ђурића и Бороту, вокални солисти су били Дубравка Фијала (алт)<sup>24</sup> и Љубомир Видовић (бас), који је са групом сарађивао и током 1980. године; од 1975. траје сарадња са аутором музике Владом Милошем. Замисао о сценском визуелном идентитету (*frontline idea*) групе читаво време је подразумевала трио променљивог састава. „Душа” *iprojekta* Камен на камен и најзначајнија личност од које је потекло све што се за њега данас везује (а такође, у истом временском периоду, и за успон и први зенит каријере Н. Украден), био је Борота, аутор и вођа, као свестрани уметник (између осталог, и у домену визуелне / ликовне презентације).<sup>25</sup> Необично инвентиван, имао је способност, како кажу његови савременици, да за врло кратко време осмисли музику и текстове на различите, па и наручене теме. У његовим остварењима очитују се и музички и песнички дар. Псеудоним *Радован* одабрао је као најпогоднији из два разлога: да ослика бит свог интересовања, а то је фолклор „народа и народности” Југославије (име Радован заступљено је широм јужнословенског простора), као и да истовремено сугерише разлог такве опредељености – жељу да допринесе популаризацији *наше* музике у свету, то јест, да је пренесе *радо ван*.<sup>26</sup>

од наредних радова.

<sup>22</sup> Ђурић је уживао углед у Сарајеву као певач, гитариста и добар познавалац рада у то време најистакнутијих светских солиста и група; био је члан једног од првих сарајевских вокално-инструменталних састава Вокинс („Вок[ално] ин[струментални]с[астав]”).

<sup>23</sup> У каснијим радовима учествовали су студијски бубњари; нпр. Владимир Боровчанин Шенто.

<sup>24</sup> Од 1973. (до 1977) примат вокалне солисткиње, не у својству члана групе, имала је Н. Украден.

<sup>25</sup> Музички аутор већине композиција, писац већине текстова и аранжмана, истовремено и тон мајстор и продуцент, мултиинструменталиста и певач. У овим аспектима сарађивао је са другим ауторима са којима је постигао идејну сагласност. Отуда ће у овом раду помени његових композиција и помени репертоара „Камен на камен” бити третирани као синоними.

<sup>26</sup> Додатни разлог за избор овог псеудонима јесте његово отеловљење у личности чувеног трогирског неимара, Мајстора Радована (XIII век). Случајна подударност уметничког имена Радован са два велика имена из света популарне музике шездесетих година, Донована (Donovan, В. Британија) и Антоана (Antoine, Француска), имала је значење усклађености Боротиног избора са владајућим трендовима.

Уколико се у сагледавању појава у југословенској и постјугословенској култури примени концепт генерацијске припадности (према Perica 2012: 223), за Бороту се може рећи да је представник *постпартизанске* генерације (термин В. Перице), рођене после завршетка Другог светског рата. Њу је, генерално, инспирисала „велика југословенска револуција и модерна, суверена и сретна земља у којој су рођени”, и карактерише је специфичан „транзицијски или алтернативни хероизам” (2012: 245). То се на одређени начин може „читати” и из композиција коју је Борота радио, самостално и/или у сарадњи са другим музичарима.

Кад је реч о друштвено-политичком контексту у Југославији тог времена, он је био у потпуности дефинисан (према Gavrilović 2012: 46, фн. 12). Реч је о „златном добу” југословенског социјализма, времену крупних промена у политичком и уставном уређењу Југославије.<sup>27</sup> У циљу идеолошке пропаганде, многи угледни ствараоци *забавне* и поп музике, међу њима и Борота,<sup>28</sup> били су ангажовани као аутори и извођачи композиција које су на афирмативан начин говориле о Југославији, Јосипу Брозу Титу, НОБ-у и партизанству. Борота је писао музику која је примењена у телевизијским серијалима, у неколико документарних и једном играном филму (видети Pavlović 2013).

Заједничко исходиште медијске промоције Бороте и његове групе (и других касније популарних сарајевских певача и инструменталиста) јесте емисија „На ти” Омладинског програма Телевизије Сарајево,<sup>29</sup> приказивана широм земље, путем југословенске телевизије (тадашње ЈРТ). Тема серијала је био савремени живот Сарајева и шире околине, са свим појавама које су собом носиле нагла урбанизација и модернизација, и идеолошким печатом који је све те процесе пратио. Истовремено, према Боротиним речима, емисија је била „платформа за лансирање нове музике, нешто као југословенски MTV оног времена”.

Читав репертоар Камен на камен из периода 1971–1975. могао би се поделити на основу два основна критеријума: према коришћеним музичким предлошцима и према садржини. На оба нивоа препознатљиви су одређени стваралачки принципи, што даје легитимитет ставу да је реч о вишегодишњем ауторском *пројекту* у домену југословенске популарне музике.

<sup>27</sup> Криза у земљи раних седамдесетих била је у јавности прикривена враћањем моделу класичног социјализма, у којем је неупитни ауторитет врховног вође био најважнији гарант стабилности и јединства. То је нарочито добило на значају од 1974. године, када су уведене уставне промене (за ове податке захваљујем Милану Суботићу, сараднику Института за европске студије у Београду).

<sup>28</sup> Напомињем да Борота никада није био члан КПЈ (Pavlović 2013).

<sup>29</sup> Аутор емисије је био Велимир Стојановић, а режисер Милан Билбија.

За потребе ове студије, као основни критеријум за класификацију узети су музички предлошци. На основу тога, може се говорити о композицијама у којима:

1) преовлађују или имају значајно место фолклорни мотиви, и

2) доминирају други музички узор.

У Боротиним радовима се ова два мотивска одређења најчешће преклапају, што произлази из специфичних концепцијских усмерења.

У овој студији пажња је посвећена фолклорним мотивима, а у наредној одређеним композиционим поступцима у служби концепције (Јовановић 2014).

Генералне карактеристике ових композиција могу се сажети у следећем: изразита преминација дура; парни ритам; форме су колажне, строфичне или прокомпоноване, њихова основа су двотактне или четвортактне структуре; музички мотиви су једноставни и певљиви, потичу из различитих традиција и пракси; инструментални увод и интерлудијуми имају значајно место у композицијама; музичко-поетски модели, у којима постоји пуно сагласје мелодије са метриком и семантиком текста, формиран су према садржају и конкретним сликама из живота (али и у сусрету са живом речју песника, Р. П. Нога, који је Бороти казивао своје стихове). Хармонски план се најчешће састоји од три основне функције; нагласак је на смени тонике и доминанте и на истицању басове линије, што је комплементарно физиономији пратећег гласа у традиционалном певању *на бас*.

Класификацијом репертоара према садржају, добијају се три главне целине (у којима су примењени различити музички концепти):

1) највећу целину чине композиције које одражавају стваралачки однос према друштвеној (и, тек посредно, политичкој) стварности датог времена, са израженим хумором, иронијом и сарказмом. Такви радови су заступљени на сингл плочама, на првом албуму и на првој плочи са другог, двоструког албума (*ООУР*). У њима је приступљено следећим темама: нагла урбанизација и промена места живљења дотадашњих сељака; социјални и стамбени проблеми; однос нових градских становника према природи; економска организација предузећа; модернизација и механизација; тема љубави. Све је то прожето текстуалним формулама и паролама које сугеришу симболе владајуће социјалистичке и комунистичке идеологије и инструмената њихове пропаганде, као и скраћеницама које чине свакодневицу савременог живота. Утисак је да ови радови, као друштвено ангажовани и обележени својеврсним бунтовништвом, и нису били намењени широкој публици, већ

слушању у ужим круговима. Иако нису били много експонирани у медијима, били су високо цењени у круговима интелектуалног *андерграунда*. Сигурно је да је то један од разлога што су српски музички критичари, новинари и други посленици у култури албум *LP 60993 – Камен на камен* (1973) уврстили међу сто најбољих албума објављених у СФРЈ (видети Antonić и Štrbac 1998).

2) Другу целину сачињавају радови посвећени различитим темама прокламованим од стране званичне, државне идеологије у СФРЈ тог доба, али обрађеним такође са значајном дозом сарказма. Борота и његове колеге су, кад је о овом делу репертоара реч, били „*ništa drugo nego puki hroničari, odnosno kroničari onoga vremena sa dubinsko sarkastičnim opservacijama, onoliko koliko se to moglo provući kroz prilično oštru partijsku programsku cenzuru*” (Pavlović 2013).

3) У трећу целину убрајамо релативно малобројне композиције сасвим специфичних одлика, које се могу сматрати „програмима“.

Композиције о којима је реч публиковане су на четири сингл плоче, *Марсовац / Млада њарџизанка* (1971), *Је л’ио њај / Три дјевојке, Пјесма маршалу Титиу / По шумама и горама* и *Ко ради не боји се гледи / Chicago 1886* (1973) и на два албума: првом, *LP 60993* (1973), и другом, двоструком, под двоструким насловом, *ООУР* и *АВНОЈ* (1975).<sup>30</sup> Дупли албум, први који је издат у СФРЈ, специфичан је spoj различитих идејних концепција и замишљен је као целина која обједињује две тематске групе: прва је посвећена различитим темама из свакодневице житеља Југославије, прожете симболиком и реториком владајуће идеологије, а друга је читава посвећена тематици НОБ и социјализма и у знаку је прославе 30. годишњице Другог заседања АВНОЈ-а.

### *Трејшман фолклорних моштва*

Индикативно је да потпунију слику о Боротином доприносу, кад је реч о стваралачкој примени фолклорних музичких мотива у југословенској популарној музици, доносе извори чији аутори потичу из западних делова некадашње заједничке државе. Синиша Шкарица у својој монографији износи да је Борота

<sup>30</sup> Реч је о сингл издањима: PGP RTB S 51532, Jugoton SY 22293, 22343 и 22344, и албумима: Jugoton LP 60993 и ZKPRTLJ LP 1066 и 1067. Албуми су снимани у битно различитим условима и контекстима. У време припреме дуплог албума, паралелно је настајала и ЛП плоча *Неда Украден & Камен на камен* (1975), што је значајно за организацију рада на овим издањима; о томе је више речено у Јовановић 2014.

„sarajevski rock-pop ideolog [koji je] vizionarski transplantirao čitave folk motive ili narodne umotvorine u tkivo popa utemeljivši [...] Kamen na kamen, u kojem je započela i Neda Ukraden. Između ostalog, rano će uočiti i Bregovićev talent i predvidjeti uspjeh Bijelog dugmeta” (Škarica 2005: 141).

Публициста Павле Павловић такође указује да је Борота „prije Brege i ekipe ukazivao na svu vrijednost folklor Jugoslavije”, као „pravi pionir folk zvuka” у Југославији (Pavlović 2013).<sup>31</sup>

Разлози за генерални драстичан недостатак података о томе у јавности могу бити садржани у чињеницама да је ауторски аспект Боротиног рада био сувише специфичан и за своје време и за касније периоде, као да и у себи садржи одређене противречности. Отуда су, у целини, аналитичари могли имати разлога да његов рад доживљавају као појаву према којој је тешко заузети прецизан професионалан став. Показује се, најзад, и да је сразмерно мали број савременика и у оно време био спреман да схвати и прихвати чињеницу о свим аспектима доприноса Николе Бороте развоју домаће популарне музике.

У време када је Борота, међу првима у Југославији, посегао за фолклорним мотивима и примењивао их у читавом низу композиција, у нашој средини није био конституисан музички правац који би могао у концептуалном погледу обухватити композиције овог профила.<sup>32</sup> Његови вокално-инструментални и инструментални радови засновани су на музичкој фузији: на матрицама популарне акустичарске (и, у мањој мери, рок музике) и народне музике. Реч је о следећим музичко-фолклорним идиомима:

1) сеоска традиција Лике, Крајине и региона Баније, Кордуна, северозападне Босне и Истре (узани тонски опсег мелодија, дијатонске, и лествице специфичног састава, одређени мелодијски или интонациони модели, секундна сазвучја, фактура песама на бас, ритмичке формације *џлухоџ кола* итд.; примери 1,

<sup>31</sup> Борота је 1974. овој групи био инаугурални продуцент, за њихову прву сингл плочу *Тој / Ове ћу ноћи наћи блуз* (Pavlović 2013); плоча је ове године поново издата као део едиције *Bijelo dugme 1974–1988 – Vox Set Deluxe Limited Edition, Abbey Road 2014* (Croatia Records 2014); такође, он сматра да је имао одлучујући утицај на Бреговића у погледу коришћења фолклорних мотива (Г. Бреговић и В. Правдић су 1973. учествовали у снимању сингла Камен на камен *Је л' њо њај / Три дјевојке*); видети и Vesić 2014: 37, 44–45, 47–48).

<sup>32</sup> Композиције са фолклорним мотивима у оквирима различитих популарних жанрова (изузев *новокомпоноване* народне музике) у СФРЈ биле су презентоване у оквирима *забавних програма* државних медија. Међутим, термин који су музички уредници тог времена радије користили није био забавна, већ „pop muzika / glazba inspirisana folklorним мотивима ‘naroda i narodnosti’” (Pavlović 2013). Питању неуједначености у вези са употребом ових термина у домаћој литератури до сада није посвећивана посебна пажња.



2, 4, 11б, 12–14, 16, 18а); обраде партизанских песама, са дословним цитатима, али и одређеним интервенцијама (*Млада њарџишанка; По шумама и зорама*); ретко се наилази на реминисценције на мелодијске моделе из партизанског фолклора (*Има једна вјечна њјесма*, пример 18г; видети. Недељковић 1966); затим:

2) градска и варошка традиција Балкана и шире – медитеранског басена (поступно мелодијско кретање, опсег око октаве, терци завршетак у дуру, паралелне терце; примери 2, 4, 13, 17), и

3) традиција средње Европе (широк опсег, трозвучна мелодика, тонално устројство; примери 5, 13, 15; Девић 1997: 218–219; Вежић 1981: 36;),

4) елементи фолклора ваневропских народа (пример 11а),

5) стилски елементи италијанске ренесансе (акордска, периодична мелодика, специфична инструментација и фактура; примери 4, 11а, 14, 15), и, најзад,

б) интернационални (англосаксонски и ирски) музички узор, на трагу *Фолк Ривајвла* (инфрапентатонски мотиви; снажан ритмички пулс у умереном темпу; три основне хармонске функције уз захватање миксолидијске области; акустичарски аранжман; доминација гитаре; изостанак завршне каденцијалне форме и коришћење *фејд ауџи*-а, можда као симулација облика *hootenanny* концерта; примери 2, 7, 14, 18).<sup>33</sup>

Видимо, дакле, да се овде сусрећу елементи ужих, локалних, али и ширих, све до глобалних (географских и) културних региона. У неким композицијама присутан је само по један од ових идиома, а у другим – два или више њих. У овим, већином хибридним творевинама, прелажење граница међу разнородним елементима се подразумева, а домаћи народни мотиви често су „вестернизовани” (примери 16–18; према Лаловић 2012: 59–61).

Посебно је значајна Боротина вештина у третирању балканског музичко-фолкорног материјала у сврху компоновања. Најмање је дословних цитата традиционалних мелодија, чешће је коришћење типичних мелодијских и интонационих модела, што се може окарактерисати као стварање у одређеном фолклорном идиому, тзв. компоновање „у духу” фолклора. Интересантно је да се у том погледу аутор, како сам каже, мање свесно ослања на конкретне музичке узоре, а више посеже за моделима који су збирно похрањени у његовом сећању. Поред слободног односа

<sup>33</sup> Уз најизразитији пример, *If I Were a Carpenter* (*Дрвосјеча да сам ја*, препев Црвених корала, 1968), тако су хармонизоване и *Пружам руке* (Индекси), *Чудно дрво* (С времена на време, 1973), итд.

према музичким ћелијама које имају фолклорно порекло,<sup>34</sup> Борота каткада примењује композициони поступак који следи логику монотематске грађе народних мелодија ових крајева, користећи једно мотивско језгро као „ујединитељ строфе”, што је својствено фолклору Балкана и источне Европе (Елшек 1998: 46). Ефекат таквог поступка је у контрастима између делова облика, који иако препознатљиви, пре потврђују заједничку мотивску основу него што стварају утисак разнородности; нису оштри, већ танани (пример 11а). Ипак, делови облика су у већини случајева у односу већег међусобног контраста; некад тај контраст у потпуности следи традиционални узор (пример 2).

Борота на посебан начин користи инструменте у циљу постизања одређених ефеката. Реч је, најпре, о систематском коришћењу звукова који асоцирају на традиционалне инструменте, што ове композиције недвосмислено сврстава у ред *folk revival*-а и међу прва остварења у жанру *wt* на простору Југославије. Најчешће су у питању успешне симулације тамбуре, саза и свирале (пример 11а). Користио је акустичну гитару са 12 жица, „искључиво танке Е жице”, наштимовану „по угледу на *саз* са благом асоцијацијом на амерички *фолк* (Е-Н-Е-Н-А-Е)”, то јест, „на *open chord* штимовање из жанра *country* музике” (подаци добијени од Н. Б.). Свиралу опонаша блок флаута. Понекад је електрична гитара са дисторзијом коришћена ради постизања колористичког ефекта животињских крикова (пример 12); овакав поступак, међутим, ствара и секундарни ефекат звучне симулације дипала, што се изванредно уклапа у музички идиом композиције.

Посебно истакнуто место у композицијама Николе Бороте има ритмичка компонента, као „пулс интонирања”, изузетно важан параметар музичке структуре (Zemtsovsky 1990: 210), без обзира на то који је музички идиом у питању. Најупечатљивије су ритмичке формације *џлухоџ кола* (примери 1, 2, 4, 12), чија је симулација коришћена некад у форми цитата, уз звекет дуката или прапораца, а чешће као ритмички поредак бубњева (пример 13). Темпо игре увек је доследно пренет, а са њим и њен карактер. Неретко њен мотив прате симулације команди коловође (пример 4); у ранијој ауторској фази су ређе коришћене). Ритмички образац који доминира и који се у низу композиција јавља као обавезни елемент аранжмана, јесте мотив две осмине и једне четвртине. Други ритмички поредак који је изузетно чест у Боротиним радовима, некад и паралелно са претходно оп-

<sup>34</sup> У том погледу, пример изузетно успешног споја средњоевропског (са реминисценцијом на мелодију хрватске традиционалне песме *У џори расије зелен бор*) и медитеранског музичког идиома, представља поменута композиција *Преко седам мора*.

исаним, јесте тзв. „дечји ритмички систем” (термин користимо према Vrailoiu 1967: 121–126).<sup>35</sup> Некад је коришћен у контексту који креира карактер близак ономе у дечјем фолклору (пример 15); но, далеко су упечатљивији радови у којима до пуног изражаја долази његов карактер рудиментарне ритмичке формације, са обредном семантиком у извођењу одраслих (пример 12; тумачење према Земцовский 2006: 120, 122).

Уобичајено је да, кад су у питању народни мотиви балканског простора, Борота употребљава традиционални облик каденце или полукаденце „на другом ступњу”, у интервалу чисте квинте (или дурског трозвука на доминанти; пример 4), такође у случајевима када би генерални музички контекст подразумевао другачије решење (пример 17). Такође, понекад је задржан фон једног јединог (дурског, тоничног) акорда (пример 11а), што је у складу са естетиком традиционалног музичког идиома Балкана и, шире, музичког *Исџока*.

Кад је реч о текстовима песама, у ретким примерима су коришћени традиционални стихови, њихови фрагменти (нпр. сарајевске ругалице *‘Дин ‘ца, двица...*, пример 11б, севдалинке *Доњу Тузлу ојасала љуја*; в. Gunić 1989)<sup>36</sup> или парафразе (нпр. партизанске песме *На Кордуну ѓроб до ѓроба*). Текстови углавном нису народни, већ је у њима препознатљив дух новијег српскохрватског лирског песништва. Коришћени су традиционална версификација, формулације и стални епитети, али и изрази из савременог језика и свакодневног живота. Борота је такође писао музику на уметничке текстове других песника (Ђуре Јакшића, Р. П. Нога). Пример успешне фузије (највероватније) традиционалних стихова и компоноване мелодије, која је достигла популарност народне песме, јесте *Пјесма Маршалу Титиу / Друѓарице, љосадимо цвијеће* (1973).

За потребе ове студије спроведена је анализа чији се метод делимично ослања на постулате предложене у раду Филипа Тага (Tagg 2004: 6, 8–9); следећи такво усмерење, овог пута су у обзир узети само они параметри музичке структуре који су кључни за разумевање везе ових композиција са елементима различитих музичких традиција и са трендовима у популарној музици тог времена. Други примењени аналитички метод јесте „финска метода”, а резултати те анализе, дати у Прилогу друге студије (Јовановић 2014: 182–193), помоћи ће да се у истим композицијама, паралелно, уоче различити музички предлошци.

<sup>35</sup> Примарна, универзална ритмичка формација; „ритам искона, рудиментаран, елементаран” (Н. Борота).

<sup>36</sup> За ове податке и референцу захваљујем Николи Бороти.

### Закључна размајрања

Данас се са сигурношћу може рећи да су композиције Николе Бороте из периода 1971–1975, са стваралачки примењеним фолклорним мотивима, временски претходиле остварењима неколико југословенских аутора сличног усмерења, а који се у литератури више помињу. За Боротин приступ се може рећи да је „пан-фолклорни”, што је пут који су у то време следили и други југословенски музичари (Vitas 2012: 86, fn.; видети списак одабраних аутора и издања на стр. 91). Ипак, чини се да код њега импонује доследност у коришћењу појединих елемената балканског фолклора, у споју са елементима географски и културно шире распрострањених музичких идиома, као и предложака који су најближи западним узорима из популарне музике. У Боротином ауторском приступу ови различити музички обрасци су означитељи различитих феномена и културних и друштвених појава, одабрани прецизно, маштовито и са много креативности и хумора.

Многе од тих композиција нуде инспиративан материјал за сагледавање ширег друштвеног и политичког контекста у којем су настале, као и односа аутора према том окружењу. Према класификацији композиција тог времена коју предлаже Марија Витас, радови Николе Бороте Радована би били сврстани у категорију оних који су настали тежњом музичара

„ка новом, другачијем, ка превазилажењу жанровских оквира и граница, ка егзотичном, чудном, ка *crossover*-у. У таквим примерима *beat/pop/rock* и друге музике, фолклор није циљ него средство. (...) Оно што музичар жели јесте да буде оригиналан, необичан и свеж, да његова музика надјача ортодоксу, типску форму, структуру и садржај, те да оствари већу уметничку вредност. Овде, можемо слободно рећи, фолклор није фолклор и традиција није традиција већ њена супротност – авангарда!” (Vitas 2012: 87).

Управо је тежња ка новом уметничком изразу који подразумева коришћење елемената локалне и стране традиционалне музике у новим, специфичним хибридни формама, истовремено и одлика Боротиног ауторског става – његов кључни циљ је био „промоција новог жанра”, као и „фолклор у урбаној амбалажи”, и једна од кључних општих одлика стваралаштва у жанру *mt*, као својеврстан „културни космополитанизам” (Regev 2007). То потврђује и чињеница да поступци које је Борота примењивао – комбиновањем различитих музичких идиома – показују тежњу ка транснационалном, транскултурном, па и трансрелигијском, у складу с интернационалном и *крос-културном* природом стваралаштва у оквиру *mt*. Комбиновање елемената локалног фолкло-

ра са карактеристикама светских музичких жанрова недвосмислено сврстава Боротине радове у подврсту (subset) *wt*, и то у време пре осамдесетих година, које се узимају као доба њеног формирања (Guilbault 2006: 139).

Наредни корак у сагледавању Боротиног раног композиторског рада – анализа композиционих поступака и садржајног аспекта репертоара (Јовановић 2014) – указаће на још елемената његовог ауторског музичког језика у композицијама различитих идејних усмерења, од којих ће многи бити у тесној вези са принципима описаним у овом раду. На основу тога, биће могуће довести шире, опште смернице о композиторовом стваралаштву из прве половине седамдесетих година XX века, али и у каснијим периодима. Наглашена ритмичка компонента, „дечји ритам”, силабизам, склад тока мелодије и метрике текста, монотематизам, инфрапентатонске музичке ћелије, једноставан хармонски језик, дијатоника, равнотежа међу деловима музичког облика, јесу параметри који су, чини се, најзаслужнији за позитивну рецепцију ове музике. Они су истовремено елементи музички универзалног, у већини, а у споју са елементима фолклора – балканског, регионалног и интернационалног – смештеног у семантички прецизно одређене целине, добијају на изражајној снази и освајају у естетском смислу специфичан квалитет, којем ће бити вредно посветити пажњу у даљим истраживањима.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Antonić, D., Štrbac, D. (1998) *YU 100: najbolji albumi jugoslovenske rok i pop muzike* 60720652
- Bezić, J. (1981) „Stilovi folklorne glazbe u Jugoslaviji”, *Zvuk* 3: 33–50.
- Brailoiu, C. (1967) „La rythmique enfantine”, *Opere I*, București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 121–171.
- Vesić, D. (2014) *Bijelo dugme. Šta bi dao da si na tom mjestu*, Beograd: Laguna.
- Vitas, M. (2012) „Folklorni elementi u zabavnoj muzici Srbije 60-ih i 70-ih godina XX veka”, *Etnoumlje* 19–22: 86–91.
- Витас, М. (2006) „Улога фолклора и специфичности његове употребе у стваралаштву рок групе *Бјело дуџме*”, необјављен дипломски рад, Београд: ФМУ, Катедра за музикологију и етномузикологију.
- Девећ, Д. (1997) „Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама”, у М. Шуваковић (ур.) *Изузећност и сајосајојање, V међународни симпозијум Фолклор – музика – дело*, Београд: Факултет музичке уметности, 216–244.
- Gavrilović, Lj. (2012) „Nepostojeće naslede zemlje koje nema”, у I. Kovačević (ур.) *Ogledi o jugoslovenskom kulturnom nasleđu – Okviri konstruisanja jugoslovenskog kulturnog nasleđa*, Etnološka biblioteka, knj. 61, Beograd: Srpski genealoški centar, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta, 39–55.
- Guilbault, J. (2006) “On Redefining the ‘Local’ Through World Music”, у J. Post (ур.)

- Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, New York: Routledge, 137–146.
- Gunić, V. (1989) *Bilješke univerzalnog neznanice*, Gornji Milanovac: Budućnost.
- Du Noyer, P. (yp.) [2003] (2005) *Ilustrirana enciklopedija glazbe [The Illustrated Encyclopedia of Music]*, Zagreb: Veble commerce.
- Đorđević, O. (2012) „Begnograd ili priča o počecima world music u SFRJ”, *Etnomlje* 19–22: 92–97.
- Ђурковић, М. (2013) „Рокенрол и народна музика у Југославији и Србији”, предавање одржано на Форуму Музиколошког института САНУ 13. маја 2013.
- Елшек, О. (1998) „Стратиграфски проблеми у народној музици Карпата и Балкана – западна и источна Европа”, *Музички ѿглас* 2–4: 43–50.
- Zakić, M. и Nenić, I. (2012), „World music u Srbiji: eluzivnost, razvoj, potencijali”, *Etnomlje* 19–22: 166–171.
- Земцовский, И. И. (2006) „Детский фольклор и календарная песня”, *Из мира усѿйных ѿтрадиций, заметки вѿрок*, Санкт-Петербург: Федеральное агенство по культуре и кинематографии, Российский институт истории искусств.
- Zemtsovsky, I. (1990) “Music of Oral Tradition as a History Source”, *Зборник Маѿице срѿске за сценске уметности и музику* 6/7: 205–211.
- Ivačković, I. (2013) *Kako smo propevali – Jugoslavija i njena muzika*, Beograd: Laguna.
- Janjatović, P. (2007) *Ex YU rock enciklopedija: 1960–2006*, drugo dopunjeno izdanje, Beograd: izdanje autora.
- Јовановић, Ј. (2014) „Појава концепт албума у популарној музици Југославије: ЛП плоче Камен на камен”, *Музикологија* 17: 167–193.
- Јаловић, Ј. (2012) *Фолклор и његова YU-рок ѿрансѿозиција*, необјављен мастер рад, Београд: Катедра за етномузикологију.
- Лукић-Крстановић, М. (2010) *Сѿекѿакли XX века – Музика и моћ*, Посебна издања, књ 72, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Manuel, P. (1988) *Popular Musics of the Non-Western World*, New York – Oxford: Oxford University Press.
- Марковић, П. (1996) *Београд између Исѿока и Заѿада*, Београд.
- Middleton, R. (1990) *Studying popular music*, Philadelphia: Open University Press.
- Недельковић, Д. (1966) „Још један од извора и путева настанка Партизанске песме ‘Крајински смо млади партизани’”, *Народно сѿваралацѿиво-фолклор* 20: 1444–1455.
- Pavlović, P. (2013) „Nikola Borota Radovan, posljednji jugoslovenski kompozitor: Ekrem Jevrić kao Bob Dylan”, <http://www.regionalexpress.hr/site/more/posljednji-jugoslovenski-skladatelj>, ауторизована верзија објављена је 27. 8. 2013 (текст је прештампан у магазину @-NOVINE 11. 9. 2013, <http://www.e-novine.com/intervju/intervju-entertainment/90529-Sarkastini-hroniar-prolog-vremena.html>, као и на сајту Мирзе Хасанефендића 17. 9. 2013, <http://mirzahasanevendic.com/?p=995> приступљено 1. 12. 2014).
- Perica, V. и Velikonja, M. (2012) *Nebeska Jugoslavija. Interakcije političkih ideologija i pop-kulture*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Regev, M. (2007) “Pop/rock music, Cultural Uniqueness and Cultural Cosmopolitanism”, у А. Gyde и G. Stahl (yp.) *Practicing Popular Music, 12<sup>th</sup> Biennial IASPM – International Conference Montreal 2003 Proceedings*, Cultural Sociology, 742–747.
- Roeder, J. (2011) “Introduction”, у J. Roeder и M. Tenzer (yp.), *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, Oxford University Press, 3–16.
- Tagg, Ph. (1982) “Analysing popular music: theory, method and practice”, *Popular music* 2: 37–65, <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>, приступљено 1. 12. 2014.

- Tagg, Ph. (2004) "Musical meanings, classical and popular. The case of anguish", <http://www.ccs.ufsc.br/~geny/musics/musemeuse.pdf>, приступљено у септембру 2013.
- Tenzer, M. (2006) "Analysis, Categorization, and Theory of Musics of the World", у М. Tenzer (уп.) *Analytical Studies in World Music*, Oxford University Press, 3–38.
- Škarica, S. (2005) *Kad je rock bio mlad – priča sa istočne strane*, Zagreb: V. B. Z.
- Шуваковић, М. (2004) „Вишак вредности – музикологија и етномузикологија у пољу дискурса о World Music”, *Нови звук* 24: 32–39.

#### Електронски извори

- „Yu 100: najbolji albumi jugoslavenske rok i pop glazbe”, [http://hr.wikipedia.org/wiki/YU\\_100:\\_najbolji\\_albumi\\_jugoslavenske\\_rock\\_i\\_pop\\_glazbe](http://hr.wikipedia.org/wiki/YU_100:_najbolji_albumi_jugoslavenske_rock_i_pop_glazbe) (1. 12. 2014)
- видети <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=beatlesque> (1. 12. 2014)

*Jelena Jovanović*

## FOLKLORE MOTIVES IN THE EARLY COMPOSITIONS OF NIKOLA BOROTA – RADOVAN

(Summary)

The creative work of Nikola Borota – Radovan (musician, composer, lyricist, arranger and record producer, based in New Zealand – formerly from Yugoslavia) held a specific place in development of *world music* (poly)genre in his native homeland in the early 1970s. This study focuses on his creative principles, applied to works published between the years 1970 and 1975 (while the role of these works in social, cultural and political context of the time and place will be elaborated in another study, see Јовановић 2014). The platform established to present this unique musical approach authentically was called *Kamen Na Kamen* (a studio and stage outfit that has included number of collaborations over many years). Based on the musical models and aesthetics of the *folk revival* and created under influence of *The Beatles*’, in addition to many other popular music production directions of the era, Borota’s works reveal significant musical, performance and production qualities, innovative expression and musical solutions, that need to be perceived from the contemporary (ethno)musicological point of view. Despite the fact that many prominent creative Yugoslav musicians of the time also worked within a similar framework I would argue that Mr. Borota’s creative outcome was significantly different from other Yugoslav popular music creative efforts. This is particularly noticeable in the author’s unique treatment of South-European and other folklore motives, which is the main topic of this study.

Folk (ethnic) idioms exploited by Mr. Borota in his compositions originate from the rural traditions of western Dinaric regions. This is especially true for the rhythmic formations of *deaf* or *silent dance*; for the semi-urban and urban tradition of the Balkans and the Mediterranean; Middle European traditions; traditions from non-European peoples; elements of Italian Renaissance; and international (mostly

Anglo-American) musical models. Compositions are analysed partly in accordance with the principles presented by Philip Tagg (1982), and following the principles of the “Finnish method” in ethnomusicology.

According to my best knowledge, there was no previous comparable (ethno) musicological elaboration of *folk revival*, *Beatlesque* influences and early forays into *world music* within Yugoslav popular music culture. I therefore consider this study to be the first contribution to the research in this subject.

Примљено 16. 5. 2014.

Прихваћено за штампу 20. 6. 2014.

Оригинални научни рад



**Јубилеј Даворина Јенка и Стевана Мокрањца**

**Davorin Jenko and Stevan Mokranjac Jubilees**



DOI: 10.2298/MUZ1416195T

UDK: 78.071.1:929 Мокрањац Стојановић С.

78.071.1:929 Јенко Д.

## Даворин Јенко и Стеван Ст. Мокрањац. Биографски фрагменти. Прилог култури сећања\*

Катарина Томашевић<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ (Београд)

### Апстракт

Рад је писан као прилог обележавању стогодишњице од смрти двојице значајних композитора и диригената – Даворина Јенка (1835–1914) и Стевана Ст. Мокрањаца (1856–1914). Конципиран у неколико фрагмената, рад преиспитује историјски, политички и идеолошки контекст у коме су живели и стварали ови уметници. Посебна пажња поклоњена је деликатној природи њихових узајамних односа, на примерима из историје Београдског певачког друштва и Народног позоришта.

### Кључне речи

Даворин Јенко, Стеван Ст. Мокрањац, Београдско певачко друштво, Народно позориште, *Сеоска лол*

### Епилог: Фрагмент последњи

*Година 1914.– Београд – Скопље – Љубљана: одлазак тројице корифеја*

Смрт тројице знаменитих личности и стваралаца – Јована Скерлића (1877–1914), Стевана Стојановића Мокрањаца (1856–1914) и Даворина Јенка (1835–1914), у току исте, преломне 1914. године, симболично је означила крај једне по много чему кључне епохе развоја српске културне историје.

Јован Скерлић, средишња личност епохе раног модернизма у српској књижевности, њен најистакнутији књижевни критичар и један од водећих идеолога и протагониста „југословенске идеје”, умро је изненада, у тридесет осмој години. Сахрањен је на Новом гробљу у Београду, 3. маја 1914. године. На сахрани, која се памти као једна од највећих тога доба, од Скерлића су се опростили и представници „Босанске револуционарне омлади-

\* Студија је рађена на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004) Музиколошког института САНУ у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>1</sup> katarina.tomashevic@gmail.com.

не”. У име њихове делегације, уз Владету Билбију и Ђулага Буковца, венац је носио и млади Гаврило Принцип. Недуго потом, на Видовдан, 28. јуна, атентатом на аустријског престолонаследника надвојводу Франца Фердинанда и његову супругу Софију у Сарајеву, Гаврило Принцип ће покренути ланац догађаја чији ће крајњи исход радикално и трајно променити дотадашњу гео-политичку слику Европе и света. Последњи дан мира за „стару Европу” био је 27. јули 2014. године.

Већ сутрадан пошто је Аустроугарска телеграмом од 28. јула објавила рат Србији, на Београд су пале прве гранате. У страху од масовног страдања, из града се за само неколико следећих дана иселила такорећи трећина његових житеља: 65 000 избеглица разлегло се Србијом која још увек није успела честито ни да се опорави од последица тек окончаних балканских ратова, завршених, додуше, њеном победом. У колони која је од Београда кренула ка крајњим јужним, од Отоманске империје тек ослобођеним крајевима, био је и већ видно оболели композитор и диригент Стеван Стојановић Мокрањац, са породицом. У свом крајњем одредишту – Скопљу, сусрешће се он поново са знаменитим комедиографом и дипломатом Браниславом Нушићем (1864–1938), који му је својевремено, 1896. године, будући тада на месту конзула у Приштини, омогућио да прибележи песме са Косова.

Према Нушићевим сећањима, доба Мокрањчевог доласка у Скопље „нити је било доба када се коме певало, нити је Степа био кадар те песме бележити.[...] На мучном избегличком путу, Степа је преживео врло тешке дане, те су те невоље његов већ клонули дух још више обориле и, када је у тада пренасељеном Скопљу једва нашао себи крова, није нашао и правог мира који му је толико потребан био.”

„А једног дана – то је било на Крстовдан”, присећа се даље Нушић Мокрањчевих последњих сати и, потом, величанственог испраћаја – „он са једне дуге шетње дође преуморан кући и супруга му у очима јасно прочита, да је то била његова последња шетња. Око постеље му сабрали смо се сви, предосећајући да ће нам то бити последње виђење са Стевом. [...] Сутра дан се слегло цело Скопље да ода последњу пошту посмртним остацима великог уметника. Спровод се кренуо најпре левом страном, а затим десном обалом Вардара, а далеко тамо, на северу грували су непритељски топови претећи смрћу српској престоници.” (Нушић 1923, према Манојловић 1923: 120).

Стеван Стојановић Мокрањац је преминуо у ноћи између 29. и 30. септембра, у педесет деветој години. Сахрањен је на Градском гробљу у Скопљу. Пре но што ће његови посмртни ос-

таци 1923. године, у организацији Београдског певачког друштва бити пренети у Београд и уз велике почести трајно положени на Новом гробљу (*Прво београдско њевачко...* 2004: 81), у Скопљу су се о Мокрањчевом гробу старали одани поштоваоци – оснивачи и чланови скопског певачког друштва које је, основано непосредно после рата, понело управо његово име.

Злослутне вести о аустроугарској објави рата Србији затекле су доајена српске музичке сцене романтичарске епохе – већ остарелог композитора и диригента Даворина Јенка у Љубљани, где се коначно, али не задуго настанио пошто је – највероватније почетком друге деценије, после смрти животне сапутнице Веле Нигринове (1862–1908), заувек напустио Београд, град у коме је доживео пуну афирмацију и чијим је водећим државним институцијама – Београдском певачком друштву и Српском краљевском народном позоришту<sup>2</sup> – даровао најплодније деценије свога рада. Извесно је да драматичне вести из Србије – његове друге домовине, нису могле овог, од младости осведоченог поборника слободољубивих пансловенских идеја, оставити нимало равнодушним, тим пре што је Јенко, претходно се одрекавши рођењем стеченог аустроугарског „подаништва”, одлуком српског краља Александра још 1894. постао српски држављанин.<sup>3</sup>

Мање од два месеца након што је у Скопљу преминуо Мокрањац, у жеку прве фазе знамените Колубарске битке, у Љубљани се 25. новембра 1914, у седамдесет деветој години, прекида и Јенков животни пут. Његову смрт Глазбена матица љубљанска објављује специјалним посмртницама, а значајну пажњу овој вести посвећује и словеначка штампа. У тим бурним временима, симболички значај његове, још током бечких студентских дана испеване родољубиве свесловенске песме *Најреј, засјава Славе*,<sup>4</sup> имао је, међутим, посебну политичку тежину и актуелност. Стога су аустроугарске власти ставиле забрану на држање било каквих почасних опроштајних говора на Јенковом испраћају. То што је био српски држављанин, за власти је био само још један,

<sup>2</sup> У даљем тексту Народно позориште.

<sup>3</sup> Јенко је постао српски држављанин пошто је његова молба од 30. септембра 1894. године била позитивно решена, а он 22. новембра исте године положио заклетву. Да се претходно морао одрећи аустроугарског држављанства, види се на основу указа краља Александра Обреновића, којим је Јенково српско „поданство” потврђено. Интегрални текст указа видети у Цветко 1952: 149, напомена 360.

<sup>4</sup> Хорска песма *Најреј, засјава Славе*, „словеначка народна химна”, са једном својом строфом постала је, после Првог светског рата, заједно са песмама *Боже, њравде* (такође Јенко) и *Лијеја наща* (Руњанин) део хибридне државне химне Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. За разлику од хора *Боже, њравде*, којој се у Србији није могла наћи боља замена, актуелна словеначка државна химна данас је *Здравица* (Прешернов текст, музика С. Премрла), док је *Најреј* постала химна словеначке војске (Prelić 2010: 251).

довољно ваљан изговор да спречи могућност прерастања чина сахране у политички, свесловенски и истовремено – антиаустроугарски интониран скуп. Минималан уступак при одавању поште покојниковим сенима била је дозвола издата Глазбеној матици да се поред гроба отпева Јенкова посмртна песма *Блаџор му (На гробех)* (Цветко 1952: 155–156; Prelić 2010: 248).

Тако су се, стицајем околности, у врло кратком интервалу, већ на самом почетку Првог светског рата, још једанпут, али овога пута сасвим и коначно, укрстиле судбине двојице музичара, композитора и дириџената – Даворина Јенка и Стевана Мокрањца. Њихов уједињени допринос токовима како српске, тако и „пројугословенски” оријентисане музичке културе предратног доба може се, с разумном дозом опреза и условно (без могућности бољих аналогија!), упоредити само са доприносима које је у историји књижевности истог доба остварио Јован Скерлић.

### Стогодишњица као подстрек неговању културе сећања *Година 2014.*

У сенци огромне медијске пажње која је широм европског простора током 2014. године посвећена стогодишњици Сарајевског атентата и избијања Првог светског рата, у години у којој како инострани, тако и домаћи историчари жустро ревидирају интерпретативне стратегије о узроцима и последицама Великог рата, пажња српске музичке и шире културне јавности с правом је усмерена на обележавање једног века од смрти Стевана Стојановића Мокрањца, најистакнутије фигуре националног романтизма, композитора и хоровође, чија су дела, поставши временом канонска вредност, оставила најдубљег трага на потоње токове српске музике све до данас. Поред богатог, разноврсног програма традиционалних међународних манифестација „Нишке хорске свечаности” (Ниш, 3–6. јула) и „Мокрањчеви дани”, по 49. пут одржаних у Неготину (12–19. септембра)<sup>5</sup>, као и небројено много концерата приређених у 2014. години широм земље у Мокрањчеву част, обележавање јубилеја пратили су и циклуси јавних предавања, научне трибине, свечане академије, изложбе,<sup>6</sup> снимање

<sup>5</sup> Програм фестивала видети на интернет страници [http://www.mokranjcevi-dani.com/49\\_fest/49\\_festival.html](http://www.mokranjcevi-dani.com/49_fest/49_festival.html).

<sup>6</sup> Посебно издвајамо скуп централних догађаја одржаних под насловом „Осу се небо звездама” у Београду, 27. и 28. септембра, на Коларчевом народном универзитету, а у организацији Центра за музику Коларчевог универзитета, Мокрањчеве задужбине и Културног центра Београда, Комплетан програм манифестације видети на интернет страницама <http://www.kolarac.rs/koncerti/mesecni-program/detaljiodogadjaja/328/-/b-l-z-v-nj-100-g-din-d-s-r-i-s-v-n-s-r-njc-1856-1914> и <http://www.kolarac.rs/koncerti/mesecni-program/detaljiodogadjaja/319/-/b-l-z-v-nj-100-g->

телевизијског серијала (продукција Школског програма РТС), али и објављивање неколико значајних монографских публикација и дискографских издања којима су досадашњи увиди, али и хоризонти музиколошког истраживања Мокрањчевог доприноса, померени за неколико корака унапред.<sup>7</sup> Међу њима се несумњиво истиче зборник радова посвећен Мокрањчевим иностраним турнејама са Београдским певачким друштвом, том изузетном примеру српске културне дипломатије: у прилозима водећих домаћих и иностраних музиколога први пут је темељно истражена и интерпретирана критичка рецепција Мокрањчевих наступа у водећим центрима онога времена.<sup>8</sup> Уредништва водећих научних часописа за област музикологије и етномузикологије у земљи – *Новоџ Звука*, *Зборника Мајице српске за сценске уметности и музику*, као и *Музикологије* – такође су се постарала да бројеви објављени у 2014. години, између осталог, донесу и нове, свеже погледе на Мокрањчево доба.<sup>9</sup>

[din-d-s-r-i-s-v-n-s-r-njc-1856-1914.](#)

<sup>7</sup> Драгоцене прилоге новом сагледавању Мокрањчевог укупног дела пружају колективна монографија *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, објављена и у преводу на енглески језик (*Stevan Stojanović Mokranjac: The Belgrade Choral Society Foreign Tours*), са уводном студијом уреднице Биљане Милановић и објављена у суиздаваштву Музиколошког института САНУ и Музиколошког друштва Србије, као и двоструки компакт диск под називом *Имагинарни музеј Мокрањчевих дела* (едиција „Пробуђени архив“; Музиколошки институт САНУ и Радио-Београд; уредник Мелита Милин, приређивач и аутор уводне студије Биљана Милановић). Осим ових издања, вредне пажње су и публикације *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914) у најисима „других“* (Петковић и Оташевић 2014), у издању Музиколошког друштва Србије и *Сјоменица Стевану Стојановићу Мокрањцу* (Маринковић и Цветковић 2014), у издању Нишког културног центра.

<sup>8</sup> Прилоге о Мокрањчевом гостовању са хором Београдског певачког друштва током деведестих година XIX века у центрима великих царстава – Аустроугарске (Будимпешта), Русије (Кијев, Москва, Петроград, Нижњи Новгород), Немачке (Берлин, Дрезден, Лајпциг) и Османског царства (Скопље, Солун, Софија, Пловдив, Истанбул), као и од 1908–1911. године у градовима тада будуће Југославије (Скопље, Сарајево, Мостар, Цетиње, Сплит, Шибеник, Задар, Загреб), дали су: Вираг Бики (Будимпешта), Еврен Кутлај (Истанбул), Елисавета Борисова Валахинова Чендова (Софија), Ала Алексејевна Евдокимова (Нижњи Новгород), Јасмина Хубер (Дизелдорф), Атанасиос Трикупис (Солун), Соња Маринковић (Београд, о концертима на Цетињу), Лана Паћука (Сарајево) и Нада Безић (Загреб). Видети Милановић 2014.

<sup>9</sup> Видети нпр. у *Зборнику Мајице српске за сценске уметности и музику*, бр. 50, текстове Ђорђа С. Костића („Јавно и приватно код Станковића и Мокрањца. Литерарне рефлексије“) и Богдана Ђаковића („Црквени хорски жанр и модернизација српске музике: трансформација Мокрањчевог наслеђа у делима следбеника“), као и студије Соње Маринковић („Актуелна питања у проучавању Мокрањчевих руковети“) и Срђана Атанасовског („Од напева до руковети: Мокрањац као композитор“) у 51. броју за 2014. годину (Гл. и одг. уредник: Зоран Јовановић; Заме-

То „Мокрањчево доба“, које ће се надовезати на тековине претходног „Корнелијевог“ (Корнелије Станковић, 1831–1865), није се, међутим, још ни назирало у тренутку у коме је Даворин Јенко, највероватније управо на Станковићеву препоруку, 1862/3. године<sup>10</sup> ступио на место хоровађе Панчевачког српског црквеног певачког друштва, првог те врсте међу Србима у Аустроугарској. Остваривши убрзо и блиске везе са Београдом, Јенко ће се у престоницу српске кнежевине доселити 1865. године, прихватајући да замени тешко оболелог Станковића на месту хоровађе Првог београдског певачког друштва. Ово Друштво, које ће се временом афирмисати као једна од кључних институција младе српске културе модерног доба, било је, такође, и место где су се, у специфичним околностима, 1873. године највероватније по први пут сусрели Јенко и Мокрањац, актуелни и будући његов диригент. Представници заправо двеју генерација – јер, Јенко је од Мокрањца био старији такоређи пуних двадесет година! – двојица стваралаца су сваки на свој начин, и сваки на свом доминантном пољу, пуне четири деценије активно и ангажовано учествовали у паралелним процесима узрастања српске музике до њених професионалних оквира.

Несумњиво, почев од 1871. године, средиште Јенковог рада било је у Народном позоришту. С обзиром на обим Јенкове продукције сценске музике, на захтевност и високу фреквенцију његовог ангажмана као диригента хора и оркестра, али и као вокалног педагога, а потом, нипошто не и мање значајно, на све већу популарност коју су његове композиције временом стицале у широкој публици,<sup>11</sup> није необично да многобројни театролошки и музиколошки радови потврђују премису према којој се деценије његовог плодног рада у „Кући код споменика“ могу сматрати „Јенковом епохом“.

Даворин Јенко припада колико историји словеначке, толико, чини се, ако не и у још у већој мери – српске, али такође, ништа мање значајно, и југословенске музике (Prelić 2010: 247). У том смислу, значајно је овде напоменути да обележавање стогодишњице од Јенкове смрти, без обзира на то што се по броју манифестација не може упоредити са обележавањем Мокрањчеве,<sup>12</sup> неће у 2014. години у Србији остати без адекватних резул-

ник гл. и одг. уредника /уредник за музику/: К. Томашевић).

<sup>10</sup> О недоумицама у погледу датирања Јенковог доласка у Панчево видети у Цветко 1952: 49–50.

<sup>11</sup> Видети нпр. Крстић 1951; Цветко 1952; Ђурић-Клајн 1971; Ђурић-Клајн 1981а, 1981б.

<sup>12</sup> Нпр., за разлику од серијала од четири емисије посвећене Мокрањцу, редакција Школског програма РТС, у сарадњи са Музиколошким институтом САНУ, у 2014. години реализује један једночасовни ТВ филм о Даворину Јенку.



тата и одјека. Идући у сусрет афирмацији позитивних аспеката традиције „културе сећања”,<sup>13</sup> Музиколошки институт САНУ, у суорганизацији са Националним саветом словеначке националне мањине у Републици Србији, 26. и 27. новембра приређује Свечану академију, једнодневни научни скуп и концерт са Јенковим делима. Домаћин – Српска академија наука и уметности, чији је редовни члан Јенко био од 1887. године,<sup>14</sup> а Мокрањац дописни, од 1906, истовремено је једно од оних, а највероватније и последњих места сусрета, где су се, на заједничким пословима, укргстили биографије двојице уметника.<sup>15</sup>

На страницима које следе, кроз две издвојене хронолошке слике, заправо биографска фрагмента, указаћемо на деликатну природу Јенковог и Мокрањчевог односа у мрежи сложених историјских, политичких и идеолошких прилика у којима се поступно и меандрирано обликовала културна стратегија српске државе модерног доба. Да су обојица музичара у подједнакој мери били истакнути, ако не и кључни протагонисти тих процеса, подсетиће нас исечци из историје Првог београдског певачког друштва и Народног позоришта.

### Фрагмент први. Прво београдско певачко друштво

*Године: 1873–1877; Година 1903 – Мокрањчев „џрелудијум” за културу сећања на Јенка: џрослава џедесеџођодиниџице*

Судећи према досадашњим истраживањима историје Првог београдског певачког друштва (ПБПД), година 1873. може се, из више разлога, сматрати прекретничком. Са доласком нове управе, опет са Стевом Тодоровићем као председником, Даворин Јенко, после краће паузе, изнова преузима дужност диригента, а у рад Друштва се тада први пут укључује и млади, даровити гимназијалац Стеван Стојановић. Пошто је његова изразита музикалност одмах била препозната, те је без претходне обуке примљен директно у чланство хора, основано се може прет-

<sup>13</sup> О томе како је временом било конструисано друштвено памћење које се односи на Даворина Јенка, у Краљевини Југославији, СФРЈ, Словенији, и у Србији, видети у значајној студији Младене Прелић „Како памтимо Даворина Јенка” (Prelić 2010).

<sup>14</sup> Члан Српског ученог друштва Јенко је постао 1869; један од дванаест чланова – оснивача Српске краљевске академије постаје указом краља Милана 1887 (Цветко 1951: 151–153).

<sup>15</sup> Искрпне и прецизне податке о Јенковом ангажовању Мокрањаца у процедури оцне збирке народних песама из Левча, у запису Тодора Бушетића, као и приликом разматрања могућности објављивања избора црквених композиција Корнелија Станковића као издања Српске краљевске академије, видети у Младеновић 1971.

поставити да први контакти између диригента и новопримљеног хористе датирају управо из тог времена.

Прва фаза Мокрањчевог активног учешћа у раду Друштва у потпуности се, међутим, поклапа са последњом, завршном епизодом Јенковог дугогодишњег ангажовања као хоровође ПБПД.<sup>16</sup> Док је Мокрањчева путања, почев од 1873. године ишла узлазном стазом, дотле се Јенко, стицајем околности о којима ће још бити речи, доступно и све више повлачио. Две године по приступању хору, Мокрањац је 1875. г. изабран не само за редовног, већ и за члана Управног одбора Друштва (Манојловић 1923: 12). Следеће, 1876. године, било му је поверено да руководи радом тада обновљеног приправничког хора, што је Јенко у том тренутку, чини се, с обзиром на многобројне обавезе у Народном позоришту, без отпора, ако не и с олакшањем прихватио (Манојловић 1923: 15). Недуго потом, на седници Одбора Друштва од 15. марта 1877. године, усвојена је Јенкова коначна оставка, а Мокрањац је оглашен за његовог легитимног наследника (Цветко 1952: 81–82). До тренутка у коме ће даровити стипендиста Друштва коначно и ступити на чело његовог хора, требало је, међутим, сачекати још такорећи пуну деценију, колико је, са прекидима, трајало Мокрањчево школовање у Минхену (1879–1883), Риму (1884–1885) и Лајпцигу (1885–1887).<sup>17</sup>

Приближно четири заједничке године проведене у динамичним активностима Друштва од 1873. до 1877. године биле су за обојицу уметника релативно кратак, али истовремено, врло динамичан период. Упркос томе што је његов доминантни положај у свим сегментима престоничког музичког живота био неспоран, Даворин Јенко се, чини се, управо тих година почео мирити са чињеницом да панславистичка идеја, чији је поборник од младости био, почиње све очигледније да губи битку са „пројектом” конструисања националног идентитета српске музике на етничкој основи, заступљеног у идејама представника водеће српске интелектуалне и културне елите, међу којима су били и поједини чел-

<sup>16</sup> Као диригент ПБПД Даворин Јенко је радио, са мањим или већим прекидима, током 12 година, и то у периоду од 1865, до маја 1877: 1865–1869; 1870–1872; 1873–1875; 1877 (*Прво београдско певачко...* 2004: 145).

<sup>17</sup> У Минхену је, на Краљевској музичкој школи, Мокрањац студирао најпре код Сакса (Sachs), потом код Рајнбергера (Rheinberger); учио је хармонију, контрапункт, канон и фугу. У Риму је, код Паризотија (Parisotti), савладавао претежно технике вокалне полифоније и инструменталног контрапункта, док је у Лајпцигу хармонију и контрапункт похађао код С. Јадасона (Jadassohn), музичке облике код К. Х. К. Рајнекеа (Reinecke) и свирање партитура и дириговање код А. Бродског (Brodsky). Дужност хоровође Првог београдског певачког друштва Мокрањац ће преузети тек у новембру 1887. године, пошто се, по повратку са студија, трајно настанио у Београду.

ници Друштва. Откако је, наиме, 1865. године, као „Словенац”,<sup>18</sup> и то са тадашњом пуном подршком Стеве Тодоровића, започео рад са Првим београдским певачким друштвом, Јенко је, такође, непрекидно био у отвореном или латентном сукобу са управом, чије је погледе претежно делила и већина певача. Афирмишући не само сопствено стваралаштво већ се истовремено залажући за најширу, свесловенску физиономију програма,<sup>19</sup> у очима поборника првобитно зацртаног „Корнелијевог пута”, Јенко је задуго био, али и остао „странац”; или, у најбољем случају – „наш странац”.<sup>20</sup>

Критике којима којима је Јенко био изложен први пут су драстично кулминирале још 1872. године, поводом хоровађине одлуке да, мимо званичног става управе,<sup>21</sup> на концерту у Народном позоришту, приређеном 10. августа у част пунолетства и ступања на престо краља Милана, хор Друштва ипак изведе његову *Словенску химну* – композицију *Молишва* (Цветко 1952: 73–74). Парадоксално, већ наредне вечери је у националном театру, на свечаној представи комада *Маркова сабља*, организованој с истим поводом, први пут отпеван Јенков хор *Боже, њравде* – будућа српска химна!<sup>22</sup>

Следећи радикалан моменат заоштравања Јенковог спора са Управом Друштва, а пре свих – са Стевом Тодоровићем, уследио је 1875. године. Записник са седнице од 7. априла 1875. године прво је конкретно сведочанство о томе како је млади Мокрањац реаговао када је покренуто питање Јенковог опстанка у Друштву. Заједно са Костом Милојковићем, Мокрањац<sup>23</sup> се са-

<sup>18</sup> Јенкова националност експлицитно је апострофирана у записнику главне скупштине ПБПД од 8. јануара 1864. године, када је К. Станковић предложио да се за почасног члана Друштва изабере „г. Даворин Јенко (Словенац), кога су дела музикална и доста позната.” (Цветко 1952: 59, напомена 99).

<sup>19</sup> Програме концерата ПБПД под руководством Д. Јенка видети у *Прво београдско њевачко...* 2004: 39–45.

<sup>20</sup> О појму „наш странац” у вези са рецепцијом деловања Д. Јенка у културном животу Београда (1865–1914), као и о контрадикторности етничког концепта националног идентитета тог времена видети Vesić 2013.

<sup>21</sup> Како пише Д. Цветко, почетком јула била је „сазвана ванредна скупштина друштва у циљу израде програма за концерт 10 августа, ‘а имено због несугласија, што г. Јенко жели да се пева Словенска химна, а многи чланови би желели да се у место тога пева каква српска песма’. Већина је (10:3) одлучила да се пева српска песма” (Цветко 1952: 74).

<sup>22</sup> Хорска нумера *Боже, њравде* изведена је у завршном чину историјске драме *Маркова сабља* 11. августа 1872. године. Овом свечаном представом прослављено је пунолетство кнеза Милана Обреновића и његово ступање на престо. Музику будуће химне Јенко је компоновао према стиховима Јована Ђорђевића, аутора комада (видети нпр. Цветко 1951: 96–98, 118).

<sup>23</sup> У записнику је Мокрањац потписан као „Стева Стојановић”. Као „Стева Мокрањац” први пут ће бити потписан у записнику од 23. октобра 1875 (Манојловић 1923: 16).

мосвојно и храбро супротставио grubим опаскама Тодоровиће-вих истомишљеника, који су заступали мишљење да се Јенка „већ једном треба отарасити” јер Друштву „прави сметње у постигнућу његова циља”; према Мокрањцу, Друштво је, напротив, управо Јенковом заслугом не само напредовало већ је „задобило и лепу популарност” (Манојловић 1923: 15).

Колико су били чести и какве су природе били непосредни Јенкови и Мокрањчеви сусрети у ПБПД, можемо само посредно наслутити. Чињеница да је Мокрањац, према потреби, знао и да замени Јенка у улози диригента (Манојловић 1923: 17) довољна је за претпоставку о присности њихове пре свега стручне сарадње, и то кроз рад са хором. То поље заједничких активности било је, чини се, управо и пресудно да се у Мокрањцу развије однос трајног поштовања према Јенковим напорима за подизање лествице извођачких критеријума од аматерских ка професионалним. Са друге стране, за младог Мокрањца, укупна искуства стечена у Јенковом окружењу имала су пун смисао припремне школе не само за предстојеће студије у Минхену, већ и за будуће стваралачко опредељење.

Који је, међутим, био Мокрањчев коначни, зрео одговор на питање актуелизовано сукобом двеју супротстављених идеолошких струја? Убрзо пошто је ступио на место хоровађе, Мокрањац почетком 1889. године осмишљава програм „Великог историјског српског концерта”, где ће, како истиче, „бити заступљени сви српски композитори по историјском реду” (Манојловић 1923: 48). Извршивши с овим програмом зналачку селекцију према естетским донетима композиција, Мокрањац је истовремено спровео и једну од првих периодизација српске музике. Уз чешке ауторе – Хладачека, Хавласа и Хорејшека, међу представнике IV периода сврстао је и Даворина Јенка. Индикативан је, међутим, критеријум селекције: према Мокрањцу, реч је о „знаменитим странцима [подв. К.Т.] Словенима који радише на српској песми, већим делом по словенским мотивима.” Према овом, првобитно планираном програму, Јенко је заступљен са чак пет својих репрезентативних остварења.<sup>24</sup> Мада тад није реализован због неспремности Народног позоришта да уступи салу (Манојловић 1923: 50), концерт је, са незнатно измењеним програмом, заузео место једног од централних музичких догађаја у програму свечане прославе педесетогодишњице Друштва 1903. године.<sup>25</sup> Мокрањчев *hommage* старом диригенту, било је извођење Јенкових хорских композиција *Шћо*

<sup>24</sup> Реч је о следећим композицијама: *Богови силни, Дунџе вејри, Сѣрунам* (дует), *Шћо ћуџици, ћуџици, Српска химна* (Манојловић 1923: 50).

<sup>25</sup> Детаљан програм целокупне свечаности видети у *Београдско љевачко друштво...2004: 67–69*. О прослави педесетогодишњице Друштва као музичком спектаклу масовног национализма на почетку XX века видети Милановић 2014.

*Ћуџици*, *Реко нам је* и *Двори Даворови*. Примедба вредна пажње односи се на чињеницу да је из наднаслова тог дела програма, у поређењу са првобитном верзијом, ишчезла реч „странци”, те су, овога пута Хорејшек, Хавлас и Јенко најављени „само” као „Знаменитији Словени који су радили на српској музици” (*Прво београдско њевачко друштво...* 2004: 68).

Узимајући у обзир закључак Биљане Милановић да је „вече слављеничког хора под називом *Историја српске њесме у њесми* указивало на један нови вид концертног формата, који је музичким освртом на прошлост, сада путем звука, конструисао културу сећања” (Милановић 2014: 23),<sup>26</sup> заокружићемо први фрагмент о „заједничкој биографији” двојице музичара констатацијом да је већ самом концепцијом програма „историјског” концерта Мокрањац антиципирао многа будућа „канонска” становишта националне музикографије/музикологије о специфичности позиције Даворина Јенка у историјским токовима српске музике на размеђу XIX и XX века.

### Фрагмент други. Народно позориште

*Година 1903: Заједнички њоздрав новом краљу; Године 1878–1901: „Случај” Сеоског лоле*

Даворину Јенку и Стевану Мокрањацу – сведоцима династичког преврата као драматичног епилога спектакуларних музичких светковина којима је Београдско певачко друштво, под покровитељством и уз лично присуство краља Александра Обреновића, обележило пола века свог трајања сасвим убрзо по убиству краљевског пара пружена је прилика да на свечаној представи, одржаној 12. јуна 1903. године у Народном позоришту, обојица упуте химничне поздраве новом краљу – Петру I Карађорђевићу. Предводећи хор Друштва, Мокрањац отвара представу својом *Поздравном њесмом* (текст Д. Илијића), док су завршни акорди поверени Јенковом прилогу – *А њо њези Карађорђу* (*Прво београдско њевачко...* 2004: 69). Прослава краљевог рођендана, која је уследила већ 29. јуна, такође у Народном позоришту,<sup>27</sup> још присније је, на самој сцени, повезала двојицу музичара: изводећи *Пету руковей*, Мокрањац опет наступа са хором Друштва, а већ

<sup>26</sup> О прослави БПД у кључу естетизације, театрализације и национализације грађанства видети и Борозан 2011.

<sup>27</sup> Комплетан програм свечане представе донеле су у најаџи *Српске новине* од 28. јуна 1903. г. Поред Јенка и Драгутина Чижека као бивших капелника Народног позоришта, Београдским војним оркестром дириговали су и Станислав Бинички и Драгутин Покорни. Мокрањчев опус био је представљен и „Српским народним песмама”, у извођењу Раје Павловића, уз пратњу оркестра са Покорним на челу (*Српско краљ. народно њозориште* 1903: 3).

пензионисани капелник Јенко, као доајен „диригентске елите тога доба” (Ђурић-Клајн 1981б: 148), са Београдским војним оркестром изводи своју знамениту увертуру *Косово*.<sup>28</sup>

Лоцирајући Народно позориште као другу маркантну тачку укрштања професионалних биографија Даворина Јенка и Стевана Мокрањца, осврнућемо се овде тек на још једну, за дискурс национализма на прелазу XIX и XX парадигматичну епизоду из историје комада са певањем, тог доминантног позоришног жанра романтичарске, и „Јенкове епохе”. Реч је о познатом „случају”, иницираном поводом објављивања партитуре Јенкове збирке песама из комада *Сеоски лола*, и даље проширеном након што је Стеван Мокрањац, на страницама угледног *Српског књижевног гласника*, 1901. године, публиковао приказ те збирке (С.С.М. 1901: 235–237).

Поведена са позиција етничког концепта национализма, захуктала јавна дебата о „штетности туђег утицаја” на токове српске музике успоставила је континуитет са расправама које су обележиле године Јенковог рада у Првом београдском певачком друштву. Оштрица критике не само музичке већ и шире културне јавности била је у првим годинама новог века директно усмерена на то да Јенкове песме нимало не одишу српским фолклором. Основни проблем лежао је, међутим, посве на другој страни, у великој популарности које су песме из *Лоле* уживале, и то у широком радијусу грађанских средина у којима је овај „посрбљени” комад мађарског писца Едеа Тота (Tóth Ede, 1844–1876) – након премијере у Народном позоришту 1878. године, с великим успехом деценијама потом приказиван.<sup>29</sup>

Новосадски композитор Исидор Бајић укључио се у дебату 1904. године на стваралачки начин: компоновао је нове, „праве српске” песме, у духу бачког фолклора. Реакције публике и критички одједи после премијере „новог“ *Лоле* били су за Бајића поражавајући (Цветко 1952: 121). Представа је убрзо скинута са репертоара, а Јенкове песме из *Лоле* су се, као и не мали број ње-

<sup>28</sup> Компонована 1872. године, концертна увертура *Косово* изведена је, у верзији за клавир, 28. јуна 1899. године, током свечане седнице којом је Српска краљевска академија обележила 500 година од Косовске битке (Цветко 1952: 140).

<sup>29</sup> *Позоришну иџру у иџри чина с иџевањем „посрбио”* је Стеван Дескашев, иначе један од најуспешнијих певача-глумаца стасалих у „Јенковој позоришној класи” (Васић 2007: 173). Јенкове песме – *Весело, момци, Код њене сам ево куће, Кад се џејџам овом сџазом, Сеоска сам лола, Нек уздиџце, Шџо си џако жалосџан, Где си мајко моја мила* – певане хорски, као дуети или солистички, уз пратњу клавира или оркестра, донеле су овом комаду тако велику популарност да је *Лола*, с Јенковим песмама, осим у Београду и Новом Саду, извођен и у Чакову, Белој Цркви, Сомбору, Великој Кикинди, Вршцу, Панчеву, Ковину, Митровици, Земуну, Мокрину, Руми, Осиеку и др. (Ђурђевић и Радовановић 1996: 39)

гових других популарних позоришних напева,<sup>30</sup> „у сећању народа” временом „потпуно изједначиле са анонимним народним творевинама” (Ђурић-Клајн 1971: 65) и одржале се до савременог доба, нашавши своје место и на репертоарима певача популарне музике.

Закључујући овај наш сажети, фрагментарни прилог култури сећања у поводу стогодишњице смрти Даворина Јенка и Стевана Мокрањца, осврнућемо се још једанпут, као и многобројни истраживачи пре нас, на Мокрањчев антологијски приказ Јенкове збирке. Сугестивној интерпретацији Иване Весић, која дискурзивну анализу текста спроводи са позиција теорија о нацији и национализму (Vesić 2013: 187–188), придружујемо овде мишљење према коме наредни фрагмент написа има смисао, могуће је, и најверљивијег писаног трага, сведочанства о Мокрањчевом дубоком и проживљеном разумевању деликатности Јенкове позиције.

„Данас, после толико година, дати правилну оцену о овим песмама, одиста је тешко. Ми смо се, певајући их, толико навикли на њих, да су нам баш и очигледне њихове мане миле. У тим песмама има пуно, готово варварских погрешака противу српске акцентуације [...], али ми смо ове песме опет зато певали и заволели, и баш та погрешна места нарочито акцентовали, јер смо певајући, слушали драгога Јенка, како погрешно, али одушевљено, српски говори. Ми смо сви причали, како у тим песмама нема ничега српског, али смо их певали и заволели тешећи се што у њима има пуно словенског...рођачког. Ми смо казивали како ове мелодије нису из прве руке, како њихов извор није довољно свеж, али смо их певали и заволели, јер су за жеднога и извори са ‘Белих вода’ исто тако свежи као и они са Златибора. Ми смо осећали како је уметничка обрада, хармонизација ових песама сиромашна и обична, али смо опет признавали да је Јенкова уметничка обрада и богатија и новија од обраде свих осталих странаца, који су код нас на песни радили. У оно доба нисмо имали бољег представника за уметничку песму од Јенка, и зато смо га волели, волимо га и волећемо га увек као најбољег од свију Словена музичара, који су код нас радили.” (С.С.М. 1901: 236–237).

Као један од малобројних Мокрањчевих написа о музици, критика Јенкових позоришних песама препозната је у новијој музиколошкој литератури као успешан пример усклађивања независног естетског критерија и контекстуалног, историјског приступа (Васић 2005: 103). Не прећуткујући стручне, критичке опаске на

<sup>30</sup> Нпр. *Лаку ноћ* (*За њобом ми срце жуди*), *Укор* (*Где си душо, где си рано*), *Млада Јелка* (*Млада Јелка љуби Јанка*) (Ђурић-Клајн 1971: 65), као и већина песама из најпопуларнијег комада с певањем с Јенковом музиком – *Ђидо*, према тексту Јанка Веселиновића и Драгомира Брзака (1892). Видети нпр. Томашевић 2001: 113–122.

рачун погрешне акцентуације и скромне хармонске инвенције Јенкових „уметничких обрада”, Мокрањац, међутим, овај сажети приказ не види само као прилику за постулирање личног поетичког *creda* као репрезента етничког концепта националног идентитета (Vesić 2013: 188) већ и као могућност да, говорећи у име многих савременика, у присном тону искаже Даворину Јенку захвалност за све напоре које је он, руковођен идејом словенске узајамности, уложио у стасавање српске музичке културе.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Борозан, И. (2011) „Естетизација, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903”, *Наслеђе* 12: 33–56.
- Васић, А. (2005) „Српски књижевни гласник и национална уметничка музика”, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 32/33: 101–116.
- Васић, А. (2007) „Дескашев, Стеван”, у *Српски биографски речник*, књ. 3: Д–З, Нови Сад: Матица српска, 172–174.
- Vesić, I. (2013) „Davorin Jenko, ‘naš stranac’ u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta”, *Limes plus* 2: 175–195.
- Ђурђевић, Г. и Радовановић, З. (ур.) (1996) *Даворин Јенко*, Београд: Основна музичка школа „Даворин Јенко”.
- Ђурић-Клајн, С. (1971) *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд: Pro Musica, 1971.
- Ђурић-Клајн, С. (1981a) „Martin iz Kranjske u zgradi kod Stambol-kapije. Povodom pedesetogodišnjice smrti”, *Akordi prošlosti*, Београд: Prosveta, 233–235.
- Ђурић-Клајн, С. (1981b) „Orkestri u Srbiji do osnivanja Filharmonije”, *Akordi prošlosti*, Београд: Prosveta, 128–154.
- Крстић, П. (1951) *Биографија Даворина Јенка* [рукопис], Београд: архив Музиколошког института САНУ, Заоставштина Петра Крстића, (сигн. Ан 379).
- Манојловић, К. (1923) *Споменица Св. Св. Мокрањцу*, Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.
- Маринковић, С. и Цветковић, С. (ур.) (2014) *Споменица Стивану Стојановићу Мокрањцу*, Ниш: Нишки културни центар.
- Милановић, Б. (2014) „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва”, у С. Маринковић и сар. (ур.), *Традиција као инспирација*, зборник радова са научног скупа „Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог”, Бања Лука: Академија умјетности, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 17–30.
- Милановић, Б. (ур.) (2014) *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друшћивом* [и на енглеском језику: *Stevan Stojanović Mokranjac: The Belgrade Choral Society Foreign Tours*], Београд: Музиколошки институт САНУ, Музиколошко друштво Србије.
- Милин, М. (ур.), Милановић, Б. (прир.) (у штампи) *Имагинарни музеј Мокрањчевих дела* [едиција „Пробуђени архив”, бр. 3], Београд: Музиколошки институт САНУ, Радио Београд.
- Младеновић, О. (1971) „Учешће Стевана Мокрањца у раду Српске краљевке акаде-



- мије наука”, у М. Вукдраговић (ур.) *Зборник радова о Стивану Мокрањацу*, Београд: САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, 185–204.
- Нушић, Б. (1923) „Како је радио и умро Ст. Ст. Мокрањац”, *Полиџика*, 29. септембар, 1–2.
- Петковић, И. и Оташевић, О. (ур.) (2014) *Стиван Симојановић Мокрањац (1856–1914) у најисима „дружих”*, Београд: Музиколошко друштво Србије, Музичка омладина Београда.
- Прво београдско њевачко друштво. 150 година* (2004) Београд: САНУ, Музиколошки институт САНУ, Галерија САНУ.
- Prelić, M. (2010) „Kako pamtimo Davorina Jenka”, *Traditiones* 39 (1): 239–259.
- Програм 49. фестивала „Мокрањчеви дани”* (Неготин, 12.–19. септембар 2014) [http://www.mokranjcevi-dani.com/49\\_fest/49\\_festival.html](http://www.mokranjcevi-dani.com/49_fest/49_festival.html), приступљено 20. 9. 2014.
- Програм обележавања 100-годишњице смрти Сив. Сив. Мокрањаца – „Осу се небо звездама”* (Београд, 27. и 28. новембар 2014) <http://www.kolarac.rs/koncerti/mesecni-program/detaljiodogadjaja/328/-/b-l-z-v-nj-100-g-din-d-s-r-i-s-v-n-s-r-njc-1856-1914>; <http://www.kolarac.rs/koncerti/mesecni-program/detaljiodogadjaja/319/-/b-l-z-v-nj-100-g-din-d-s-r-i-s-v-n-s-r-njc-1856-1914>, приступљено 20. 9. 2014.
- Српско краљ. народно позориште* [најава програма свечане представе] (1903) *Српске новине*, 28. јун, 3.
- С.С.М. [Стеван Стојановић Мокрањац] (1901) „Уметнички преглед. Позоришне песме – Сеоска лола, сложио и за гласовир удесио Даворин Јенко [...]”, *Српски књижевни гласник* IV (3): 235–237.
- Томашевић, К. (2001) „Песмарица. Зборник песама из представе ‘Комендијаши’”, у *Комендијаши. Медаљони из сиварих српских комедија*, Београд: Народно позориште, 87–127.
- Цветко, Д. (1952) *Даворин Јенко и његово доба*, Београд: САН.

### *Katarina Tomašević*

## DAVORIN JENKO AND STEVAN ST. MOKRANJAC. BIOGRAPHICAL FRAGMENTS. A CONTRIBUTION TO CULTURAL REMEMBRANCE

### (Summary)

This paper contributes to the marking of the centenary of the death of two significant composers and conductors – Davorin Jenko (1835–1914) and Stevan St. Mokranjac (1856–1914). Although belonging to different generations, Jenko and Mokranjac were simultaneously active in Serbian culture over the course of almost four decades. This was a very dynamic and fruitful period, marked by historical and political unrests and by the intense processes of searching for Serbian national/cultural identity.

Divided into several fragments, the article identifies the points of intersection in their biographies, examining the delicate nature of their relationship in the context of the discourses of nationalism. Special attention is paid to the facts from the history of the Belgrade Singing Society and the National Theatre, but also to the manifestations by means of which a tradition of cultural remembrance of these two artists is maintained in Serbia in 2014.

Примљено 1. 9. 2014.

Прихваћено за штампу 24. 9. 2014.

Оригинални научни рад



DOI: 10.2298/MUZ1416211M

UDK: 784.1.087.682/.685

78.071.1 Мокрањац Стојановић С.

## Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокрањчевих руковети\*

Биљана Милановић<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ (Београд)

### Апстракт

У тексту се Мокрањчеви руковетни циклуси сагледавају као стваралачко пројектовање нације. Руковети су проучене из теоријске перспективе етносимболизма, па је и фолклорна материја посматрана контекстуално, чиме је омогућено дефинисање Мокрањчевог односа према патријархалној култури, као и тумачење просторних и временских аспеката нације, које је Мокрањац понудио кроз произвођење интегралне традиције српске народне песме у пољу уметничке музике.

### Кључне речи

Стеван Стојановић Мокрањац, руковети, етносимболизам, нација, традиција

Савремени дискурси о руковетима Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914), посебно радови музиколога и теоретичара музике писани крајем XX и на почетку XXI века, указали су на различите аспекте Мокрањчеве креативности у приступу музичком фолклору и његовом обликовању у контексту руковетне форме. Такође је проучена идеолошко-политичка димензија ових дела, а маркирана је и њихова улога у конструисању идентитета српске уметничке музике.<sup>2</sup> Ослањајући се на линију тих истраживања, уз критичка преиспитивања појединих закључака или њихово повезивање и допуњавање, овај текст је посвећен сагледавању руковетних циклуса као уметничког пројектовања нације, стварањем интегралне традиције српске народне песме у пољу уметничке музике.

У приступу Мокрањчевим руковетима као целовитом идеолошко-стваралачком пројекту може се поћи од теријских искустава Смитовог (Anthony D. Smith) етносимболизма, која се заснивају на тези да је култура, у чијем се окриљу активирају

\* Студија је рађена на пројекту „Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови” (ОН 177004) Музиколошког института САНУ у Београду, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

<sup>1</sup> milanovic@beograd.com

<sup>2</sup> Видети, на пример, Мосусова 1971; Перичић 1981; Маринковић 1991, 1992, 1999; Деспић 1999; Marković 2005; Николић 2006; Сабо 2006; Милановић 2006; Tomašević 2010; Atanasovski 2012.

и међусобно делују колективни симболи, митови, сећања, ритуали, традиције, једна од кључних области у обликовању нације и њеног идентитета. За разлику од модерниста, Смит усваја једну димензију релационистичких теорија, рачунајући на међусобне утицаје стваралачке елите, која пласира пројекте нације и већине, која их прихвата, преобликује или одбацује. Међу бројним аспектима тог контекста он наглашава израстање естетичких смерница у ‘аутентификацији’ колектива, проблеме селекције одговарајућег света симбола и њихову рецепцију, истичући их као важне елементе у процесу „отелотворења” нације (Smith 2009: 22–23, 33).

Ако се фолклорна димензија Мокрањчевих руковети схвати у оквирима етносимболизма, онда до изражаја долази вишеслојност фолклора и његовог значења у самом делу, јер се народна песма посматра контекстуално, као потенцијални носилац предања, обичаја, мита, пејзажа и других међусобно повезаних симбола произашлих из етнолошког окружења, са којим дело успоставља одређене интертекстуалне везе. Мокрањац је у руковетима градио богату етносимболистичку мрежу озвучених топоса, изаткану кроз теме и мотиве архаичне сеоске заједнице или варошког окружења прожетог чувањем патријархалне културе, па су те везе чиниле кључну димензију његових остварења. Мокрањац је стваралачки комуницирао са етнографским контекстом, који је упућивао и на активно неговану музичку праксу у различитим срединама његовог времена, али је и оличавао дуго историјско трајање колектива, наслеђе у којем се могла откривати национална ‘класика’ као темељ ‘аутентификације’ идентитета нације у савременом свету. Обраћање садржајима патријархалне културе активирало је и елементе прошлости, односно димензију историзма, која је заједно са аспектима ‘симболичке географије’ била чинилац у произвођењу интегралне фолклорне традиције у руковетима. Овај рад се бави том проблематиком, показујући да етносимболистичка перспектива може да допринесе разумевању Мокрањчевог позиционирања према моделу патријархалне културе, који је имао кључну улогу у руковетима као стваралачком пројекту националне музике.

### *О Мокрањчевом односу према патријархалној култури*

Иако су савремена (етно)музиколошка истраживања донела значајне закључке о Мокрањчевом приступу фолклору, чини се да су још увек недовољно прецизиране релације између његовог фолклористичког и стваралачког рада. Успостављање јасног односа између те две сфере неопходан је корак у дефинисању Мо-

крањчевог односа према патријархалној култури. То је важно полазиште у разматрању назначене теме, тим пре што је коришћење етносимболистичког потенцијала народне песме у руковетима било вишеструко повезано са етномузиколошким искуством аутора. Чињеница да је Мокрањаћев приступ фолклору био комплексан и да је представљао новину на мелографском и аналитичком плану (Девећ 1996) посебно говори у прилог тој тези.

Мокрањац је својим мелографским радом пласирао једногласну, документарну грађу у њеној ‘сировој’ форми, што је сведочило о иновативном приступу у односу на претходнике и савременике, чији су записи представљали хармонизоване продукте, спремне за извођење. То раздвајање етномузиколошке и стваралачке сфере било је део ширих процеса сазревања српске музике, њене професионализације и раслојавања, те значајан корак у диференцирању перцепције народне песме и уметничке музике засноване на њој, јер су се ове области у српској култури почетком XX века и даље доживљавале као јединствена традиција.

Мокрањац је тежио да их разлучи и да истовремено дефинише њихову заједничку основу. Приступао им је као уметник образован на музичким темељима педагошког и стваралачког ‘канона западне културе’. Полазећи од архетипских елемената класично-романтичарске традиције, са истих позиција окретао се и теоријско-аналитичким опсервацијама у разматрању музичког фолклора. Пишући уводну студију за збирку *Српских народних њесама и игара с мелодијама из Левча* (1902), истакао је да поједине мелодије „или њихови првобитни обрасци, из којих су се развиле” представљају примере „много старије, него што је теорија о модерном дуру и молу”. Помишљао је да би се оне „могле подвести под калуп старих (грчких) тонских родова”, али их је свесно тумачио „модерном музичком теоријом”, сматрајући да су одступања од њених правила „консеквентна” и да им се „може пронаћи закон”. Његово разумевање фолклорне грађе било је подстакнуто стваралачким потребама и убеђењем да српска уметничка музика, која би својим естетским и идентитетским квалитетима репрезентовала нацију у ширем окружењу европских традиција, још увек не постоји. Стога је, како је и сам истицао, тражио „музикалну граматiku и логику, по којој наш народ пева и свира”, верујући „да ће Српска уметничка музика бити само она” која ће се на тим основама изградити (Мокрањац 1996: 3–13). У тим речима биле су садржане и идеје руковетног пројекта.

Међутим, иако се Мокрањац у дефинисању грађе усмеравао ка стваралаштву, не треба превидети да су се теоријске позиције с којих је већ саму етничку традицију легитимисао као музику европског контекста уклапале у актуелно научно окружење

Србије тога доба. Начелно, оне су биле упоредиве са поставкама Тихомира Ђорђевића, Јована Цвијића и других научника, који су савременим емпиријско-аналитичким методама приступали патријархалној култури и у њој пронашли општије законитости. Мокрањчева блискост са ставовима тог интелектуалног круга, чији је рад постављао нове темеље антропогеографских и етнографских истраживања, била је уочљива већ у његовом мелографском приступу оствареном на теренском раду у Приштини, где се трудио да нотира карактеристичне етнографске податке и да се позабави пореклом и варијантношћу појединих песама.<sup>3</sup> Примере је повремено означавао регионалним и етничким квалификацијама попут „моравачка”, „бачванска”, „босанска”, „македонска”, „турска”, „турско-циганска лаутарска”, што је заједно са другим ознакама и описима упућивало на свест о музичким укрштањима као резултатима миграционих процеса. Његови записи сведочили су о потреби да стекне увид у локалну музичку праксу различитих етничких и конфесионалних група, а та чињеница била је још један од значајних помака у приступу музичком фолклору.<sup>4</sup> Већ тада су се формирале Мокрањчеве тежње да напева записује ‘верно’, онако како их чује, а сазреле су у годинама сарадње са Етнографским одбором, добивши свој заокружени облик у рецензијама рукописних збирки из 1906. и 1910. године. У то време, Мокрањчево становиште о неопходности употребе фонографа и штампању унапред дефинисаних упутстава за мелографски рад сведочило је сасвим јасно о његовим савременим схватањима ове истраживачке делатности.<sup>5</sup>

Логично је претпоставити да су на сазревање Мокрањчевих ставова утицали истакнути сарадници поменутог Одбора, попут Михаила Валтровића, Јована Белића, као и самог Цвијића, који је још 1894. године објавио *Ујџиство за истраживање села у Србији и ошталним српским земљама*. Будући да су се национално-идеолошки дискурси у Србији тога времена изразито усмеравали на превазилажење постојећих, недовршених државних граница и да су се смернице званичне српске политике преливале у готово све области интелектуалног и уметничког деловања,

<sup>3</sup> Ове аспекте његовог рада истакао је још Петар Коњовић 1999: 70.

<sup>4</sup> На исти закључак упућују и неки други случајеви, о чијем се контексту не зна довољно, јер се Мокрањац мелографисањем најчешће бавио ‘успутно’, у сусретима са појединим певачима у Београду или током турнеја са Београдским певачким друштвом. На пример, македонске песме бележио је током хорске турнеје у Солуну и Скопљу 1894. године. Могуће је да су тада настали и неки од 18 записа турских и грчких песама датираних 1894–1895, мада на крају тог рукописа стоји име Атанасија Радовића, који је, можда, у овом случају био Мокрањчев казивач (Перић 1999: 316–17).

<sup>5</sup> Мокрањчеви извештаји о поменутих збиркама штампани су у тексту Оливере Младеновић 1971: 195–96.

и сам Мокрањац је дао свој научни допринос том доминантном моделу обликовања националне културе. Његови фолклорни записи, а посебно обраћање Југу као новом подручју интересовања међу српским музичарима, означавало је ширење мелографске територије, које се подударало са актуелним геополитичким дискурсима у мапирањима националног простора.<sup>6</sup>

Сазревање Мокрањчевог односа према мелографском раду може се окарактерисати као резултат тежње ка научно усмереном објективизму. На тој равни успостављала се и разлика у односу на компоновање руковети. Та друга област била је стваралачка, где је процес креативности подстицао Мокрањца да песме мења, комбинује, па и да испевава нове напеве. У савременим истраживањима, ова разлика се често запоставља или према њој постоји променљив, амбивалентан став. Могуће је да је то последица ранијих убеђења у ‘аутентичност’ руковетних напева и, с друге стране, каснијег критичког односа према таквим квалификацијама.<sup>7</sup>

Чињеница је да су Мокрањчеви савременици, као и поједини млађи композитори, писци и истраживачи, у руковетима видели пример ‘недирнутог’ музичког фолклора. Мит аутентичности дуго је обележавао дискурсе о руковетима, а на његово формирање знатно је утицала идеологија Београдског певачког друштва, које је и пре Мокрањчевог времена градило слику о себи као о чувару традиције српске песме, да би ту представу

<sup>6</sup> Потребно је напоменути да је књижевник и етнограф Милојко Веселиновић, уредник часописа *Српство*, готово деценију пре Мокрањца објављивао нотне записе из македонских крајева, а у оквиру „Одељка за српске народне песме и игре” у поменутом часопису током 1886–1888. године. Као вицеkonzул у Скопљу, Веселиновић је учествовао у организацији боравка и наступа Мокрањца и Београдског певачког друштва у том граду (1894). Такође, његова књижица *Пољед кроз Косово* (Београд, 1895) служила је Мокрањцу као подсметник за народне текстове у записивању музичке грађе на Косову 1896. године. Мокрањац је и касније био у контакту са Веселиновићем, преко кога је дошао до песме *Цвекје цафнало*, коју је употребио у XII руковети. Истраживањем Веселиновићевих мелографских записа, компаративним проучавањем његове и Мокрањчеве грађе и идеолошко-историјским контекстом њихових делатности тренутно се баве Јелена Јовановић и Биљана Милановић.

<sup>7</sup> Амбивалентност је приметна у радовима Д. Девећа, аутора који је управо први компаративно сагледавао Мокрањчеве записе и њихове измене у самом стваралаштву, закључујући да је народна песма „нешто друго као саставни део руковети”, те да је „због виших циљева музичке уметности” прошла кроз стваралачке интервенције (Девећ 1973: 54–55). Међутим, упркос чињеници да је од укупно осамдесетак руковетних песама идентификовано тек нешто мање од половине примера који се ослањају на постојеће записе, Девећ истовремено заступа гледиште да међу мелографске примере треба урачунати и остале песме у руковетима (Девећ 1996: XVII; 2006: 21). У другу крајност залази С. Атанасовски, који не узима у обзир начела Мокрањчевог етномузиколошког рада и закључује да је Мокрањац у појединим случајевима мелографисао мелодије на начин на који је желео да их укључи у руковети (S. Atanasovski 2012: 86).

знатно ојачало и учврстило кроз извођење Мокрањчеве музике. О томе су упечатљиво сведочили програми на иностраним концертним турнејама крајем XIX и почетком XX века (Milanović 2014: 30–38).

И саме руковети доприносиле су трајности тих ставова, јер су оне, у крајњем звучном резултату, стварале „утисак аутентичности” (Маринковић 1991: 90–91). Наиме, Мокрањац путем разноврсних поступака варира, допевава, скраћује, проширује и комбинује постојеће записе, а неке од напева и текстова и сам смишља. Међутим, он се не дистанцира од основних поступака народног певача. Њему је „примарно да изгради певани стих, мелостих, а од њега певану строфу, мелострофу” (Девих 1971: 53). Другим речима, мелостих као основна јединица фолклорног материјала остаје иницијални градивни сегмент хоризонталног музичког и текстуалног тока руковети. Мелостих је и најважнији етносимболистички елемент, којим композитор преноси или симулира стваралачки процес анонимног аутора патријархалне културе и чини да свака песма у његовим руковетима делује као народна, била то она заиста или не. Тај колективистички аспект био је полазна тачка Мокрањчевог односа према компоновању, али је истовремено функционисао и као платформа стваралачког реструктурирања елемената патријархалне културе.

### *Етносимболизам руковети*

Геополитичка компонента у Мокрањчевој етномузиколошкој делатности долазила је до посебног изражаја у његовом композиторском раду, чинећи важну идеолошку основу његовог стваралачког пројекта. Првих шест руковети (*Из моје домовине*, 1883–1892) артикулисало је представе о нацији и њеној постојећој држави, уједињујући их уобичајеном, емоционално делотворном, али политички неутралном синтагмом ‘моја домовина’. Наредних девет руковети (1894–1909), које су се ослањале и на фолклорни материјал из области јужно, југозападно и западно од званичних државних граница, упућивале су на проширивање тог концепта, с тежиштем на политизовању нације и њене територије, односно на пројекцијама симболичког простора замишљене, увећане државе. При томе, већ сами поднаслови ових остварења<sup>8</sup> наглашавали су аспекте ‘симболичке географије’ и везу са актуелном српском политиком.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> VII руковет. Из Старе Србије и Македоније; VIII руковет. Са Косова; IX руковет. Из Црне Горе; X руковет. Са Охрида; XI руковет. Из Старе Србије; XII руковет. Са Косова; XIII руковет. Из Србије; XIV руковет. Из Босне; XV руковет. Из Македоније.

<sup>9</sup> О симболичкој географији и временском поклапању настанка појединих руко-



Ако су географски термини маркирали територије ‘недовршеног’ националног уједињења, сам назив хорске форме, руковет, симболисао је њихову повезаност. Она се заснивала на идеји консолидације и хомогенизације нације, која се у музичком контексту остваривала кроз јединство националне традиције. У првом реду, то јединство се ослањало на фолклорно наслеђе назначених географских области, али је оно, у исто време, означавало и синтезу одабраних композиционо-техничких елемената проишавших из сплетова, меша, кола и сличних дела из дотадашњег композиторског наслеђа српске музике, које је Мокрањац усавршавао, стандардизовао и креативно надограђивао, да би кроз развијање разноврсних поступака музичког и текстуалног руковедања остварио нову жанровску врсту у музичкој литератури.<sup>10</sup> Њен назив потицао је из етничког вокабулара и имао је изразито рурално обележје. Означавајући принос који се „при жетви може обухватити једном руком” (Ђурић-Клајн: 179), он је сугерисао јединство нације и њене традиције.

Мокрањац се истовремено усмеравао на проналажење заједничких музичких карактеристика различитих географских области и на повезивање старијег фолклорног корпуса са новијим наслеђем, које се одликовало елементима оријенталних наноса. На пример, избором врсте песама које су настајале у варошкој традицији под Османлијама, и односом према њима, успостављао је везе између Врањанског округа (IV руковет), Неготинске крајине (VI руковет) и Босне (XIV руковет).<sup>11</sup> Такође, и у случајевима када је на нивоу појединачних руковети фаворизовао песме које су означавале сеоско окружење, он је повремено уводио севдалијску атмосферу, изражену кроз напев импровизационог карактера, са мелизматиком и мелодијски истакнутом прекомерном секундом.<sup>12</sup> Овакви примери сведочили су о инте-

вети са конкретним потезима српске политике видети видети у Милановић 2006.

<sup>10</sup> О Мокрањчевом руковедању први пише Петар Коњовић 1999: 39–97. Соња Маринковић овај стваралачки принцип сагледава као вид обликовања материјала фолклорног порекла језиком романтизма (1992: 18–20), а Ксенија Стефановић упућује на исти принцип остварен у третману текстуалне компоненте у руковетима (1999: 112).

<sup>11</sup> Варошку песму *Мирјано* (IV руковет) књижевник Зарија Р. Поповић донео је из Призрена у Врање, а одатле у Београд књижевник Драгутин Илић, који је песму текстуално дотерао и певао Мокрањацу. Она припада истом традицијском кругу као и севдалинка *Шћо ‘но ми се Травник замаљлио* (XIV) и ромско-лаутарска песма *Књиџу њише Мула-џаца* (VI). Детаљније о песмама у XIV руковети видети у Рихтман (1971: 69–87) и Девић (1986: 123–130).

<sup>12</sup> Такве су, на пример, песме *Чимбирчице, чимбир ми дала* из III и *Процејџа ‘девей, мајко, љодини* из XV руковети, у којима су мелодијски истакнуте прекомерне секунде настале као резултат „повишеног” IV ступња у балканском а-молу. Оне су блиске почетку претходно поменуте песме *Књиџу њише Мула-џаца* (VI). Све три се одликују и променљивим метром. У песми *Чимбирчице, чимбир ми дала*

грисању просторних и темпоралних димензија у стваралачком концепирању фолклорне традиције, па се указује потреба за разматрањем текстуално-поетских и музичких аспеката који су чинили репрезентативне симболе тог контекста.

Мокрањац се у руковетима није обраћао великим историјским темама и наративима, иако је самим именовањем геополитичких целина, попут Косова, Македоније или Старе Србије, назначио симболику митског сећања на 'свето место' нације и средњовековно царство. Његов избор најчешће се налазио у кругу лирских песама, које су и у свом фолклорном окружењу израстале и трајале заједно са музиком. Сажетост њиховог казивања у изношењу збивања, осећања и размишања, као и разноликост ритма и стиха били су богат извор за музичко и текстуално руковедање.<sup>13</sup>

Сходно томе, руковети ретко наглашавају етноисторијску нарацију карактеристичну за епско-баладску поезију, а усамљени случај чини песничко позивање на Хајдук Вељка и друге историјске личности у VI руковети. У осталима преовлађују тематски разноврсне љубавне песме, обележене широким распонем од шаљивог до трагичног карактера, уз присуство других лирских врста, попут посленичких, породичних, играчких и песама о природи. Оне доносе елементе етностимболизма који потичу из света живота, обичаја и осећања анонимних јунака патријархалне заједнице.

Њихови садржаји, међутим, упућују и на посебну димензију времена, имплицитно уграђену у посредно назначене аспекте етничке прошлости, па се избор песама у руковетима везује за две етноисторијске сфере, које се у већини појединачних опуса међусобно преплићу. Једна од њих успоставља аспекте архаичности, које Мокрањац најчешће постиже кроз наглашену везу са природом, посебно водом и биљем, евоцирајући елементе ритуалне прошлости. Такве су, на пример, песме *Осу се небо звездама* и *Смиљ' Смиљана* из II руковети, *Засјала девојка* и *Урани, бела, урани* из III, *Море, извор вода извирала* из VII, *Црни ѓоро, црни сесјиро* из XI, *Цвеће цафнало* из XII, *Девојка јунаку* из XIII, *Сејала Динка босиљак* из XV руковети. Друга група песама представља етничко окружење из османског времена, где је историјска димензија мање или више посредно наговештена.

то су 4/4 – 3/4 – 4/4, у *Прошејџа' девей, мајко, ѓодини* 4/4 – 2/4 – 4/4 – 2/4 – 3/4 – 4/4 – 2/4 – 4/4 – 2/4 – 3/4, а у песми *Књиџу ишце Мула-џаша* измењују се непарни тактови 5/8 и 7/8.

<sup>13</sup> Лирске народне песме одликују се разноликим ритмом и стихом (од 4 до 14), а сваки стих је ритамска и синтаксичка целина. Могу бити строфичне и са припевом. У народу увек живе са мелодијом, а најчешће их певају млади (Pešić 1984: 142).

Она је, на пример, кратко назначена у трећој песми VII руковети, заступљеној само једном мелострофом која доноси мотив одласка у хајдуке, али у ретким случајевима упућује и на разрађенију етноисторијску сцену, као у почетној песми из XI руковети, са темом низама развијеном у опширном поетском дијалогу.

Наведене етноисторијске сфере у руковетима најчешће су назначене асоцијативном улогом језичких симбола, односно архаизама, локализама и турцизама, које Мокрањац веома пажљиво бира и дозира, не нарушавајући поетичност целине.<sup>14</sup> Истом кругу припадају и појединачна властита имена, чије присуство оживљава ликове патријархалног друштва и сведочи о томе да су песме настајале претежно у хришћанском, али и у исламизованом окружењу.<sup>15</sup>

Већина појединачних руковети заснива се на избору песама које садрже различите темпоралне евокације, што доприноси утиску неограниченог трајања и својеврсног временског континуитета нације, од њеног почетка у неодређеној, древној прошлости до новијих, османских оквира. Упечатљив пример је XI руковет, где те димензије времена контрастирају, у међусобном смењивању, које значајно делује на драматургију целине, док су, рецимо у V, VII, VIII, XII и XIII руковети такође стално присутне, али дискретније назначене. Сви ти аспекти етноисторизације учитавају се у мотиве љубави, патње, радости, растанка, чекања, веселја, севдаха, туге, рада, смрти и друге тематске елементе везане за животне ситуације колектива и емотивни свет његових појединаца, те у садејству са мноштвом пасторалних мотива, имагинарних пејзажа, повременим географским топонимима и, најзад, самим насловима дела, остварују значењску слојевитост 'историзоване' природе и 'територијализованих' етничких сећања, једном речју *ethno-scape*, како то у свом теоријском вокабулару формулише Ентони Смит (Smith 2009: 50).

Истовремено, асоцијативна улога појединих музичких елемената такође је учествовала у кодирању значењске вишеслојности руковети, коју је нудио етносимболистички потенцијал

<sup>14</sup> На пример, архаизми и локализми: војно – муж, вереник; врви – иде; гиздава – лепа, накићена; градина – башта; дробни – ситни; јогледа се – огледа се; кајдигати – навалити, напасти; лојзе – виноград; турцизми: ордија – (од орду) војска; бастисати – (од бастии) напасти; ђорда – врста сабље; фустан – (од фистан) женска сукња; ђердан – огрлица; џан-шалваре – свилене шалваре; џамадан – врста мушког прслука, низам – регуларна војска у Османском царству; бедељ – заменик у служењу војске; ибришим – свилени конац итд.

<sup>15</sup> Поред именица мома, момче, момичето, младо комшичето, ђевојка, зор-делија, појављују се и властита имена, чешће женска него мушка. Уз Јелу, Јану, Стану, Данку, Јулијану, Анђелију, Нену, Кагу, Росу, Биљану, Ленку, Цвету, Марију, ту су и Фата, Емин-Када, Ајка, Ајра, а од мушких имена Алија, Алага (Али-ага), уз Стојана, Коју, Ивана, Мана, Јову итд.

одабраног фолклорног супстрата. Из тих елемената проистицале су и особености Мокрањчевог стила, тачније оне карактеристике које су његов стилски идиом, формиран на класично-романтичарским основама немачке традиције, диференцирале у правцу остваривања индивидуалног музичког језика.<sup>16</sup> Оне су великим делом потицале из оних особина музичког фолклора које је сам Мокрањац издвојио као препознатљиве знаке српске народне песме и апострофирао их у поменутом Предговору за збирку песама из 1902. године, представивши их као „музикалну граматику и логику, по којој наш народ пева и игра”, односно као етносимболистичу основу за изградњу уметничке музике.

У том контексту значајне су ритмичко-мелодијске карактеристике руковетних песама. С једне стране, промене метра и мешовити тактови упућују на Мокрањчев несхематски приступ материјалу, што је у српској композиторској пракси представљало значајан помак у проширивању ритмичко-изражајних средстава и издвајању локалних специфичности саме уметничке музике.<sup>17</sup> С друге стране, посебно су значајне лествичне карактеристике песама, које су сугерисале област хармонских решења у композиционој сфери. Мокрањац је фаворизовао мелодијске завршетке на II ступњу дура или мола, прекомерне секунде, „повишени” IV и/ или VI ступањ у напевима на основама балканске и/ или циганске лествице, експонирајући их као најчешће заступљене специфичности различитих фолклорних мелодија. Хармоније које је на њима градио допринеле су наглашеном присуству функционалне области доминантине доминанте, што је и основу његовог музичког језика изразито водило „у смеру доминантног тоналитета” и честом осциловању „између њега и основног” (Деспић 1999: 164–165). То је била својеврсна стандардизација карактеристичних хармонских решења, међу којима су се поједина појављивала

<sup>16</sup> О локалним узорима (К. Станковић, Ј. Маринковић), утицајима лајпцишке романтике, посебно Менделсона (F. Mendelsohn) и Шумана (R. Schumann), на чијим традицијама се одвијала завршница Мокрањчевог школовања, али и о елементима који Мокрањчево стваралаштво чине упоредивим са делима Грига (E. Grieg), Брамса (J. Brahms) и руских композитора, детаљније видети у Мосусова (1971) и Деспић (1999).

<sup>17</sup> Мокрањац често користи промене метра, уводи и мешовите тактове, представљајући се не само као вешт композитор већ и као стваралац који интуитивно долази до одређених решења. О томе најбоље сведочи његова позната напомена за извођење песме *Сејала Динка босиљак* (2/4) у XV руковети, којом сугерише да последњу осмину у сваком такту треба мало одужити. То је, заправо, било практично решење којим је желео да оствари одговарајући ритмичко-метрички пулс, стран дотадашњој стваралачкој пракси (песма је пример мешовитог такта са шеснаестинским вредностима као основном јединицом мере –  $3/16 + 2/16 + 3/16$  – који у то време није био у композиционој употреби). Мокрањчеву интуитивност по питању ритмичко-метричке компоненте потврђују и његови записи црквене музике, у којима је изостављао стандардну поделу на тактове.

још од Корнелија и временом обогаћивала, да би у Мокрањчевом стваралаштву постала део уобличеног хармонског идентитета српске уметничке музике настале на основама локалног фолклора, а схваћене и компоноване у ширим оквирима класично-романтичарске традиције.<sup>18</sup> Управо су хармонска решења из тог истакнутог круга његове стилске сфере обележавала различите врсте руковетних песама, што је производило и јасан стваралачки ефекат у правцу музичког уједначавања нације.

Истовремено, Мокрањчево став да се народна мелодија може разумети и композиционо третирати на више начина упућивао је на свест о стваралачкој слободи и на ширину његових уметничких схватања.<sup>19</sup> Мокрањац је трагао за новим хармонским решењима, којима је превазилазио поједине стандардне обрасце, какве је, истовремено, и сам користио. Посебно је вредно пажње његово повремено залажење у модалност, а оно се током рада са мелодијама дијатонског типа превасходно испољавало у познијим руковетима. Изразите су у том смислу песме *Цвеће цафнало* (XII руковет), са осциловањем између еолског а-мола и паралелног Ц-дура, и посебно *Биљана њлајно белеше* (X руковет), где осциловање између Б-дура и паралелног г-мола доноси и доследнију примену еолског обележја молске лествице и њене хармонизације. Остали такви примери углавном се односе на краће музичке целине, али присуством појединачних акордских веза противних класичним тоналним функцијама, као и плагалних односа и сазвучја на споредним ступњевима, припадају шире схваћеној модалности (Мосусова 1971: 123–128; Деспић 1999: 165–169).

Управо тај други, код Мокрањца мање изражен, али у тадашњој српској музици нов и свеж елемент хармонског језика, испољавао се у приступу оним мелодијама које нису указивале на трагове ‘оријенталних’ наноса. Тако су се и музичке особине руковетних песама укључивале у означавање поменутих етноисторијских сфера. Док је преовлађујући хармонски третман у пољу доминантног тоналитета обележавао различите врсте песама, аспекти модалности, до којих је Мокрањац стизао кроз хармонско тумачење дијатонске мелодике, добијали су своју значењску функцију у конструисању дрвности нације.

<sup>18</sup> Детаљно разматрајући типична хармонска решења у Мокрањчевом опусу, Деспић истиче да је аутор „уобличио и утврдио својеврсну норму хармонизације нашег фолклора” (1999: 157).

<sup>19</sup> О овоме пише Надежда Мосусова, када пореди Мокрањчеве ставове са уверењима руске „Петорице”, наводећи и супротна схватања енглеског фолклористе Сесила Шарпа и словенофилски настројених руских теоретичара Сјерова и Стасова, који су се строго односили према третирању народне песме, не дозвољавајући стваралачку слободу у њиховој обради (Мосусова 1971: 119).

Разматрани етносимболизам руковети, као и етноисторизација која се одвијала у његовим оквирима, често су се укрштале и интегрисале на нивоу појединачног дела, усмеравајући се ка успостављању јединствене просторне и временске слике нације. За разлику од каснијих композиционих и текстуалних приступа који су се настављали на Мокрањчев рад, тражећи управо у модалним аспектима његових дела ‘аутентичност’ српског и словенског фолклора, руковетни циклуси нису били окренути маргинализацији локалног наслеђа обележеног ‘оријенталним’ примесима. Напротив, већина ових остварења била је прожета сталним комбиновањем и преплитањем елемената наведених етноисторијских сфера, што је карактерисало чак и оне малобројне руковети које су првенствено заступале једну од њих. На пример, већ поменута песма *Што ‘но ми се Травник замаглио* из XIV руковети не одликује се очекиваним богатством мелизматичних покрета, какве су нотирали сами записивачи истог напева.<sup>20</sup> Њена једноставна хармонизација доноси трагове модалности, па је заједно са фактуром и односом према хорским гласовима блиска руским народним песмама, као и већина других дијатонских мелодија код Мокрањца.<sup>21</sup> Такође, међу преовлађујућим варошким напевима у VI руковети, завршна песма *Бојан ми лежи, море, Кара-Мусџафа* не садржи музичке ‘оријентализме’ сугерисане текстуалним садржајем. Њена прва два мелостиха (4+4), са силазним дијатонским покретима у распону велике сексте, асоцирају на песму „Пушчи ме” из X руковети. Изузев типичне хармонизације на завршецима тих фраза у А дуру (DD–D), у њима се истиче акорд VI ступња, а призивак модалности појачава се у наставку песме, прво иступањем у паралелни фис-мол, потом и потврдом истог тоналитета. С друге стране, чак и сама X руковет, која је због своје дијатонике и истакнутих елемената модалности доживљавана као парадигма ‘чистоте’ српског и словенског фолклора још од времена Косте Манојловића и Петра Коњовића, није у потпуности дистанцирана од ‘оријенталног’ печата. О томе сведочи поетска компонента, односно текст финалне песме *Никнало, никнало цвекје шарено*, који садржи турцизме.

<sup>20</sup> Упоредити, на пример, Мокрањчеву мелодију са записима Фрање Маћејевског из истог времена и Рихтмана из 1964. године, у Рихтман 1971: 85–86.

<sup>21</sup> Међу преовлађујућим акордима на основним ступњевима Ас дура у првој деветотактној целини наведене песме истиче се модална веза V–IV, као и акорд на VI ступњу. Иначе, сличност ове песме са полифонијом руских народних песама помиње Мартинов (Мартынов 1958), а везу између Мокрањчевих дијатонских мелодија и руских световних и духовних напева у више наврата помињу Коњовић (1999), Живковић (1957) и Мосусова (1971).

Ако су елементи музичког и поетског етносимболизма потицали из различитих временских и просторних оквира фолклорног окружења, они су се у рукаветима комбиновали и консолидовали, стварајући представу о јединству нације и њене традиције. Примери су показали да се тај процес одвијао како на нивоу појединачног дела тако и у оквиру рукаветног опуса. Полазећи већ од основног градивног сегмента рукавети Мокрањац се окретао стваралачком реструктурирању, комбиновању и интегрисању елемената патријархалне културе и на тим основама конструисао своје композиторско виђење традиције српске народне песме. Та индивидуална димензија у приступу фолклору постајала је израженија у наредним корацима композиционог процеса, који су се односили на третман и повезивање песама и постизање уравнотежене, вишеслојне текстуално и музичко-драматуршке целине. Тада су се у пуној мери испољавали разноврсни поступци из ширег изражајно-техничког арсенала уметничке музике, попут варирања хорске фактуре, употребе хармонске полифоније, имитације и других чинилаца градиције музичког тока и његовог умрежавања са драматургијом поетског текста. Поједини међу њима били су иманентни и самој фолклорној грађи. Тако су различите варијанте дијалогског односа соло гласа и/или хорских група биле карактеристичне за осмишљавање вокалних деоница у уметничкој музици, али су имале своје упорише и у натпевавању и сличним начинима извођења присутним у фолклорној пракси. Њима су се придруживале и повремене инструменталне асоцијације, као својеврсни етносимболистички ефекти, добијени карактеристичним начинима вођења певачких деоница, који су симулирали звук гајди, рога и жичаних инструмената.<sup>22</sup>

Мокрањчев рад на фолклору донео је нове стандарде у приступу грађи, што је заједно са његовим идеолошким основама снажно деловало на потоње музичаре. С једне стране, мелографски походи на Косово и у Македонију постаће један од битних сегмената у сакупљању народних мелодија, јер ће се управо у музици тих етнографских области трагати за 'чистим' изворима српског и словенског идентитета. Истовремено, полазиште за такве конструкције чиниће и саме рукавети. У њима је стваралачки концепт српске народне песме као традиције добио своју пуну и заокружену форму. Представљајући музичку нарастизацију поимања националног колектива, рукавети су постале незаобилазно полазиште у приступу фолклору, према којем ће се равнати млађи аутори. Српско стваралаштво пре Мокрањаца

<sup>22</sup> Детаљније о овим аспектима пишу Бингулац (1956: 435–436) и Деспић (1999: 187–193).

није поседовало такве потенцијале, што је Мокрањчевим делима отворило могућност канонизације у националним оквирима.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Atanasovski, S. (2012) "Stevan Stojanović Mokranjac and Producing the Image of Serbian Folk-Song: *Garlands from 'Old Serbia'* as a Form of Musical Travelogue", *Muzikološki zbornik XVIII* (1): 75–90.
- Бингулац, П. (1956) „Стеван Мокрањац и његове руковети”, *Годишњак зрада Београда* 3: 417–46.
- Девећ, Д. (1971) „Неке народне мелодије у Руковетима Стевана Мокрањца”, у М. Вукдраговић (ур.) *Зборник радова о Стивану Мокрањцу*, Београд: САНУ, 38–68.
- Dević, D. (1986) „Neki nepoznati zapisi Stevana Mokranjca i njegova Četrnaesta rukovet”, сепарат, Сарајево: Академија наука и умјетности Bosne i Hercegovine, posebna izdanja LXXVII, Odeljenje društvenih nauka, knj. 16, 123–130.
- Девећ, Д. (1996) „Предговор”, у Д. Девећ (прир.) *Сиван Сивојановић Мокрањац. Етномузиколошки записи*, Сабрана дела Ст. Ст. Мокрањца, књ. 9, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће *Ноћа*, XI–XXIV.
- Девећ, Д. (2006) „Стеван Стојановић Мокрањац – мелограф и етномузиколог”, *Нови звук* 28: 17–38.
- Деспих, Д. (1999) „Хармонски језик и хорска фактура у Мокрањчевим делима”, у Д. Деспих и В. Перичић (прир.) *Сиван Сивојановић Мокрањац: Живот и дело*, Сабрана дела Ст. Ст. Мокрањца, књ. 10, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће *Ноћа*, 145–180.
- Ђурић-Клајн, С. (1971) *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд: Pro musica.
- Живковић, М. (1957) *Руковети Сив. Сив. Мокрањца. Аналитичка студија*, Београд: Српска академија наука и Музиколошки институт САН.
- Коњовић, П. (1999) „Стеван Ст. Мокрањац”, у Д. Деспих и В. Перичић (прир.) *Сиван Сивојановић Мокрањац. Живот и дело*, Сабрана дела Ст. Ст. Мокрањца, књ. 10, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће *Ноћа*, 1–142.
- Маринковић, С. (1991) „Однос фолклора и његове уметничке транспозиције у Мокрањчевој *Четрнаестој руковети*”, *Развјик* 4/5: 89–93.
- Маринковић, С. (1992) „Руковедане”, *Развјик* 3/4: 18–20.
- Маринковић, С. (1999) „Однос фолклорног записа и обраде као путоказ у аналитичком промишљању руковети”, *Нови звук* 14: 61–73.
- Marković, T. (2005) *Transfiguracije srpskog romantizma. Muzika u kontekstu studija kulture*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Мартынов, И. (1958) *Сиван Мокрањац и српска музика*, Москва: Гос. муз. изд-во.
- Милановић, Б. (2006) „Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етничитета и национализма”, у И. Перковић-Радак и Т. Поповић-Млађеновић (ур.) *Мокрањцу на дар. Процвета – чудних чуда кажу – 150 година, 1856–2006*, Београд – Неготин: Факултет музичке уметности, Дом културе Стеван Мокрањац, 33–53. (Milanović B. /2006/ "Stevan Stojanović Mokranjac et l'aspects de l'ethnicité et du nationalisme", *Études Balkaniques* 13: 147–170).



- Milanović, B. (2014) "Introduction: Musical Representation of Mokranjac and the Belgrade Choral Society as a Form of Cultural Diplomacy", In B. Milanović (ed.) *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914). The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours*, Belgrade: Institute of Musiology SASA, Serbian Musicological Society, 11–42. (Милановић, Б. /2014/ „Уводна разматрања: инострано музичко представљање Мокрањца и Београдског певачког друштва као вид културне дипломатије”, у Б. Милановић (ур.) *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друшћвом*, Београд: Музиколошки институт САНУ, Музиколошко друштво Србије, 13–45).
- Младеновић, О. (1971) „Учешће Стевана Мокрањца у раду Српске краљевске академије наука”, у М. Вукдраговић (ур.) *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд: САНУ, 185–201.
- Мокрањац, С. (1999) „Предговор” за *Српске народне њесме и иџре с мелодијама из Левча* (Прикупио Тодор М. Бушетић, музички приредио С. Ст. Мокрањац), у Д. Девић (прир.) *Стеван Стојановић Мокрањац. Етномузиколошки записи*, Сабрана дела Ст. Ст. Мокрањца, књ. 9, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће *Ноџа*, 3–13.
- Мосусова, Н. (1971) „Место Стевана Мокрањца међу националним школама европске музике”, у М. Вукдраговић (ур.) *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд: САНУ, 111–35.
- Перић, Ђ. (1999) „Библиографија Стевана Ст. Мокрањца”, у Дејан Деспић и Властимир Перичић (ур.) *Стеван Стојановић Мокрањац. Живој и дело*, Сабрана дела Ст. Ст. Мокрањца, књ. 10, Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, Музичко-издавачко предузеће *Ноџа*, 250–408.
- Перичић, В. (1967) *Јосиф Маринковић. Живој и дела*, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Pešić, R., Milošević-Đorđević, N. (1984) *Narodna književnost*, Beograd: Vuk Karadžić.
- Перичић, В. (1981) „Белешке о формалној структури руковети”, *Стеван Ст. Мокрањац 1856–1981. Pro musica*, посебно издање, септембар, 5–8.
- Проданов, И. (2001) „Трагичне теме из Мокрањчевих руковети и њихово музичко обликовање”, у Д. Големовић (ур.) *Професору др Драгославу Девићу поводом 75-годишњице рођења и 50-годишњице научног рада*, Београд: Вездес, 365–373.
- Рихтман, Ц. (1971) „Мокрањчева XIV руковет у свјетлу савремених испитивања традиционалне музике Босне и Херцеговине”, у М. Вукдраговић (ур.) *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, Београд: САНУ, 69–87.
- Сабо, А. (2006) „Процес обликовања песама у руковетима Стевана Ст. Мокрањца – прилог проучавању музичке синтаксе”, у И. Перковић-Радак и Т. Поповић-Млађеновић (ур.) *Мокрањац на дар. Прошења – чудних чуда кажу – 150 година, 1856–2006*, Београд – Неготин: Факултет музичке уметности, Дом културе Стеван Мокрањац, 131–155.
- Smith, A. (2009) *Ethno-symbolism and Nationalism: a Cultural Approach*, London – New York: Routledge.
- Стевановић, К. (1999) „Текстуално-музичка драматургија руковети”, *Нови Звук* 14: 101–114.
- Томашевић, К. (2010) “Stevan Stojanović Mokranjac and the inventing of tradition: a case study of the cong ‘Cvekje Calfalo’”, *Muzikološki zbornik XLVI* (1): 37–56.

*Biljana Milanović*

## MUSICAL SHAPING OF THE NATION: ETHNO-SYMBOLISM OF MOKRANJAC'S GARLANDS

(Summary)

This article deals with Stevan Mokranjac's fifteen garlands (*rukoveti*), which are commonly regarded as the national project in Serbian art music that was accomplished through the producing of the tradition of the Serbian folk song. The garlands are examined by employing the concept of ethno-symbolism, theoretically associated with Anthony Smith. The elements of ethno-symbolism, and especially those aspects of this theory through which the articulation of a national identity activates connections with pre-modern myths, recollections and collective symbols, have proven useful in contextualization of folk material and its ethno-logical environment, with which the art work establishes intertextual connections. With his project Mokranjac created a rich network of ethno-symbols associated with the themes and motives of both rural and semi-urban communities that were characterized by their preservation of the model of patriarchal culture. Their strong attachment to 'ethno-history' as well as 'symbolic geography' produced various 'ethno-scapes', which established an increasingly symbiotic context of a 'naturalized' community and 'historicized' nature and territory. Mokranjac presented them as a representative sample in the process of legitimizing national consolidation and homogenization through the folk song. These aspects are observed in both textual and musical dimensions of Mokranjac's garlands. The connection between his fieldwork and his compositions is also problematized.

Mokranjac's garlands are distinguished by their inclusiveness and a constant blending of older and newer ethno-historical elements, with an aim of constructing a unique tradition of national song, as an integral time-and-space image of the nation. Through this dimension of collectivism we can observe Mokranjac's close connection to the patriarchal culture, as it remained an important ethno-symbolist element in both the politics and the poetics of his artistic project. At the same time, it provided a platform for free invention when it came to the more advanced stages of composition, when the patriarchal culture would be subjected to transfiguration by his individual creative imperatives. Mokranjac's Garlands were the first works in Serbian music to emerge as results of an aesthetically rounded and ideologically grounded compositional project, which facilitated their canonization within the framework of Serbian art music.

Примљено 20. 8. 2014.

Прихваћено за штампу 24. 9. 2014.

Оригинални научни рад

DOI: 10.2298/MUZ1416227P

UDK: 78.071.1 Мокрањац Стојановић С.  
78(497.6)“1878/1918”

## Reception of Stevan Stojanović Mokranjac's composing creativity in the musical life of Bosnia and Herzegovina: Austro-Hungarian period

Lana Paćuka<sup>1</sup>  
Academy of Music (Sarajevo)

### Abstract

With the arrival of the Austro-Hungarian Monarchy, Bosnia and Herzegovina encountered Western European social trends, which affected the shaping of musical life physiognomy in the late nineteenth and early twentieth century. In this extremely intricate relationship between national and pro-European-oriented cultural trends, Serbian composer Stevan Stojanović Mokranjac had a special position as a unique musical phenomenon, since he was a composer whose musical talent imposed itself as an authority in strengthening the national musical expression and serving as a guideline for numerous BH artists.

### Keywords

Austria-Hungary, Bosnia and Herzegovina, musical life, Stevan Stojanović Mokranjac, reception, rukoveti.

### *Socio-political contexts*

Pursuant to a decision of the 25th Congress of Berlin, Austria-Hungary was granted the right to territorial administration of Bosnia and Herzegovina (1878), and shortly after it also embarked on the social and political occupation thereof, working out each subsequent political move.<sup>2</sup> The careful organization of administration

---

<sup>1</sup> lana\_sehovic@yahoo.com

<sup>2</sup> The armed resistance to occupation put up by people, as well as the permanent fear of new political and social unrest led to a series of drafted laws and ordinances aimed, among other things, at imperceptibly taking control over all segments of socio-political and ultimately cultural life of B&H. The most significant laws implemented in the period under discussion include Novi Pazar Convention of 1879, owing to which the sultan's sovereignty and Turkish currency remained in force in B&H. Austria-Hungary broke its word by the Law of 1880, since it repealed Turkish currency and included B&H into its own customs zone, declaring B&H inhabitants its own subjects in terms of consular protection. The most significant ordinances also included the Military Act passed on 4th November 1881, which pertained to including and recruiting B&H citizens into the Austro-Hungarian army. Its coming into force in 1882 resulted in a storm of resentment, which reached its climax in the so-called Herzegovinian rebellion. The rebellion was quelled after three months, and authorities declared amnesty (Skarić 1985; Šehić 2007).

system was based on the political, strategic and economic importance of B&H for the Monarchy. The central B&H position within the Balkans was supposed to prevent the formation of a Slavic state on the southern frontier of the Monarchy, allowing Austro-Hungarian active participation in deciding upon the destiny of European part of Turkey and ultimately to prevent and disallow Russian politics to get more deeply involved and exert force on the Balkans. Besides the political, it also had strategic goals, since by occupying B&H Austria-Hungary acquired the dominating position for all the significant Balkan roads, while B&H's geographical position was a good stronghold for any potential conquest of Balkan regions (Kraljačić 1987). The significance of B&H for Austro-Hungarian foreign and domestic policy made the new state administration extremely agile in taking all necessary political, social, welfare and cultural measures aimed at securing and strengthening its dignity in these regions.

In their attempts to present B&H as an example of successful Austro-Hungarian policy, Monarchy leaders soon realized that this task must be entrusted to a person whose political leadership abilities could resist difficulties and challenges to political and social order in these regions. Benjamin von Kállay possessed the described features of a young and promising diplomat with clear political visions.<sup>3</sup>

While holding his years-long office as the minister of Joint Ministry of Finance (henceforward JMF) (1882–1903), Kállay made use of his years-long experience and knowledge of Balkan circumstances to become the first to actually start working on bringing to reality the idea that would make B&H and Sarajevo, as the main administrative center, the ideal example of Austro-Hungarian socio-political, and then cultural activity.<sup>4</sup> Political principles that he whole-

<sup>3</sup> Benjamin von Kállay was born in Budapest in 1839. In his early youth he showed an interest in politics, particularly in the so-called Eastern issue. He took a great interest in studying foreign languages, among them Greek, Turkish, Croatian and a few Slavic languages. His studies at Budapest University took the same direction, since besides foreign languages he also studied Serbian political issues. Relying upon his brilliant knowledge of Serbian language, culture, history and current politics, and in order to ensure himself a position in Hungarian parliament, Kállay launched an unsuccessful campaign among local Serbs, lobbying for their votes. His knowledge of Balkan or, more accurately Serbian circumstances yielded fruit only somewhat later, and he was appointed Austro-Hungarian consul in Belgrade in the 1868–1875 period. In 1872 he travelled across B&H learning about local features and political conditions. In 1877 he wrote a piece entitled *Historija Srba*, which was published in Hungarian and German a year later. A significant date in his political career was certainly 4th June 1882, when he was appointed Austro-Hungarian Minister of Finance and Governor to B&H. He remained in this office until his death, in Vienna in 1903 (Donia 2006; [http://hr.wikipedia.org/wiki/Benjamin\\_Kallay](http://hr.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Kallay), accessed May 2013).

<sup>4</sup> JMF ministers, Leopold Friedrich Freiherr von Hofmann (1822–1885) and József Szlávy de Érkenéz et Okány (1818–1900), who held this office before Kállay left only a pale trace in the implementation of the process, due to their insufficient knowledge

heartedly tried to implement in all the pores of B&H life resulted in a specific political ideology, whose main guidelines defined the course of development of all the significant happenings in social and cultural area. Kállay tried to describe the occupation as a civilizing mission aimed at bringing progress and well-being to B&H people by means of their enlightenment, construction, and inclusion into new trends. In line with this, it was necessary to create a climate that would present, to the broad public, the real political, social and strategic reasons for occupation as the only possible and true choice. However, political, national and confessional disunity of B&H, as well as its constant gravitation toward Serbian and Croatian politics in no way fitted into Kállay's vision of a unified kingdom that would glorify and praise the Emperor as the supreme ruler (Donia 2006).

The goals set within Kállay's political vision implied a complete internal social, welfare, economic and cultural transformation of B&H, which could be achieved only by means of systematically elaborated plan of activity. Transformation elements were in a causal relation, and were directly reflected in the cultural, and then musical life in the period under discussion. Through promoting enlightenment, and the cultural and humane goals of the occupation, such as the development of industrialization, economy, building country infrastructure, opening educational institutions, starting regime-backed periodicals, and nourishing public life in Western European style, the new administration became omnipresent in all social segments of activity, thus fulfilling its political task at the same time. Bosnia and Herzegovina was to be transformed into an Austro-Hungarian province that would fully gravitate toward the idea of the unified Austro-Hungarian Monarchy. According to Vujković Sarita (2009: 21), such an approach achieved the "conceptualized and actually implemented transition of B&H oriental society to Western culture."

In order to carry out the described process as quickly and easily as possible, it was necessary to establish socio-political and cultural models as symbols of Austro-Hungarian identity and Western-European culture in these regions. On the other hand, it also implied the suppression of the already existing national identities, i.e. the promotion of the unique, Bosnian and Herzegovinian identity that would support only differences in religion. Quite expectedly, at grass roots this view was accepted with reservations, perceiving the new social and cultural achievements as imposed elements.

---

and insufficient relating to B&H socio-political climate, and it was only with Kállay that it somewhat came to life in practice (Kruševac 1960; [http://de.wikipedia.org/wiki/Leopold\\_Friedrich\\_Freiherr\\_von\\_Hofmann](http://de.wikipedia.org/wiki/Leopold_Friedrich_Freiherr_von_Hofmann), accessed May 2013; [http://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3zsef\\_Szl%C3%A1vy](http://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3zsef_Szl%C3%A1vy), accessed May 2013)

*Music in the service of expressing national identity*

However, due to political, social and cultural pressures, the omnipresent distance started to subside, and the public decided to join only those aspects of Western-European culture that they believed suitable for achieving their own goals, which in turn pertained to the struggle for national independence and autonomy. Thus, the local population soon recognized music as a necessary medium for expressing their national strivings indispensable in the struggle for autonomous rights (Paćuka 2010).

Special alertness in this area was shown by B&H Serbs, who first revealed the awakening of national awareness and attempts to consume Western-European values serving national expression. Trying to reach a balance between the newly-arrived trends and ties with their Serbian roots, they nourished and emphasized forms of musical activity that could embrace completely different cultural achievements. The given principle of reasoning and activity was primarily expressed through affinity for artists and composers whose works revealed ties with their own national identity. In this respect, a special position was held by Serbian composer Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914), greatly admired and esteemed by B&H Serbs, who found, in his artistic expression, support for their struggle to preserve national values. Interestingly, however, Mokranjac's artistic postulates exceeded the framework of a single national group, which resulted in the inviolable admiration for his work in all the segments of B&H musical life, as well as in the creation of a distinctive Mokranjac cult. The given privilege implied a presence in the most significant reproductive (presence in the programs of public get-togethers, ceremonies, parties and singing societies' concerts) and productive aspects of musical life (Mokranjac's composing style impact on B&H composers' creations) of the time. A similar privilege was enjoyed only by a dozen prominent creators of the region, e.g. Ivan pl. Zajc (1832–1914) or Josif Marinković (1851–1931), with Stevan Mokranjac certainly dominating among them.

*Reception of Stevan Mokranjac's creativity in reproductive aspects of musical life in B&H*

Reception of Stevan Mokranjac as an artist and creator was multilayered in B&H musical life, and corresponded to the circumstances and degree of its development during the Austro-Hungarian administration. The beginnings of B&H population's public musical activity were primarily associated with national parties, get-togethers, balls and the unavoidable St. Sava ceremonies,

especially beloved in B&H Serbs' tradition.<sup>5</sup> Prepared and organized by Serb-Orthodox municipalities and Orthodox schools, they gathered both Serbian youth and members of all the other confessions and nations. They were celebrated across B&H, and were recognizable by the great number of guests and diverse programs, typically consisting of pieces permeated with national features. Actually, the ceremonies were one of the first forms of nationally-labeled public musical activity before the emergence of the practice of associating, i.e. forming nationally-based singing societies (Pačuka 2010). The ceremonies' repertoire included performances of a couple of Western-Europe oriented pieces and, in greater number, pieces by Serbian composers such as Josif Marinković, Kornelije Stanković (1831–1865), Jovan Paču (1847–1902) and, naturally, Stevan Mokranjac, whose presence in their repertoire was increasingly evident towards the end of autonomy struggle (1905), and the beginning of musical dilettantism and its rising to a higher performing level.<sup>6</sup>

Still, it should be noted that even before 1905 Mokranjac's compositions were included in the ceremonies' repertoire. Although they were not permanently present on concert stages, better-organized ceremonies in bigger B&H towns would necessarily include Mokranjac's compositions in the musical part of their program. Mostar was the most advanced town in this respect, since its ceremonies were characterized by carefully conceived repertoires. It was true of a ceremony of 1898, which featured Serbian-Orthodox church singing society "Gusle", who performed the sacred compositions *Tebe Boga hvalim* by Ukrainian composer Dmitrij Stjepanović Bortnjanski (1751–1825), *Kaiserhymne* by Joseph Haydn (1732–1809), *Uskliknimo* by Tihomir Ostojić (1865–1921), *Ao nebo* by Aleksandar Jorgović, and the Rukovet No. 8 by Stevan Mokranjac (Šečić-Miličević 2012: 33). Besides, Mokranjac had a

<sup>5</sup> Orthodox primary and secondary schools considered St. Sava as the patron saint of school youth, and therefore schools across B&H organized St. Sava ceremonies on St. Sava's Day (27th January).

<sup>6</sup> Upon its arrival to B&H, Austro-Hungarian administration was trying to prevent the independence of the Serbian part of population in the area of religious and education issues, and the ultimate epilogue of these intentions were decisions by Land Government of 1889, 1892 and 1901, which abolished Serbian municipalities and schools' independence in administration. These decrees led to the population's dissatisfaction and the start of the struggle for autonomy, with active participation of all singing, support and cultural Serbian societies. Party, get-together and concert programs had the task of arousing Serbs' national awareness, and therefore program contents often had a fighting and national nuance. In the given period, which lasted until 1905, when the Office of Serbian Orthodox Church and School Self-Management of B&H returned the autonomy to municipalities, especially favored pieces included *Ja sam Srbin srpski sin, U boj* (Jovan Paču), *Sabljo moja, Oštre su naše sablje* (Davorin Jenko, 1835–1914), *Srpske narodne pjesme* (Tihomir Ostojić 1865–1921) (*Spomenica* 1938; Šečić-Miličević 2012).

vital position in the programs of Sarajevo ceremonies, extremely well-liked and visited at the time. Actually, performing pieces by the great Serbian composer within ceremonies in B&H capital eventually grew into a kind of tradition, and they could hardly be imagined without the presence of his pieces. This applies, among other things, to a ceremony of 1911, which featured girls from Serbian Girls' College, Serbian-Orthodox church singing society "Sloga", and the famous musician with a B&H address, Czech Bogomir Kačerovský (1873–1945). *Pjesme iz srpskih krajeva* by Stevan Mokranjac was performed by "Sloga", whose performance won the full liking of the audience (Anonymous 1911a).<sup>7</sup>

Another segment of this Serbian artist's presence in the performing segment of musical life pertained to the activity of singing societies, the foundation of which started after 1886. Singing societies founded on the national basis first emerged among B&H Serbs, and it is in the practice of organizing St. Sava ceremonies that roots of their foundation should be sought. It was the case with the first singing society in these regions, Donja-Tuzla Serbian Church Singing Society, formed in 1886 at the initiative by a small group of singers who had been performing at St. Sava ceremonies (Zulić 2012).<sup>8</sup> However, Donja-Tuzla Serbian Church Singing Society, like other national singing societies in the period of Kállay's administration, subordinated their artistic activity to national ideas and strivings, while the concern with artistic quality was typically missing. This can be illustrated by a meeting of Serbian singing societies "Gusle" and "Sloga" in Sarajevo (1896), tainted with patriotic feelings whose conception in the given period apparently did not fit in with Mokranjac's compositions (Anonymous 1896).

More systematic care of the quality of singing societies' musical programs can be observed after 1900, when the hard burden of struggle for national rights was transferred to cultural-educational and support societies as well. Consequently, singing societies started to pay far more attention to national musical content characterized by prominent artistic values. On the other hand, efforts to improve the members' performing abilities through opening the society-sponsored singing and playing schools contributed to more purposeful

---

<sup>7</sup> The other compositions performed were: *Uskliknimo s ljubavlju, Pjesme iz srpskih krajeva* (several authors) i *U ljetni suton* (Vjenceslav Novak, 1859–1905) (Anonymous 1911a).

<sup>8</sup> The Tuzla region was well known for organizing St. Sava ceremonies, the organization of which in the town started as early as in 1879. Owing to their public success, and their national significance for local Serbian population, an initiative was launched to found a singing society aimed at nourishing church music, participation in public parties and ceremonies, as well as practicing pieces by national composers and performing them at concerts and performances (Zulić 2012).



musical activity, as well as to the fact that amateurs could more easily respond to demanding music pieces. These facts resulted in a more frequent selection of Mokranjac's compositions, most of which were considered, by B&H singing societies, as an ideal prototype of merging national values with elements of contemporary musical achievements.

The extremely good reception of the Serbian composer's creations was also aided by his own personal openness and interest in musical events in the countries of the region, which in turn was a result of his responsible position as the Belgrade singing society choirmaster, which Stevan Mokranjac held for a number of years. The society nourished friendly relations with most Serbian singing societies in B&H ("Gusle", "Sloga", Serbian-Orthodox church school singing society "Zastava", Serbian-Orthodox church school singing society "Jedinstvo", etc.), which implied mutual exchange of scores and organizing joint appearances during celebrations of significant jubilees.<sup>9</sup> Due to the mutual contact, significant annual celebrations, flag-blessings, jubilees, church festivals, as well as B&H societies' concerts were filled with Mokranjac's pieces. Moreover, organizers of some significant social celebrations invited the Belgrade Singing Society led by Mokranjac, and the latter gladly accepted the invitations, if socio-political circumstances allowed. A visit of the kind, though unofficial, took place in Tuzla in 1902, on the occasion of the 15<sup>th</sup> anniversary of Donja-Tuzla Serbian Singing Society existence, which included the blessing of the society flag. Belgrade Singing Society, with Stevan Mokranjac as a conductor appeared as a special guest and performed a few rukoveti by its choirmaster. Besides the guests from Belgrade, Serbian singing society "Srbadija" sang the Rukovet No. 6, while the mixed choir of Tuzla society enriched the program with Polka by Dmitrij Slavjanski, and composition *Oj Đurđevdane* by Hugo Doubek (1852–1897). The very end of the ceremony was reserved for the joint performance of Aleksa Šantić's (1868–1924) composition *U kolo*, and *Bolje naše* by Davorin Jenko. (Zulić 2008) Besides this, sources recorded three more Mokranjac's visits to these regions, the first two of which were with the Belgrade Singing Society. These events certainly additionally contributed to his already great popularity. The first visit took place in Banja Luka on St. Peter's Feast in 1905, when, during the sanctifying of the flag of Serbian-Orthodox church and singing society, "Jedinstvo" prepared a three-

---

<sup>9</sup> In the disorderly archives of Serbian-Orthodox church singing society "Sloga" kept in the Old Serbian Orthodox church in Sarajevo, one can find a few scores that were donated, to the society, by the Belgrade Singing Society. The donated scores include, among other things, Stevan Mokranjac's musical piece *Božanstvena liturgija*.

day celebration.<sup>10</sup> The second one included visits to Sarajevo and Mostar within the Belgrade Singing Society's tour (1910), while the third was less formal and pertained to his personal visit to Bijeljina within the so-called *Mokranjac's Evening*. *Mokranjac's Evening*, as the name suggests, was devoted to the performance of rukoveti, and was organized by Serbian singing society "Srbadija" during 1911. Some particularly interesting data reveals that, at the concert, Stevan Mokranjac honored the audience with his conducting skill by leading the performance of the Rukovet Nos. 1 and 10 (Zulić 2008).

Reception of Stevan Mokranjac's personality and work was not present only within Serbian singing societies; his artistic postulates were also recognized by other confessional, national and social groups of B&H population. This phenomenon was becoming increasingly evident with the development of musical life and its rising to a higher level; consequently, Mokranjac was increasingly frequently found in other societies' repertoire in the last decade of Austro-Hungarian administration. A brilliant example of the reception of his creations is the charity party by Female support society "La Humanidad" and (Sephardic) Spanish-Jewish singing society "La Lira", held in Sarajevo Community Center on 18<sup>th</sup> November 1911. The ceremonial occasion of humanitarian character included the performance of pieces such as *Sijevaju koplja* (Christoph Willibald Glück, 1714–1787), extracts from opera *Madame Butterfly* (Giacomo Puccini, 1858–1924), *Slavic Dance* No. 8 (Antonin Dvořák, 1841–1904), as well as compositions *Hej zagrljeni* (Isidor Bajić, 1878–1915), *Čini ne čini* (Stanislav Binički, 1872–1942) and *Mekam* by Stevan Mokranjac (Anonymous 1911b). In addition, many workers' singing and tambura societies were including Mokranjac's pieces into their concert and party repertoire. This primarily applied to Sarajevo-based Workers' singing and tambura society *Proleter*, and its example was then followed by other workers' associations.<sup>11</sup> Still, *Proleter's* parties stood out with their program diversity, and in terms of national composers Stevan Mokranjac was unavoidable. It was proved on the occasion of the so-called "Farewell party with the old labor centre" that took place on 12<sup>th</sup> November 1911, when the mixed society choir performed Rukovet No. 3 (Anonymous 1911c).

<sup>10</sup> The celebration also participated the following societies: Serb Orthodox Church Singing Society "Pobratimstvo" (Sanski Most), Serb Orthodox Church Singing Society "Vila" (Prijeedor), The Niš Church Singing Group "Branko" (Niš), Šabac Singing Society (Šabac), Academic Singing Society "Obilić" (Belgrade) and the Serbian Academic Singing Society "Balkan" (Zagreb).

<sup>11</sup> Workers singing and tambura society "Proleter" was in close contact with Labor Union of B&H (1905) and owing to the latter's care started its official activity in 1908. These organizations were also centres of the B&H labor movement, and their ideas and activity had a direct impact on all the other societies of similar orientation in Bosnia and Herzegovina (Spomenica 1932).

*Reception of Stevan Mokranjac's creativity in productive aspects of musical life in B&H*

The second segment of the reception of Stevan Mokranjac's work and personality pertained to the productive aspect of musical life, i.e. his influence on the composing creations by the first composers who lived and worked in Bosnia and Herzegovina. Actually, the composing activity in these regions started to develop in parallel to all the other segments of musical life that were in line with the regime's cultural orientation. At its inception, B&H composing relied exclusively on foreign elements, i.e. on professional musicians/immigrants, who stayed in these regions for the reasons of public service, for a longer or shorter time period. These artists, imbued with European musical trends, brought to B&H a completely new understanding of music art which, in contact with the traditional musical practice, produced results typical of the achievements of delayed Romanticism, thus creating a replica of national schools of the late nineteenth century (Čavlović 2011).

The first composing attempts inspired by B&H national treasure related to the strivings of Aleksandar Bosiljevac, a Croatian who came to B&H as early as in 1891, and engaged in rich teaching, artistic and composing activity there.<sup>12</sup> Having studied notations by Franjo Kuhač (1834–1911) and Ludvig Kuba (1863–1956), Bosiljevac published, in 1896, a collection of songs for voice and piano entitled *Album Bosansko-hercegovačkih pjesama*, published by Zagreb-based Lav. Hartman bookstore.<sup>13</sup> Bosiljevac used folk tunes, mostly of urban origin with the present influences of B&H,

<sup>12</sup> Aleksandar (Šandor) Bosiljevac was born in Karlovac, Croatia on 7th March 1860. In 1885 he started his organ studies in Prague, where he soon found a friendly and humane support in his professor Franz Blažek. After the three-year study, Bosiljevac returned to his native town, where he started working as a town organist. In January 1891 he was appointed music teacher in the Teachers' School in Sarajevo, where he successfully worked for a number of years. As early as in 1900 he got an invitation from Hvar, from the Hektorović society, to take the job of society music teacher, which he accepted. In the same year, Bosiljevac moved to Hvar, where he remained until his death, which happened in 1918 (H. J. 1892; Širola 1922).

<sup>13</sup> The collection consists of the following compositions: *Ej Sarajevo, Sindžirići zveče, Ej bistra vodo, Selo neveselo, San zaspala, Za svojim Ivom, Telal viče, Raslo drvo, Ja uranih, Izvor voda, Karanfilu, Cvati ružo, Ja posijah proju, Pod Mostarom, Moj pendžeru, Kičeni svatovi, Što te nema?, Mara djevojka, Soko pjeva, Pijem vino, Cura mala, Trula gragja, Kalino džube zeleno, Ljubim diku, Kiša pada, Što se sjaje, Za onom gorom, Što ću majko od muke, Podigla se prašina, Marice djevojko, Osu se nebo, Smilj Smiljana, Duni mi duni lagjane, L'jepa ti sam, Ivo Ružu kroz sviralu zove, Oj djevojko povijušo, Mujo gjogu, Crna zemljo, Tri bi plava, Čergo moja, Ravno polje, Sitan kamen, L'jepa Pava, Oj čobane, Ala j'l'jep ovaj sv'jet, Što no mi se, Angjelija vodu lila, Tri djevojke ružu brale, Sve se kunem, Igrali se vrani konji, S Bogom d'jevo* (LMDS, *Album bosansko-hercegovačkih pjesama*).

Gypsy, and regional folk music with simple harmonization, with the aim of bringing them closer to the broader public and placing them on the concert stage. Similar intentions and attempts to unify traditional and pro-European trends can be observed in works by Aleksa Šantić; however, the first significant results in this respect were achieved by two composers of Czech origin, Bogomir Kačerovský and František Matějovský (1871–1938).

The musical (i.e. composing) activity of these two artists, who are at the same time two of the most fruitful composers of Austro-Hungarian B&H, coincided with the establishment of Stevan Mokranjac in the musical life of the time. Since the expansion of Mokranjac's compositional creations was evident after 1900, it expectedly influenced the composing imagination of Czech artists, who took a keen interest in musical tradition of these regions. It could be claimed that B. Kačerovský and F. Matějovský saw, in Mokranjac, the ideal module for including B&H music tradition into new artistic contexts. Naturally, their model and source of inspiration were some of the best known and most frequently performed compositions in B&H – Mokranjac's rukoveti.

The first to start this practice was Bogomir Kačerovský who, following the example of F. Kuhač and L. Kuba's melographic work occasionally collected folk tunes from his environment upon his arrival to B&H. It is believed that Kačerovský did not undertake any major melographic ventures but mostly noted tunes of urban, primarily Sarajevo environment, which he then appropriately harmonized and united into cycles for voice and piano, or into the form of potpourris, garlands or medleys adapted for choir and orchestra (Milić 1998). The guideline for B. Kačerovský's composing process was obviously Mokranjac's architecture of constructing a music form, and it was relying upon these principles that he created the collection *U kolo*, a medley of songs for choir and orchestra *Cvijeće sa Bosansko-hercegovačkih livada*, medley for the piano *Cvijeće sa bosanskih livada*, and *Bosanske sevdalinke* for the voice and piano. In these compositions, different folk tunes were strung together on the principle of contrast in rhythm, key and content, and homogenized after the model of Mokranjac in constructing the form, as well as of harmonic arrangement.<sup>14</sup> Thus, for instance, in the *U kolo* medley<sup>15</sup>, more or less based on the principles of musical

<sup>14</sup> The original score of *Cvijeće sa Bosansko-hercegovačkih livada* for choir and orchestra has been lost, and only its adaptation for the piano has been preserved. The rest of the listed compositions have mostly been preserved within Bogomir Kačerovský's legacy in the Croatian Music Institute and Sarajevo Historical Archives (HAS).

<sup>15</sup> Collection *U kolo* consists of 84 notation of folk tunes harmonized into a simple piano syllable, and is in the same time one of the most extensive works of the kind created in the Austro-Hungarian period (Milić 1998).

theory and practice of the time and major-minor system of reasoning, somewhat more inventive procedures and solutions were applied in harmonizing folk songs. Attempts to listen to latent harmonies, as well as certain departures from usual harmonization formulas applied in tunes with archaic and oriental features, or else the use of so-called "Mokranjac's fifths" in cadences are direct references to the model in Stevan Mokranjac (Verunica 1991).

The described compositions had a remarkable response in the public of the time, and their premieres were frequently true cultural spectacles, reviewed in all the significant dailies and periodicals. The approach to B&H cultural heritage inspired by the postulates of one of the greatest Serbian composers proved to be suitable for the circumstances of musical life of the time, which encouraged other composers to start contemplating their creations in a similar way. This was, thus, the guidance for František Matějovský, a Czech composer who built an enviable artistic, teaching and composing career in Banja Luka and Sarajevo. František came to B&H or, more accurately, to Banja Luka in 1900 and immediately took interest in its traditional treasures; contrary to his contemporaries, he made notation of the most tunes by himself, without relying upon the already existing collection of songs collected by F. Kuhač and L. Kuba. Since during his artistic career F. Matějovský was a years-long choirmaster of Croatian singing society "Nada" (Banja Luka) and Serbian Orthodox church singing society "Sloga" (Sarajevo), it can be assumed that he became acquainted with melodies typical of urban tradition (greater melodic span, presence of oriental elements, richer ornamentation) owing to frequent contacts with amateur singers, who were close to the folk tradition. Besides, through active work with singing ensembles, F. Matějovský learned about Mokranjac's artistic creations, and as a choirmaster frequently included him into the programs of "Nada" and "Sloga"'s singing parties. These elements were directly reflected on Matějovský's composing, forming his creative opus of the Austro-Hungarian period.<sup>16</sup>

Since the range of F. Matějovský's creative activity in the period of Austro-Hungarian administration was determined by the needs and requirements of the environment, it is not surprising that he primarily composed vocal and vocal-instrumental pieces, and it was there that Stevan Mokranjac's influence is the most obvious.

<sup>16</sup> Sarajevo Historical Archives store František Matějovský's legacy. Its thorough inspection determined that it consists of over 130 compositions which, in terms of the time frame they were created in and style characteristics could be classified into the Austro-Hungarian period and the period between the two wars. Creative opus of the first group is characterized by pieces of smaller dimension, mostly written for vocal ensembles of singing societies, as well as instrumental pieces intended for military bands of the time (HAS, O-FM-18).

This primarily applied to choral compositions for mixed, men's and women's choirs written in *a capella* style or with piano and orchestra accompaniment, mostly based on folk elements. Having in mind the architecture of Mokranjac's rukoveti, Matějovský wrote garlands, round dances, potpourris and medleys where he made abundant use of original tunes, and frequently composed in the spirit of folk atmosphere. Besides, his very selection of folk tunes, and composition titles (rukoveti, *Pjesme iz srpskih krajeva*, *Međimurske pjesme*, *Bosansko cvijeće*, *Iz kršne Hercegovine*) point to the direct influence of Mokranjac's individual pieces (Verunica 1997). It is certainly supported by the fact that F. Matějovský's legacy includes a large number of S. Mokranjac's pieces, which Matějovský copied by hand and adapted for the needs of singing ensembles he was working with, as well as for the needs of his own private school of music, whose concerts included public performances of these pieces. A particularly well-liked composition at school concerts was the Rukovet No. 2, which Matějovský arranged for a four-part women's ensemble and piano accompaniment (HAS, O-FM-18).

The great Serbian composer's influence was certainly the most evident in Matějovský's rukoveti<sup>17</sup>, based on principles adopted by Mokranjac himself (Example 1). The principle of contrast is expressed in tempo, character, key, time signature, changes in choral fabric, changes in men's and women's singing apparatus, polyphonic and homophonic extracts indicated that Matějovský seriously studied Mokranjac's compositions, finding in them inspiration for his own work. Besides, Rukoveti was one of F. Matějovský's pieces that were extremely well-liked by the audience, which was certainly reflected in their frequent presence in the programs of concerts of the time. On the other hand, they were a distinctive homage to Stevan Mokranjac himself, whose artistic personality was thus fully interwoven into the musical life of the time.

### *Instead of a conclusion*

Reception of the personality and work of one of the greatest Serbian composers, Stevan Stojanović Mokranjac in B&H musical life of the late nineteenth and early twentieth century was multilayered, embracing all his most significant reproductive and productive segments. While some saw the great artist's creative opus as the ideal model for nourishing national musical values, which could contribute to maintaining ties with their national roots even in the hardest times of struggle for autonomous rights, others recognized

---

<sup>17</sup> František Matějovský wrote a total of four rukoveti, while the No. 5 remained unfinished. It is possible to accurately determine the year of composing No. 1 Rukovet (1908), since the composer himself wrote it on the back of the score, while the exact years of composing the others remain unknown (HAS, O-FM-18).

in its artistic value capable of exceeding all known political, social, welfare and cultural barriers. The story of Stevan Mokranjac is therefore a story of a distinctive musical phenomenon, whose pure artistic talent imposed itself as the authority in the area of national musical expression, serving as a guidepost for a number of artists in B&H. His gift of clothing national values in the attire accessible to all music art consumers opened new vistas to B&H artists, giving them a module for placing B&H traditional practice into different artistic contexts, without its losing anything of its true value.

Example 1. F. Matějovský, Rukovet No. 1, manuscript of the first page, HAS, O-FM-18.

*I. Rukovet*  
 rukovet sačinjena  
 sa svjetlosti i znanja  
 f. Matějovský

*Moderato*  
 us spri - san go - to - us saan - do - sa - us - pu - ca - ja  
 us spri - san go - to - us saan - do - sa - us - pu - ca - ja  
 us spri - san go - to - us saan - do - sa - us - pu - ca - ja  
 us spri - san go - to - us saan - do - sa - us - pu - ca - ja  
 us spri - san go - to - us saan - do - sa - us - pu - ca - ja  
 us spri - san go - to - us saan - do - sa - us - pu - ca - ja  
 us spri - san go - to - us saan - do - sa - us - pu - ca - ja  
 us spri - san go - to - us saan - do - sa - us - pu - ca - ja  
 us spri - san go - to - us saan - do - sa - us - pu - ca - ja  
 us spri - san go - to - us saan - do - sa - us - pu - ca - ja

### Abbreviations

HAS, Historical archive Sarajevo

LMDSF, Library of Monastery Duha Svetoga Fojnica

in its artistic value capable of exceeding all known political, social, welfare and cultural barriers. The story of Stevan Mokranjac is therefore a story of a distinctive musical phenomenon, whose pure artistic talent imposed itself as the authority in the area of national musical expression, serving as a guidepost for a number of artists in B&H. His gift of clothing national values in the attire accessible to all music art consumers opened new vistas to B&H artists, giving them a module for placing B&H traditional practice into different artistic contexts, without its losing anything of its true value.

## LIST OF REFERENCES

- Anonymous (1986) „Sastanak i udruženje srpskih pjevačkih društava ‘Gusala’ i ‘Sloge’ u Sarajevu”, *Bosanska vila*, 5 May, 10.
- Anonymous (1911a) „Sveto-Savska Besjeda u Sarajevu”, *Srpska riječ*, 10 January, 5.
- Anonymous (1911b) „Zabava”, *Srpska riječ*, 31 October, 223.
- Anonymous (1911c) „Zabava”, *Srpska riječ*, 12 November, 233.
- H., J. (1892) “Aleksandar Bosiljjevac”, *Oesterriche Musik-und Tehaterzeitung; Zeitschrift für musik und Theater* 20–21: 10.
- Čavlović, I. (2011) „Kompozitorstvo u Bosni i Hercegovini”, *Muzika* 38: 36–54.
- Donia, R. (2006) *Sarajevo: biografija grada*, Sarajevo: Institut za istoriju.
- Kraljačić, T. (1987) *Kalajev režim u Bosni i Hercegovini (1882–1903)*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Kruševac, T. (1960) *Sarajevo pod austro-ugarskom upravom (1878–1918)*, Sarajevo: Narodna Štamparija.
- Milić, M. (1998) „Sarajevski period Bogomira Kačerovskog”, *Muzika* 6: 19–42.
- Pačuka, L. (2010) *Muzički život u Sarajevu za vrijeme Austro-ugarske uprave kroz napise o muzici u Sarajevskom listu*, unpublished MA thesis defended at the Department of Musicology of Music Academy in Sarajevo, Library of Music Academy in Sarajevo, sign. MAG 372010.
- Skarić, V. (1985) *Izabrana djela. Prilozi za istoriju Bosne i Hercegovine i jugoslovenskih naroda*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Spomenica 25 godina radničkog pjevačkog društva Proleter, 1907–1932* (1932), Sarajevo.
- Spomenica srpskog pjevačkog društva „Sloga” u Sarajevu o pedesetogodišnjici 1888–1938* (1938), Sarajevo: Štamparija “Prosveta”.
- Šečić-Miličević, M. (2012) *Muzički život u Hercegovini 1878–1941*, unpublished MA thesis defended at the Department of Musicology of Music Academy in Sarajevo, Library of Music Academy in Sarajevo, sign. MAG 562012.
- Šehić, Z. (2007) *U smrt za Cara i domovinu! Bosanci i Hercegovci u vojnoj organizaciji Habsburške monarhije (1878–1918)*, Sarajevo: Sarajevo publishing.
- Širola, B. (1922) *Pregled povijesti hrvatske glazbe*, Zagreb: Edition riróp.
- Verunica, Z. (1991) „Bogomir Kačerovsky (1872–1945) i njegovo mjesto u razvoju muzičkog stvaralaštva u Bosni i Hercegovini”, In Ž. Stijačić (ed.) *Zbornik radova Muzičke akademije u Sarajevu II*, Sarajevo: Music Academy in Sarajevo, 15–27.
- Verunica, Z. (1997) „Franjo Mačejovski – ‘Bosanski Mokranjac’”, *Muzika* 1: 15–29.
- Vujković, S. (2009) *U građanskom ogledalu. Identiteti žena bosanskohercegovačke građanske kulture 1878 – 1941*, Banja Luka: Atlantik BB.



- Zulić, M. (2008) *Muzički život u Sjeveroistočnoj Bosni 1878–1992*, unpublished PhD thesis defended at the Department of Musicology of Music Academy in Sarajevo, Library of Music Academy in Sarajevo, sign. DOK 112008.
- Zulić, M. (2012) „Pjevačka društva u Tuzli za vrijeme austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini”, In J. Talam, F. Hadžić and R. Hodžić (eds.) *7. Međunarodni simpozij Muzika u društvu*, Sarajevo: Musicological society FBH, Music Academy in Sarajevo, 35–42.

#### Archival sources

- Zaostavština Franje Mačejovskog*, scores, vol. 1–16, HAS, Porodični i lični fondovi (sign. O-FM-18).
- Album bosansko-hercegovačkih pjesama*, scores, LMDSF.

Лана Паћука

РЕЦЕПЦИЈА СТВАРАЛАШТВА  
СТЕВАНА СТОЈАНОВИЋА МОКРАЊЦА  
У МУЗИЧКОМ ЖИВОТУ БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ:  
АУСТРОУГАРСКИ ПЕРИОД  
(Резиме)

Друштвено-политичке прилике које су настале током аустроугарске окупације Босне и Херцеговине (1878–1918) значајно су деловале на друштвени, културни, а самим тим и музички живот тога времена. Нова власт са собом доноси њој блиске и знане облике животног стила, који у датим моментима постају део политичке идеологије ношене на крилима политичких визија заједничког министра финансија, Бенјамина фон Калаја (Benjamin von Kállay). Посматрајући окупацију као цивилизаторску мисију, Калајев систем настоји да промовише одговарајуће облике друштвеног и културног деловања, које је грађанство прихватало с резервом. Стога је за локално становништво било од изузетне важности да негује све музичке праксе усмерене на очување националног идентитета, при чему су посебан значај имали уметници који су свој стваралачки опус изграђивали на фолклорним елементима.

У тој надасве комплексној причи, српски композитор Стеван Стојановић Мокрањац заузима посебно место. Његови стваралачки импулси најпре допире до босанскохерцеговачких Срба, и то путем неговања традиције Светосавских беседа и националних певачких друштава, да би се касније проширили и на остале националне, конфесионалне и социјалне групе босанскохерцеговачког становништва, као и досељеника. Ово је резултирало афирмативном рецепцијом Мокрањевог стваралаштва у најзначајнијим репродуктивним и продуктивним сегментима музичког живота БиХ. Мокрањева дела била су заступљена на програмима различитих врста музичких догађаја, а значајно су утицала и на стваралаштво босанскохерцеговачких композитора. Тако је Мокрањац постао један од најцењенијих стваралаца у БиХ, будући да је уни-

верзалност његовог музичког језика била препозната на свим друштвеним и културним инстанцама.

Submitted February 6, 2014

Accepted for publication June 20, 2014

Original scientific paper

DOI: 10.2298/MUZ1416243K

UDK: 78.071.1 Мокрањац Стојановић С.

784.1.087.682/.685

78(439)''18''

## **Dasselbe Jahrhundert – verschiedene Epochen. Die Entwicklung der Chorliteratur im 19. Jahrhundert in Ungarn im Spiegel der Rukoveti von Stevan Mokranjac**

Marietta Kaskötő-Buka<sup>1</sup>

Liszt Academy of Music (Budapest)

### **Abstrakt**

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entfaltete sich in Ungarn eine Gesangsbewegung („dalos mozgalom“), die es mit sich brachte, dass immer mehr Chöre gegründet wurden. Im Gegensatz dazu entstanden Gesangsvereine („dalos kör“) bereits Ende des 18. Jahrhunderts auf dem Gebiet mit einer deutschsprachigen Mehrheit. Der mit politischen Umwälzungen verbundene Freiheitskampf verhinderte eine kontinuierliche Entwicklung der ungarischen Gesangsvereine: Viele Chöre lösten sich nach kurzer Zeit wieder auf, und die öffentlichen Auftritte wurden eingestellt.

In einen ähnlichen Kontext lassen sich auch die Werke von Stevan Mokranjac, besonders sein Liedzyklus Rukoveti, einordnen, der 15 Kompositionen in sich vereint. Durch ausgewählte Beispiele der ungarischen und serbischen Chorliteratur des 19. Jahrhunderts und im Zusammenhang mit der Untersuchung der sozio-politischen Verbindungen sowie der Kompositionsstruktur und spezifischen Methoden, gilt es, die Bedeutung der Rukoveti von Stevan Mokranjac in dem zeitgenössischen Musikleben darzustellen.

### **Schlüsselwörter**

Stevan Mokranjac, Chorwerke, 19. Jahrhundert, ungarische Gesangsbewegung

„Die Nation ist eine gemeinsame Inspiration“ – so hat der ungarische Dichter, Attila József geschrieben. Aber das wirft eine sehr wichtige Frage auf: Was bedeutet eigentlich „Nation“? Wie kann man diesen Begriff definieren? Im Mittelalter konnte man unter diesem Terminus die Bewohner der Provinzen von Staaten verstehen. Nach moderner Interpretation bedeutet „Nation“ größere Gruppen oder Kollektive von Menschen, welchen gemeinsame kulturelle Merkmale wie Sprache, Tradition, Sitten, Religion, Gebräuche oder Abstammung zugeschrieben werden (Romsics 1998). Also muss eine Nation auf jeden Fall sprachliche und kulturelle Einheiten schaffen.

Das Europa im 19. Jahrhundert war vom Aufleben und Erstarben des nationalen Selbstbewusstseins geprägt. Wesentliche Faktoren dieser Zeit waren Unabhängigkeitsbewegungen, revolutionäres

<sup>1</sup> kaskoto.marietta@gmail.com

Gedankengut und freiheitliche Ideale, die mit Reformbestrebungen auf verschiedenen Gebieten einhergingen. Um die Jahrhundertwende gehörten die 24 größeren und kleineren Volksgruppen in Ostmittel- und Südosteuropa zu den drei großen Reichen: dem Osmanischen Reich, dem Habsburgerreich und dem Russischen Reich. Natürlich haben die verschiedenen Nationen – so z. B. die Ungarn in der Habsburgermonarchie oder die Serben in der Vojvodina – die Ziele ihres Selbstbewusstseins im Auge behalten. Um den politischen und kulturellen Kontext von Mokranjacs Wirken richtig verstehen zu können, muss darauf hingewiesen werden, dass die Serben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts territorial und staatlich-rechtlich zweigeteilt waren: Auf der einen Seite gab es die Serben in der Habsburgermonarchie und auf der anderen die Serben im Fürstentum Serbien und im Osmanischen Reich.

Im Jahre 1804 begannen die Serben einen Aufstand gegen die Janitscharen. Mit russischer Unterstützung war ihre Aktion erfolgreich. Aber fünf Jahre später fiel der erste serbische Staat bereits wieder. Natürlich wurden an den Ideen eines Aufstands gegen die Osmanen und an der politischen Selbstständigkeit festhalten. Mit dem Frieden von Adrianopel (heute Edirne) wurde in den 1830er Jahren die Grundlage für einen unabhängigen serbischen Staat geschaffen. Obwohl das osmanische Militär erst im Jahre 1867 Belgrad verlassen hat, wurde das serbische Fürstentum allmählich einem unabhängigen Staat ähnlich. Obzwar in Ungarn schon in den Jahren nach 1800 erste Bemühungen um eine nationale Unabhängigkeit zu erkennen sind, gab es erst später in den Jahren 1848/49 eine erste große politische Bewegung – die Revolution und den Freiheitskampf. Obwohl die Revolution misslang, ist im Jahre 1867 der österreichisch-ungarische Ausgleich geboren worden, welcher die ungarische nationale Einforderung aus dem Jahre 1848 erfüllt hat (Romsics 1998).

Diese Welle von Revolutionen zog Veränderungen auf kulturellem und politischem Gebiet der europäischen Länder und Nationen nach sich. Auch in Ungarn ereigneten sich in diesem Zeitraum riesige Veränderungen auf geistig-kulturellem Gebiet. Die wichtigste Frage war die Verwendung der ungarischen Sprache als Staatssprache. Darin nämlich lag der Schlüssel für die Entstehung einer einheitlichen Nation. Obwohl die ungarische Staatssprache im Jahre 1844 konzesioniert wurde, gab es schon früher Maßnahmen für die Erneuerung der ungarischen Sprache (Romsics 1998). Am Ende des 18. Jahrhunderts hatte die ungarische Aristokratie erkannt, dass die Entwicklung einer ungarischen Nation nur dadurch zustande kommen kann, wenn die Literatur und die verschiedene Wissenschaften ungarisch werden. Der Kampf für die ungarische Sprache brachte folgendes Ergebnis: die Entwicklung der literarischen ungarischen Sprache. Dies bewirkte, dass der Wortschatz des Ungarischen umfangreicher wur-

de, und es brachte allmählich eine Zurückdrängung der lateinischen und deutschen Sprache in Ungarn mit sich.

Aber die Erneuerung der Literatur und der ungarischen Sprache reichte für eine feste nationale Einheit nicht aus. Auch in einem anderen Bereich mussten Veränderungen kommen. Dieses andere Gebiet, mit welchem jeder Mensch neben der Sprache zu tun hat, war die Musik. Sie war ein gutes Mittel zur Festigung der Nation.

In diesem Milieu entfaltete sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ungarn eine Gesangsbewegung („dalos mozgalom“), die es mit sich brachte, dass immer mehr Chöre gegründet wurden. Das war die erste große Epoche der ungarischen Gesangsbewegung. Die Ziele dieser Bewegung waren: die Pflege des ungarischen kulturellen Lebens, die Fokussierung auf die ungarisch-sprachigen Gesänge – also die Verwendung und Verbreitung der ungarische Sprache. Zentren dieser Bewegung waren die Städte: Pozsony, Pest, Buda, Győr, Kassa, Pécs, Sopron und Temesvár (Ábrányi 1892).

Chöre gab es in Ungarn natürlich schon früher. Als Pendant zur Gesangsbewegung („dalos mozgalom“) entstanden Ende des 18. Jahrhunderts in Gebieten mit deutschsprachiger Mehrheit Singvereine („dalos kör“) (Ábrányi 1892).

Die Vorfahren des Singvereins stammen aus Deutschland, genauer: aus Berlin. Die deutschen Chorvereinigungen blühten auf unter der Hand von Carl Friedrich Zelter. Nach dem Vorbild der von Carl Friedrich Christian Fasch 1791 in Berlin gegründeten und ab 1800 von Zelter geleiteten Sing-Akademie entstanden Oratorienvereine (Brusniak und Finscher 1995: 778). Die erste Liedertafel („dalárda“) wurde im Jahre 1809 durch Zelter aus Mitgliedern der Berliner Sing-Akademie gegründet. Der Name „Liedertafel“ steht in Verbindung mit der legendären Tafelrunde König Artus‘ (Brusniak und Finscher 1995). Ein Jahr später, im Jahre 1810 hat Hans Georg Nägeli in Zürich den ersten Männerchor gegründet (Brusniak und Finscher 1995). Die Liedertafel und der Männerchor hatten sowohl künstlerische als auch politisch-gesellschaftliche Bedeutung. Im 19. Jahrhundert, zur Zeit des Deutsch-Französischen Krieges, hatten die Liedertafeln eine besondere Rolle. Ihre Repertoires bestanden vor allem aus patriotischen und begeisternden Chorwerken, welche auf das Volk und natürlich auch auf die Soldaten große Wirkung hatten. Ihre große Bedeutung für die nationale Einheit ist zweifellos. Wegen dieser Wirkung gewannen die Liedertafeln immer mehr Land und verbreiteten sich so z. B. in Österreich und in der Schweiz. Sogar Kaiser Napoleon III. hat auch im französischen Militär die Etablierung ähnlicher Sängerbunde veranlasst.

Die ungarischen Gesangsvereine, die ich schon weiter oben erwähnt habe, übernahmen das Repertoire der deutschen „Liedertafel“.

Das bedeutet, dass sie am Anfang nur deutschsprachige Werke gesungen haben. Also haben die ungarischen Gesangsvereine anfangs nicht die Idee ungarisch-nationaler Einheit repräsentiert, sondern in ihnen waren vielmehr die Spuren der deutschen Kultur spürbar. Als die Frage der ungarischen Sprache immer heftiger wurde, hat auch das musikalische Leben, darunter die Chormusik, eine neue Position bekommen. Im Dezember 1843 hat das Parlament von Preßburg eine Vorlage für den ungarsprachigen Unterricht eingereicht (Schlett 1999).

Ab den 1830/40er Jahren kamen zum deutschsprachigen Repertoire der ungarischen Singvereine allmählich auch ungarischsprachige Kompositionen hinzu. Somit kann man die Spuren der ungarischen nationalen Bewegung auch in der Musik entdecken. Im Jahre 1621 treten schon in Sárospatak (Chor von Kolleg in Sárospatak) und im Jahre 1739 in Debrecen (Der Chor des Reformierten Kollegiums in Debrecen) die ersten Chöre (beide waren Männerchöre) in Erscheinung. Aber im Jahre 1840 wurde der erste Chor, der für die Gesangsbewegung sehr wichtig war, in Pest unter der Leitung von Mihály Havi gegründet (Sztára und Molnár 1936). Danach erscheinen in Ungarn innerhalb kurzer Zeit ziemlich viele neue Singvereine, u. a. die Pestofner Liedertafel (gegründet von Antal Dolezsnák im Jahre 1844), der Pressburger Männergesang-Verein (gegründet von János Sroffregen im Jahre 1844), der Fünfkirchener Männerchor (unter der Leitung von József Ede Wimmer im Jahre 1846) und der Raaber Singverein (gegründet von Antal Richter im Jahre 1846) (Fazekas 2007).

Aber der mit politischen Umwälzungen verbundene Freiheitskampf verhinderte eine kontinuierliche Entwicklung der ungarischen Gesangsvereine: Viele Chöre lösten sich nach kurzer Zeit wieder auf und die öffentlichen Auftritte wurden eingestellt. Zu Beginn der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts wurden der ungarische Tanz sowie die ungarsprachige Musik und das ungarische Schauspiel verboten. Die genuin ungarische Kunst musste sich einer strengen Zensur unterziehen, bei der die politische Haltung der Kompositionen geprüft wurde. Was im Verdacht des Revolutionären stand, wurde verboten. Zum ersten Mal in diesem Zeitraum wurde die ungarische Hymne verboten. Das Repertoire der ungarischen Gesangsvereine („dalárda“) bestand vor allem aus alten ungarischsprachigen Kompositionen, die mit metaphorischen Inhalten spielten: der im Käfig eingesperrte Vogel wies beispielsweise auf den verhafteten ungarischen Soldaten in der Gefangenschaft hin. Auf diese Weise konnte die Zensur umgangen werden und den Komponisten eröffnete sich eine Möglichkeit, das Leid und die Kränkung des Volkes zum Ausdruck zu bringen (Ábrányi 1892).

Die Position der ungarischen Gesangsvereine nach dem Freiheitskampf von 1848/49 war ähnlich wie jene der Liedertafeln in der Zeit des preußisch-französischen Krieges Anfang des Jahres 1800. Die Reorganisation der aufgelösten Chöre war nicht einfach, aber nach einiger privaten Initiativen, z. B. Nándor Till (Kirchenchorleiter), wurden allmählich die Chöre und Singvereine neugegründet. Weil die Zensur sehr viele Kompositionen zurückhielt, hatten die Chöre Bedarf nach neuen Musikwerken. Deswegen wurden zunehmend Aufforderungen zum Komponieren neuer Chorwerke ausgeschrieben. Die besten Komponisten waren: Ferenc Doppler, Károly Huber, János Lorenz und Károly Thern (Ábrányi 1892). Mehr und mehr neue Chöre und musikalische Kompositionen wurden geboren. Das war also die zweite große Epoche der ungarischen Gesangsbeziehung. Dieser Prozess hat bis in die 80er Jahre eine kontinuierliche Entwicklung erfahren (Maróti 2001). Das Ziel der Komponisten für ihre Chorwerke war, dass ihre Kompositionen zu den großen Liedfesten als gemeinsame Produktion erklingen sollten; denn auf diesen Festen wurden nur die beliebtesten Werke gespielt.

Aber wie waren eigentlich diese Werke? Wie müssen wir uns die damalige „echte“ ungarische Musik vorstellen? Was bedeutet „ungarische Musik“? Die Antwort hängt ab vom jeweiligen Zeitraum: Die Menschen haben jeweils etwas ganz anders im 19. Jahrhundert und im 20. Jahrhundert unter diesem Terminus verstanden. Die Musik konnte sich gar nicht so dynamisch, wie etwa die Literatur, entwickeln und zwar wegen vieler äußerer Einflüsse (Maróti 1980). Die erste und vielleicht stärkste Wirkung übte die deutsche Musik aus. Am Ende des 18. Jahrhunderts hat ein Prozess begonnen, innerhalb welchem zahlreiche deutsche Kompositionen für ungarische Texte übernommen wurden. Freilich hat die ungarische Prosodie gar nicht auf die deutschen Melodien gepasst, aber das störte die ungarischen Textdichter nicht. Deswegen haben sie ihre Texte gegen die ungarische Betonung geschrieben. Die Komponisten, welche diesen westlichen Stil repräsentieren sind u. a. Ferenc Verseghy (1757–1822) und László Amadé (1703–1764). Deswegen ist die ungarische Volksmusik im Hintergrund geblieben (Maróti 1980).

Der andere wichtige Faktor war die Verbunkos Musik (verbunkos zene). Wie Bence Szabolcsi (1899–1973) geschrieben hat, ist der Verbunkos die Musik der ungarischen Romantik und der nationalen Illusion. In der Reformzeit hat man unter dem Terminus „echte ungarische Musik“ den Verbunkos verstanden. Das stand ein Jahrhundert lang (1800–1900) für die ungarische nationale Musik. Die Hauptigenschaften von Verbunkos waren: Tanzmusik mit beugsamer Melodie, reiche Ornamentation und feuriger Rhythmus. Obwohl der Verbunkos eine instrumentale Musik war, wurden im 19. Jahrhundert

auch die ersten Chorwerke in ähnlichem Stil geschrieben. Namhafte Komponisten sind hier Károly Thern (1817–1886), Béni Egressy (1814–1851) und Ferenc Erkel (1810–1893, der Erschaffer der ungarischen nationalen Oper) (Maróti 1980). Diese Chorwerke haben die Haupteigenschaft des instrumentalen Verbunkos übernommen:

Élénken. (Vivace.)

1. A leg-el-ső ma-gyar em-ber a ki-rály,  
 2. S vér, ve-ri-ték vagy ha-lál az, mit ki-ván,  
 3. Min-den em-ber le-gyen em-ber és ma-gyar,

Ér - te min-den hon - fi kar - ja ké - szén áll,  
 Ál - do-zat-ként rak - juk azt le zsa - mo - lyán,  
 A kit e föld hord se - gé - vel be - ta - kar,

Lel - je né - pe bol - dog - sá - gán ö - rö - mét,  
 Hogy mondhas-suk csends vi - har - ban: szent ha - zánk,  
 Egy - más-t ért - ve, bol - do - git - va ily egy nép

S hir, sze-ren-cse ko - szo - ruz - za szent fe - jét.  
 Meg - fi - zet - tük mind mi - vel csak tar - to - zánk.  
 Bár - mi vész szel biz - ton, bát - ran szem - be lép.

Notenbeispiel 1. K. Thern – M. Vörösmarty. A legelső magyar ember [Der erste Mann in Ungarn].



eine typische Schlussformel („bokázó“) von Verbunkos sind die kleinen Synkopen, Triolenpassagen, die punktierten Rhythmen (diese Rhythmen verursachten manchmal prosodische Probleme), statt der reichen Ornamentik wurde die ungarische Art mit den Schritten „Fis-Gis“ aus dem melodischen Moll gesichert. Ein gutes Beispiel dafür ist ein Chorwerk von Károly Thern (1817–1886), oder der Szózat (das zweitwichtigste ungarische nationale Lied neben dem Hymnus auch heutzutage) von Béni Egressy, beide mit dem Text von Mihály Vörösmarty (1800–1855 ungarischer Dichter; siehe Notenbeispiel 1 und 2).

**Andante maestoso**

The musical score is for the chorale 'Szózat' by Béni Egressy, with lyrics by Mihály Vörösmarty. It is in 3/4 time and marked 'Andante maestoso'. The score is written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano (p). The lyrics are in Hungarian. Three specific musical phrases are circled in red: the first in the Soprano part (Ha-zád nak ren), the second in the Soprano part (ó, ma-gyar!), and the third in the Soprano part (ve). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Ha-zád nak ren - dü - let - le - nül légy hí - ve

ó, ma-gyar! Böl-csöd az s maj - dan sí - rod is, mely á - pol,

s el - ta - kar. A nagy - vi - lá - gon e - kí - vül

Notenbeispiel 2. B. Egressy – M. Vörösmarty. Szózat [Mahnruf], 1–11.

Ein stärkerer Stilwechsel ist erst ab den 1860er Jahren geschehen. In diesem Zeitraum wurde allmählich der Verbunkos zurückgedrängt. Das neue Ideal wurde das volkstümliche Kunstlied. Damals erkannte man, dass man zu den musikalischen Wurzeln, zur Volksmusik zurückkehren muss. Aber diese ursprüngliche Musik war den zeitgenössischen ungarischen Musiker unbekannt. Die ungarischen Musiker haben das „echte“ ungarische Volkslied nicht im kleinen Dorfe gesucht, wo es von fremden Einwirkungen noch unbeeinflusst gewesen wäre, sondern sie haben neue Lieder in „volkstümlicher

Art“ komponiert. Sie glaubten, die ungarische Musik dadurch vor weiteren äußeren Einflüssen schützen zu können. Weil sie aber bereits von einer verfremdeten Musik ausgingen, führten sie auf diese Weise nur die bestehenden Strömungen fort und erreichten keine Reinigung der Melodien von fremden Einflüssen. Ab den 1860er Jahren fanden sich im Repertoire der Sängerbunde neben Chorwerken in „Verbunker Art“ auch diese „originalen“ volkstümlichen Lieder. Berühmte Komponisten dieser Chorkompositionen waren László Zimay (1833–1900), Károly Huber (1828–1885), Ferenc Gaál (1860–1906), Ernő Lányi (1861–1923).

Allegro. M.M. ♩ = 120.

**Tenori.** *p* Te-le van az or-go-na-fa vi-rág-gal csó-ko-lóz-ni

**Bassi.** *p* Ü-lél-üi

**A**

**B**

sze-ret-nék a ba-bám-mal Hogy ha minden csó komból egy vi-rág

sze-ret-ném ba-bá-mat *p* vi-rág

**Bv** **C**

lesz hej so-se lesz tél míg a vi-lág vi-lág lesz vi-lág lesz Hogy ha minden

lesz hej *p*

**Bvv** **Cv**

csó komból egy vi-rág lesz hej nem lesz tél még ü vi-lág vi-lág lesz.

*pp* vi-rág lesz *pp* hej *p*

Notenbeispiel 3. K. Huber. Tele van az orgonafa virággal [Der Fliederbaum hat viele Blumen], 1–24.

Betrachten wir ein Beispiel von Károly Huber. Sein Chorwerk „Tele van az orgonafa virággal“ (Der Fliederbaum hat viele Blüten) wurde für Männerchor geschrieben (Siehe Notenbeispiel 3). Die Männerchöre erfreuten sich seit der Gründung der ersten Gesangsvereine großer Beliebtheit. Folglich war die Wirkung der deutschen Liedertafel in Ungarn immer noch sehr stark. Im 19. Jahrhundert haben die ungarischen Komponisten lieber für Männerchöre als für gemischte oder Frauenchöre geschrieben. Für Letztere wurden die meisten Chorwerke erst im 20. Jahrhundert komponiert – dank Zoltán Kodály. Auch Hubers Werke gehören zu den „originalen“ volkstümlichen Kunstliedern. Der Autor des Textes von Hubers Werk „Tele van az orgonafa virággal“ ist unbekannt. Aber es kam durchaus vor, dass die Komponisten den „originalen“ Text selbst geschrieben haben. Also ist es möglich, dass auch in diesem Fall Huber den Text selbst verfasst hat. Die Struktur der Musik ist ähnlich jener der echten ungarischen Volksliedes: Man kann vier Reihen finden (ein Reihe umfasst vier Takte). Die Struktur der Reihen ist A – B – B – C, und die zwei letzten Reihen werden in variiertes Form wiederholt ( $\check{B}_{yv}$  –  $C_v$ ). Die Melodie stammt aus einem umgeschriebenen Motiv mit kleinem Ambitus (Terz Intervall). Das Material der Stimmen ist nicht kompliziert, z. B. begleitet der zweite Tenor oft in Terzparallele den ersten Tenor. Betrachten wir noch kurz einen Teilabschnitt in Hubers Werk: Die „Édes lánykám“ (Mein liebes Mädchen) wurde auch für Männerchor komponiert (Siehe Notenbeispiel 4). Der Autor dieses Textes ist nicht bekannt. Die typisch ungarische Volksliedstruktur kann man auch hier finden: In der vierreihigen Struktur gehören drei Takte zu einer Reihe. Aber es lohnt sich, die Rhythmen näher zu betrachten. Die starken punktierten Rhythmen – die, wie bereits erwähnt, oft zu prosodischen Problemen führen konnten – erinnern an den Verbunker Stil. An diesem Beispiel kann man sehen, wie die verschiedene Stile und Kompositionsideen vermischt werden konnten.

In den Jahren nach 1860 sind neben musikalischen Stilwechseln weitere wichtige Veränderungen hinzu gekommen. Im Jahre 1860 wurde die erste ungarische musikalische Zeitung mit dem Titel „Zenészeti Lapok“ (Musikalische Blätter) gegründet. Der Chefredakteur war Kornél Ábrányi (1822–1903), der eine Schlüsselfigur für die ungarische Gesangsbewegung war. Deswegen wurde diese Zeitung sehr wichtig für diese Bewegung. Das Jahr 1867 stellte nicht nur im politischen sondern auch im musikalischen Leben Ungarns ein sehr wichtiges Datum dar. In diesem Jahr wurde nämlich in Arad der Ländliche Ungarische Singverein (Országos Magyar Daláregyesület) unter der Leitung von Ferenc Erkel geboren. Von diesem Zeitpunkt an wurde „Zenészeti Lapok“ (bis zu deren Auflösung 1876) zur offiziellen Zeitung für die ungarische Gesangsbewegung. Danach galt ab dem Jahre 1882 eine neue Zeitung mit dem Titel „Zenészeti Közlöny“ (Musikalisches Bekanntmachungsblatt) als offizielle Presse des Vereins.

Adagio (♩ = 60)

Tenori.

Bassi.

*f* É - des lány - kám jó an - gya - lom ha - rám bo - rúl.

*p* a sir - ha - lom lá - to gass meg kér - lek szé - pen

*f* *pp* hogy ha u - tad ar - ra lé - szen. De ne hul - lass

Notenbeispiel 4. K. Huber. Édes lánykám [Mein liebe Mädchen], 1–13.

In den Jahren nach 1870 wurden im ganzen Land unter dem großen *Ländlichen Ungarischen Singverein* kleine Gesangsvereine gegründet. Diesem großen Verein kam somit eine bedeutende Rolle beim Aufschwung des ungarischen Musiklebens zu. In diesem Zeitraum (im Jahre 1875) wurde die „Ländliche Ungarische Königliche Musikakademie“ („Országos Magyar Királyi Zeneakadémia“) u. a. mit Bemühungen von Ferenc Liszt gegründet. Als die musikalische Ausbildung in der Musikakademie offiziell begonnen hatte, wurde bald festgestellt, dass das künstlerische Niveau der Singvereine und ihres Repertoires sehr niedrig war. Es schien so, dass die Rolle dieser Chöre für das nationale Selbstbewusstsein stärker war als deren künstlerischer Wert. Die Entwicklung auf diesem Gebiet ging sehr langsam voran. Eine richtige Besserung konnte man erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter der Leitung von Bartók und Kodály bemerken. Dennoch wurden diese Singvereine immer beliebter und organisierten nationale Liedfeste mit Chorwettbewerben. Dadurch wurde das niedrige Niveau nur weiter verfestigt.

Die wirtschaftliche Entwicklung mit dem Aufkommen der Industrialisierung führte im Musikleben zu weiteren Veränderungen. Im Jahre 1870 wurde im Industriegebiet der so genannte Arbeiter-Singverein („Munkásdalárdák“) gegründet. Sein Repertoire deckte

sich mit dem Repertoire der anderen Singervereine. Die Arbeiterschaft hat ihre eigenen Singvereine nicht mit musikalischen oder künstlerischen Absichten gegründet. Ihnen ging es vielmehr um die Möglichkeit eines Zusammenkommens, wo sie über Verbesserungen ihrer gesellschaftlichen und finanziellen Lage diskutieren konnten. Derartige Zusammenkünfte waren sonst selbstverständlich verboten, aber wenn das Treffen kulturell und künstlerisch motiviert war, dann konnte staatliche Behörde nichts dagegen einwenden. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert entstanden mehrere Arbeiter-Singvereine, und im Jahre 1908 hat sich der Bund des Ungarischen Arbeiter-Singvereine (Magyarországi Munkásdalegyletek Szövetsége) herausgebildet. Sie haben also nicht in erster Linie über die Ideen des nationalen Selbstbewusstseins gesungen sondern über den Kampf gegen Willkür, gegen die wirtschaftliche und politische Unterdrückung. Folgende Kompositionen des Arbeiter-Singvereins erfreuten sich besonders großer Beliebtheit: die „Marseillaise“ und das „Lied der Arbeit“ von Josef Franz Georg Scheu (1841–1904, österreichischer Musiker). Weil sie auch Werke ungarischer Komponisten singen wollten, haben sie volkstümliche Kunstlieder mit neuen Texten versehen. Beide Arten von Singvereinen waren bis zum ersten Weltkrieg sehr aktiv.

Die nationale Romantik in der Musik zeigte sich allmählich in allem europäischen Ländern. Die verschiedenen Nationen haben ihre eigene Identität, ihre eigene nationale Sprache in den Wissenschaften und in den Künsten gesucht. Fast jedes Volk hat bemerkt, dass die Wurzeln seiner „echten“ musikalischen Kultur in der Volksmusik liegen. In jedem Land waren man im 19. Jahrhundert zwei Richtungen bemerkbar: die westliche Weise (worauf z. B bei den Ungarn bereits hingewiesen wurde) und eine Richtung von Volksmusik. Aber in Ungarn ist die „echte“ ungarische Volksmusik für den ungarischen Musiker unbekannt geblieben. Stattdessen haben sie den Verbunkos und in den 1860er Jahren die volkstümlichen Kunstlieder benutzt. Im Unterschied zu den anderen europäischen Ländern, die bereits im 19. Jahrhundert in der volkstümlichen Tradition eine Grundlage für ihr künstlerisches Schaffen gefunden haben, ging dieser Prozess in Ungarn erst im 20. Jahrhundert vor sich, und zwar dank Bartók und Kodály. Neben Ländern wie etwa Tschechien (Smetana, Dvořák), Russland (Musorgsky, Rimsky-Korsakov) und Polen (Moniuszko) hat es auch in Serbien eine wichtige Person geschafft, nicht nur Chorwerke zu komponieren sondern dazu Volkslieder zu sammeln. Diese Person war Stevan Stojanović Mokranjac. Seine Kompositionen wurden vor allem von der Volksmusik und Kirchenmusik inspiriert. Das gilt auch für sein berühmtes Chorwerk Rukoveti (Girlanden). Die Rukoveti sind wichtige Zeugnisse der serbisch-nationalen Musik.

Innerhalb der fünfzehn Chorwerke kann man die kompositorische Entwicklung von Mokranjac bemerken. Diese Werke wurden zwischen den Jahren 1883–1909 geschrieben. In der großen Komposition Rukoveti kann man die wichtigsten musikalischen Charakteristika des Meisters finden. In seine Rukoveti bezog Mokranjac serbische Volkslieder aus verschiedenen Ländern mit ein, das bedeutet vom „alten Serbien“ (v.a. Kosovo, wo er bei einer Gelegenheit Feldforschung betrieb), Montenegro, Mazdeonien und Bosnien. Auf diese Weise wollte Mokranjac eine virtuelle Landkarte von Ländern erstellen, die (angeblich) von Serben bewohnt sind. In diesen Zyklus nahm er Lieder mit asymmetrischer Metrik und melodischem Material auf, welches zu jener Zeit als typisch südserbisch und mazedonisch angesehen wurde (manche davon hatte er selbst komponiert; mehr dazu in: Atanasovski 2012; Milanović 2006 sowie B. Milanovićs Studie in vorliegendem Band). Anstelle der europäischen Tonart (Dur und Moll) hat er die modalische Tonart benutzt. Die Motion der Stimmen ist meist homophon, aber oft hat Mokranjac beugsames polyphonisches Material (z. B. mit dem Kanon) geschrieben. So konnte er in seinem Werke einen richtigen Kontrast aufbauen.

Entsprechend dem Textinhalt hat er z. B. die Harmonien, das Tempo und die Besetzung (Frauenchor und Männerchor, Solisten) gewechselt. Schon bei den Vorgängern von Mokranjac galt es als beliebte Technik in einer Komposition mehrere Volkslieder einzubauen. Josif Marinković nannte die derartige Chorkompositionen Kola. Diese Methode, welche in einer großen zyklischen Komposition mehrere verschiedene Volkslieder benutzt, war Mokranjac nicht unbekannt. Aber er hat diese Gattung weiter entwickelt.

Mokranjac, der im Jahre 1879 in München (bei Joseph Rheinberger), in den Jahren 1884/1885 in Rom und dann zwischen 1885–1887 in Leipzig studiert hat (Ilić 1992), konnte während dieser Zeit das europäische Musikleben kennenlernen und seine musikalischen Kenntnisse vertiefen. Die Ergebnisse dieses Studiums kann man im Werk des Meisters bemerken. Er hat schon in diesen Jahren seine ersten zwei Girlanden geschrieben. Man kann bei der ersten Kompositionen von Rukoveti die Begeisterung und Schrankenlosigkeit des jungen Komponisten spüren. Bei den ersten drei Kompositionen hat er ziemlich viele Volkslieder benutzt. Die erste Girlande beinhaltet beispielsweise insgesamt neun Volkslieder. Diese Komposition ist die Einzige der Girlanden, die direkt für Männerchor geschrieben wurde, im Unterschied zu den damaligen ungarischen Chorwerken, die beinahe ausschließlich für Männerchöre komponiert wurden. Während man in Ungarn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Spuren der deutschen Liedertafel erkennen konnte (mehr Männerchöre als Gemischte- oder Frauenchöre wurden gegründet), hat Mokranjac



[rit.]

мај - ка? Хај, хај, ла - не мој, ка - ра ли те мај - ка?  
 maj - ka? Haj, haj, la - ne moj, ka - ra li te maj - ka?

мај - ка? Хај, хај, ла - не мој, ка - ра ли те мај - ка?  
 maj - ka? Haj, haj, la - ne moj, ka - ra li te maj - ka?

мај - ка? Хај, хај, ла - не мој, ка - ра ли те мај - ка?  
 maj - ka? Haj, haj, la - ne moj, ka - ra li te maj - ka?

мај - ка? Хај, хај, ла - не мој, ка - ра ли те мај - ка?  
 maj - ka? Haj, haj, la - ne moj, ka - ra li te maj - ka?

Lento [M.M. ♩ = 58-63]

*f* Ој! *f* Иг - ра - ли се вра - ни ко -  
 Oj! Ig - ra - li se vra - ni ko -

*f* Ој! *f* Иг - ра - ли се вра - ни ко -  
 Oj! Ig - ra - li se vra - ni ko -

*f* Ој! *f* Иг - ра - ли се вра - ни ко -  
 Oj! Ig - ra - li se vra - ni ko -

*f* Ој! *f* Иг - ра - ли се вра - ни ко -  
 Oj! Ig - ra - li se vra - ni ko -

Notenbeispiel 6. S. Mokranjac. Girlande I. 99–109.

schon damals eine große Anzahl an Werken für gemischten Chor geschrieben. Bereits in den 1880er Jahren hat er mit Gemischten Chören gearbeitet. Aber Mokranjac hat in fast allen Girlanden ein Solo für Männerstimme geschrieben. Das war ein typisches Element für diesen Zeitraum, was auch in ungarischen Chorwerken erkennbar ist. Schon bei den ersten Rukoveti kann man die komplexen Einflüsse bemerken, die den Kompositionsstil von Mokranjac beeinflusst haben, also die europäische Musik (oder - wie bereits früher angemerkt - „die westliche Musik“) und die Volksmusik. Ein gutes Beispiel für den europäischen Einfluss zeigt die Technik der Imitation in den Takten 88–95 (Siehe Notenbeispiel 5). Das andere typische Element ist die homophone Struktur: das kann man auch im Takt 95 erkennen. Aber die Kadenz entsprechen bei Mokranjac den latenten harmonischen Grundlagen von Volksmelodien, so z. B. in die erste Rukoveti in Takt 102–106 (Siehe Notenbeispiel 6). Es lohnt sich noch das Solo der Tenöre ab Takt 158 prüfen (Siehe Notenbeispiel 7). Über dem



Тенор соло

*mf* Ка-ко не-бу дер-тли би-ти, кад ме  
*Ka-ko ne-cu der-tli bi-ti, kad me*

не-го па-ша! Ка-ко не-бу дер-тли би-ти, ка-ко не-бу би-ти, кад ме сил-на  
*ne-go pa-sa! Ka-ko ne-cu der-tli bi-ti, ka-ko ne-cu bi-ti, kad me sil-na*

не-го па-ша! Ка-ко *pp* не-бу дер-тли  
*ne-go pa-sa! Ka-ko ne-cu der-tli*

не-го па-ша! Ка-ко *pp* не-бу дер-тли  
*ne-go pa-sa! Ka-ko ne-cu der-tli*

не-го па-ша! Ка-ко *pp* не-бу дер-тли  
*ne-go pa-sa! Ka-ko ne-cu der-tli*

не-го па-ша! Ка-ко *pp* не-бу дер-тли  
*ne-go pa-sa! Ka-ko ne-cu der-tli*

сил-на ту-га мо-ри. *mf* Що ја во-лим, не да-ду ми,  
*sil-na tu-ga to-pi, mo-ri. Sto ja vo-lim, ne da-du mi,*

ту-га мо-ри, сил-на ту-га мо-ри. Що ја во-лим, не да-  
*tu-ga to-pi, sil-na tu-ga to-pi. Sto ja vo-lim, ne da-*

би-ти, дер-тли би-ти. Що ја  
*bi-ti, der-tli bi-ti. Sto ja*

би-ти, дер-тли би-ти. Що ја  
*bi-ti, der-tli bi-ti. Sto ja*

би-ти, дер-тли би-ти. Що ја  
*bi-ti, der-tli bi-ti. Sto ja*

би-ти, дер-тли би-ти. Що ја  
*bi-ti, der-tli bi-ti. Sto ja*

Notenbeispiel 7. S. Mokranjac. Girlande I. 157–167.

Pianissimo der begleitenden Stimmen kann man eine wunderschöne Polyphonie zwischen den zwei Solisten hören. Neben den langsamen Schritten von Tenor 1 bildet der Tenor 2 einen festen Kontrapunkt

mit seiner lebhaften Bewegung. Allein dieser einzige Takt könnte auch zu einem polyphonen Stück des Barock passen.

Die Rukovet Nr. 10 ist gemäß einiger Analytiker der Höhepunkt von Mokranjac' weltlicher Komposition. Die zwei langsamen Lieder dieser *Girlande* gehören zu den wunderschönsten Momenten im gesamten Zyklus. Mokranjac hat in dieser Girlande kein Solo für Männerstimme komponiert, aber er hat die Möglichkeit für verschiedene Klangfarben benutzt. In diesem Fall (ab Takt 125) hat die Sopranstimme eine Soloposition bekommen. Die Melodie für Sopran ist melancholisch und nach unten abgefallen. Dazu kommen die begleitenden Stimmen mit ihrem wiegenden Material in wechselndem Metrum (3/8 und 5/8) (Siehe Notenbeispiel 8).

Andante [M.M. ♩ = 56-58]

pp Пуш-чи ме, пуш-чи ме, пуш-чи ме,  
Puš - či me, puš - či me, puš - či me,

pp Пуш-чи ме, пуш-чи ме-не, пуш-чи ме-не, ми-ла  
Puš - či me, puš - či me - ne, puš - či me - ne, mi - la

pp Пуш-чи ме, пуш-чи ме-не, пуш-чи ме-не, ми-ла  
Puš - či me, puš - či me - ne, puš - či me - ne, mi - la

pp Пуш-чи ме, пуш-чи ме-не, пуш-чи ме-не, ми-ла  
Puš - či me, puš - či me - ne, puš - či me - ne, mi - la

dim. мај - ко ле ми - ла, до на двор, да ви - - дим: ми вр - ви,  
maj - ko le mi - la, do na dvor, da vi - - dim. mi vr - vi,

dim. мај - - ко, до на двор, да ви - - дим: ми вр -  
maj - - ko, do na dvor, da vi - - dim. mi vr -

dim. мај - - ко, до на двор, да ви - - дим: ми вр -  
maj - - ko, do na dvor, da vi - - dim. mi vr -

dim. мај - - ко, до на двор, да ви - - дим: ми вр -  
maj - - ko, do na dvor, da vi - - dim. mi vr -

Notenbeispiel 8. S. Mokranjac. *Girlande X*. 125–137.

Das waren nur einige Beispiele von Mokranjac's Rukoveti, aber so kann man sehen wie farbenfreudig seine Komposition ist. Nur eine Frage ist geblieben: Darf man die Chorwerke aus zwei verschie-

denen kulturellen Gebiet vergleichen? Meine Antwort lautet: ja und nein. Natürlich ist es sehr interessant, zwei verschiedene Gebiete nebeneinander zu stellen. Den Unterschied kann man gleich bemerken. Aber in diesem Fall muss man die geprüften Kompositionen von Ungarn und Serbien in ihrem eigenen Kontext definieren. So kann man ein realistisches Ergebnis bekommen. Obwohl die erwähnten Chorwerke in demselben (19.) Jahrhundert geschrieben wurden, war aber die tatsächliche Zeit für die Entwicklung der Chorliteratur und des Chorleben gar nicht gleich. Die Tradition der Aneignung von Chormusik auf Grundlage von originaler Volksmusik hat im Vergleich zu Serbien später stattgefunden. Die ungarische Chorkultur hat noch auf einen „ungarischen Mokranjac“ gewartet. Und diese Erwartung war nicht umsonst, denn wenig später – in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts – sind im ungarischen Musikleben Zoltán Kodály und Béla Bartók erschienen.

## BIBLIOGRAPHIE

- Ábrányi, K. sen. (1892) *Az Országos Magyar Daláregyesület negyedszázados története 1867-től 1892-ig* [Die Geschichte von dem Ländliche Ungarische Singverein von 1867 bis 1892], Budapest: Országos Magyar Daláregyesület.
- Atanasovski, S. (2012) “Stevan Stojanović Mokranjac and Producing the Image of Serbian Folk-Song: Garlands from ‘Old Serbia’ as a Form of Musical Travelogue”, *Musicological Annual* 48: 75–90.
- Brusniak, F. (1995) „Chor und Chormusik“, im L. Finscher (Hrsg.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik II*, Kassel: Bärenreiter.
- Fazekas, Á. (2007) *Magyar zeneszerzők világi kórusművei a 20. század nagy zenei változásai előtt* [Weltliche Chorwerken von ungarischen Komponisten vor den großen musikalischen Veränderungen im 20. Jahrhundert], unveröffentlichte DLA Thesis, Liszt Academy of Music.
- Ilić, V. (1992) „Foreword“, im *Стеван С. Мокрањца. Световна музика. Руковећи*, Сабрана дела Стевана С. Мокрањца, књ. 1 [Stevan St. Mokranjac. Weltliche Musik. Girlanden, Das Gesamtwerk von Stevan St. Mokranjac, vol. 1], Београд - Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства, „Нота“
- Maróti, Gy. und Révész, L. (1980) *Öt évszázad a magyar énekkari kultúra történetéből (1480–1980)* [Fünf Jahrhundert aus der Geschichte von der ungarischen Chorkultur (1480–1980)], Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- Maróti, Gy. (2001) *Kóruskultúránk és Európa* [Unsere Chorkultur und Europa], Budapest: Athenaeum 2000 Kiadó.
- Milanović, B. (2006) “Stevan Stojanović Mokranjac et l’aspect de l’ethnicité et du nationalisme”, *Études Balkaniques* 13: 147–170.
- Romsics, I. (1998) *Nemzet, nemzetiség és állam: Kelet-Közép- és Délkelet-Európában a 19. és 20. században* [Nation, Nationalität und Staat: in Ostmittel- und Südosteuropa im 19. und 20. Jahrhundert], Budapest: Napvilág Kiadó.
- Schlett, I. (1999) *A magyar politikai gondolkodás története* [Die Geschichte von der politischen Denkart in Ungarn], [s.a.] Korona Kiadó.

*Маријетта Кацкојо-Бука*

ИСТО СТОЛЕЋЕ – РАЗЛИЧИТЕ ЕПОХЕ. РАЗВОЈ ХОРСКЕ  
ЛИТЕРАТУРЕ У XIX ВЕКУ У МАЂАРСКОЈ У ОГЛЕДАЛУ  
РУКОВЕТИ СТЕВАНА МОКРАЊЦА

(Резиме)

Један исти век, а упркос томе различите епохе – да ли је то могуће? Јесте. Када посматрамо Европу XIX века, видимо да су различите нације на различите начине доживљавале своју националну самосвест. Независност су могле освојити у различитим тренуцима. Иако су циљеви били исти, свака држава и свака нација следила је сопствени пут. Овај временски период се различито одражавао на њихов политички, економски и културни живот. Такав је случај био и са Србима и Мађарима; обе нације су се морале борити са различитим силама, што се одразило на њихов културни живот. Чувени српски композитор Стеван Мокрањец већ је у XIX веку приметио да су за изградњу истинске националне музичке и хорске културе неопходне сопствена традиција и народна музика. Због тога је и сам прикупљао народне мелодије и прерађивао то благо у својим композицијама. У Мађарској је покрет за националну музику отпочео, али прави пут у том правцу откриће се тек касније. За немачке *Liedertafeln* у XIX веку најпре су оснивани мушки хорови, док су женски и мешовити хорови остали у другом плану. Иако су мађарски музичари увек тражили свој независни развојни пут, страни утицаји су остали јаки. Овај процес је трајао дуго, а право усмерење мађарског музичког живота уследило је тек почетком XX века под вођством Золтана Кодалја (Zoltán Kodály) и Беле Бартока (Béla Bartók).

Eingereicht 1. März 2014.

Zur Veröffentlichung angenommen 24. September 2014.

Originaler wissenschaftlicher Aufsatz

**Прикази**

**Reviews**



Jim Samson  
*MUSIC IN THE BALKANS*  
Brill: Leiden – Boston, 2013.

Known as a world authority on nineteenth- and twentieth-century music, mainly due to his contributions to Chopin, Liszt and Szymanowski studies and to his writings on different analytical and aesthetic topics, Jim Samson has written a voluminous book on a quite different subject – music in the Balkans, demonstrating thus an unusually bold willingness to explore an enormous territory hitherto researched almost exclusively by insiders. Whereas earlier publications on music in the Balkans have been multi-authored collections comprising texts on individual national musical traditions, Samson's book is an investigation of various musicological and ethnomusicological topics relevant to a deeper understanding of the processes in cultural history of the region, which could provide answers to many questions concerning the relationships between music, culture and politics.

The strategy of the author in approaching the notoriously complex issues relating to different Balkan musical traditions was to contextualise them both geographically and historically. Thus the first two parts of this five-part book (each part consisting of five chapters), "Balkan Geographies" and "Historical Layers", exemplify that double perspective. They contain series of little stories which can be read separately, but acquire their full meaning only in connection with the others. So, among the cases observed in Part I are the traditions of the Sephardim, who found refuge in Sarajevo after they had been expelled from Spain; the musical traditions of different communities in mountainous parts of Romania, Bosnia-Herzegovina, Greece and Serbia, which have been relatively unexplored until now; and the traditions of ethnic minorities in Vojvodina (Serbian autonomous province). In Part II the author starts by examining the most ancient musical traditions of the Balkans, the traces of which are preserved by Muslims and Orthodox Christians, then goes on to look at the Ottoman musical legacy in small urban centres in Greece and Serbia, at the traditions in the coastal regions, which for a long time belonged to Venice, and also at music during the Catholic Habsburg empire. He finishes this part of the book by discussing changes brought about by the building of national ideologies and efforts at modernization during the last two centuries.

Having thus mapped the Balkans in both geographical and historical terms, in Part III Samson addresses the key issues of

the cultural transition from East to West in the region, presenting examples of art music from the last decades of the nineteenth century up till World War II. In Part IV he covers the period after the erection of the 'Iron Curtain', when the Balkans (except Greece and to a certain extent Yugoslavia) became a part of Eastern Europe in political terms. He highlights different patterns of 'performing communism' and examines the state authorities' attitudes towards popular music practices. In Part V he discusses developments since the fall of the Berlin Wall, including the political and cultural context of the wars in the former Yugoslavia, the popular music scene in the Balkans and the role of music in constructing the identities of separate communities in Cyprus. The last chapter ("Endgame") offers new thoughts on orientalism, stereotypes and the in-between status of the Balkans, the final sub-chapters being devoted to the criticism of nationalism and considerations on the possibility of denationalising music histories.

In the very first sentence of the book Samson states that "South East Europe resides in the margins of music histories, a footnote at best" (p. 1), and goes on to explain that this is due to the late appearance of European modernity in the region, a consequence of the long Ottoman rule. He also notes the role of chauvinism – of both the nation states in the region and the West. Of course, terms such as 'the West', 'the East' and 'the Balkans' are examined thoroughly in the book. The author approaches the complex questions relating to the music traditions in the Balkans, their specific features and those they have in common, by inspecting the fields of tension between the centres and the peripheries. He does this by placing little stories alongside grand narratives. This was a very ambitious undertaking for a British scholar, an 'outsider', trained in a quite different tradition and with only a basic knowledge of the languages of the region and consequently restricted regarding the availability of translated musicological and ethnomusicological sources. However, being an outsider was in a way a privileged position, since it provided an opportunity for unbiased and balanced analyses. Samson was able to carry out his own research and hold a great number of academic discussions with musicologists and ethnomusicologists from the countries involved.

Since it is important for the author to define what he regards as the geographical borders of the Balkans, he indicates that he considers the 'core region' to be the territories that fell under Ottoman rule, but when necessary, he also discusses matters from the 'shaded surround'. Although there were periods when the Ottomans were present in Hungary, he decided not to include the country (although there are some references to its music and culture) because from the cultural point of view it belongs more to central or east-central Europe. Slovenia is present only marginally, in the context of its Yugoslav 'episode'.



*Music in the Balkans* is a pioneering work since there is no book, in any language, that deals with the subject in such a comprehensive and thorough way. Any attempts at producing works on the music of our peninsula have usually been collections of texts with contributions from the countries whose music traditions were presented, and the results have been both modest and uneven. In his book, Samson scrutinises not only traditional (folk), church and popular music, but also art music in Balkan countries, which makes his achievement unique. Furthermore, his book spans the period from the fifteenth century to the present.

The book is not intended to be an exhaustive review of all the different musical traditions in the Balkans. The narrations are not linear or discrete, but intersecting and interrupted, as the author goes off on a tangent to explore a particular subject. Samson is careful to include not only the musical heritages of the Balkan peoples who have their national states, but also those of the ethnic minorities. Maybe unexpectedly, the first chapter begins with an overview of the musical tradition of the Sephardic Jews who, after having been expelled from Spain by the end of the fifteenth century, found refuge in the Ottoman empire, creating after some time a 'little Jerusalem' for themselves in Sarajevo. Other case studies include, among many others, the musical tradition of the villages in Šumadija (central Serbia), those in the Oaş region in Romania, and the Radoviš municipality in Macedonia. The relative stability of these three communities makes it possible to investigate changes caused by contacts with other traditions. Samson also describes places where different cultures have peacefully coexisted – though there are power relations among them – such as Vojvodina (in Serbia) and Western Thrace (in Greece).

The author mainly focusses on the issues of constructing borders and building bridges between communities and peoples of different religions, speaking different languages, having different geopolitical positions, but whose cultures to some extent overlap. Thus he scrutinises the importance of place and the consequences of migrations, as well as the related problems of identity and influences of modernity on traditional cultures. He also addresses the issue of 'transitional' features of music in the Balkans, taking into account the relevant studies of E. Said, M. Todorova, M. Bakić-Hayden, H. Bhabha and K. E. Fleming. Samson notices so many common features between Balkan and Anatolian traditional repertoires that he comes to the conclusion that one cannot reduce them to the binary East-West opposition. He views the category of urban popular songs as transitional in character and resulting from the transfer of material and meaning between the *alla turca* and *alla franca* styles. According to Samson, art music in the Balkan countries, particularly that of the early twentieth century, is a special case which is observed

as part of the project of transition – transition to the ‘known new’, already achieved in the West.

Unsurprisingly, Jim Samson does not believe that the Balkans produced any particularly important works of art music until the end of the nineteenth century. He puts this down to the underdeveloped musical institutions and insufficient general education at that time, when ‘ordinary people’ gained access to culture at a slower pace. According to him, composers of that time were primarily builders of culture who educated and shaped the taste of the domestic public, and it was not until the twentieth century that works that deserved to be better known in the West appeared. In this context Samson identifies the conditions necessary for the creation of great achievements – an individual talent, a significant project defining its time and space in a unique way, and the institution of art (in Bürger’s sense).

Regarding Yugoslav composers of the first decades of the twentieth century, Samson shows special respect for Josip Slavenski, who “transcended local nationalism”, and observes with some irony attempts by both Croats and Serbs at appropriating him. Contemplating the events on the art music scene after 1945, the author perceives similarities between tendencies in Yugoslavia and Greece – two opposed narratives: a process of West-oriented emancipation from communism and a search for Balkan roots. Samson is well acquainted with Serbian music of the last decades, even that of the diaspora, and singles out a number of composers (Ljubica Marić, Katarina Miljković, Isidora Žebeljan and some others), devoting more attention to them.

Samson successfully combines academic discourse and a fresh and unobtrusive personal approach, especially in potentially polemical areas. He should be given credit for not avoiding the sensitive questions regarding the Yugoslav ‘wars of succession’ from the 1990s. Some of those discussions will be more appreciated by readers from certain countries of the region, and some by others, but it could hardly be different. Certain minor inaccuracies regarding data and spelling names can be found in the book, but it would be better to leave those details aside, since the book as a whole is magnificently erudite, broad-minded and coherent. *Music in the Balkans* is indeed a brilliant achievement that will certainly prove to be indispensable and inspiring for both scholars in Balkan studies and interested laymen, and will no doubt be hard to surpass.

*Melita Milin*

*MUSICAL PRACTICES IN THE BALKANS:  
ETHNOMUSICOLOGICAL PERSPECTIVES*

D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić-Mihajlović (eds.)

Belgrade: Institute of Musicology SASA and Department for Fine Arts and Music SASA, 2012.

The book *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives* provides a diversified and thought-provoking overview of the current issues and methodological approaches relating to the music of the Balkan region. The articles grew out of the presentations given at the international conference held in Belgrade in November 2011. As the Foreword explains, this was “the first narrowly specialized ethnomusicology symposium in Serbia” (p. 9), and the collection of essays under review is the first book of its kind to be published in Serbia. The collection consists of an introduction and 21 papers, the authors of which originate from Serbia, Bulgaria, Great Britain, Greece, Hungary, Lithuania, Macedonia, Russia, Turkey and Australia. That about half of the contributors are from Serbia is evidence of the current flourishing situation of ethnomusicological research in the country. The valuable part of the publication is the DVD with musical and video examples and Serbian versions of the articles’ texts (the latter could help to maintain the local language as a language of scholarly research, which is nowadays a big problem in many small post-socialist countries). The articles mostly focus on topics connected with Balkan musical culture. In this volume we can find papers dedicated to epic singing, to ancient rural musical practices, Orthodox Church music, different forms of revival music, and ethno and world popular music. The authors concentrate on these musical genres themselves as well as on the various issues related to them.

One of the aims of the volume, as was emphasized in the Introduction, written by Danka Lajić-Mihajlović and Jelena Jovanović, is “to participate in the more efficient inclusion of ‘small’ disciplinary communities in the global ethnomusicologies by highlighting specific values and problems of ‘national ethnomusicologies’ in the Balkans” (p. 9). The relationship of ‘local’ and ‘global’ ethnomusicologies is also discussed in the essay by Lajić-Mihajlović. The integration of local scholarly traditions in the world’s dominant ethnomusicological paradigm is one of the topics in the article by Lozanka Peycheva, who traces this process in Bulgarian ethnomusicology. Against this background, the title of the essay by Martin Stokes *How big is ethnomusicology?* provokes reflections on the scale of ethnomusicologic schools, research questions and research objects.

The issue of ‘small’ ethnomusicologies is not only topical for the Balkan region. While in the ‘big’ (predominantly) English-language ethnomusicology the anthropological approach has prevailed since the 1950s, the ‘small’ ethnomusicologies could be characterized as belonging to folklore studies (musical folkloristics). A classical example of such research is provided by Olga Pashina, who in her article presents the methods of area studies and structural-typological analysis widely used in Russian ethnomusicology. Pashina’s paper is one of two in this volume – the other is the one by Martin Stokes – which are not connected with Balkan issues. It seems to me that the inclusion of these two essays in the book is justified not only by their very high scholarly quality, but also by the opportunity they offer to juxtapose two contemporary models of ethnomusicological thinking which impact on Balkan ethnomusicology as well.

The methodological influence of Russian ethnomusicology is obvious in the article by Rodna Veličkovska. She applies the methods of area studies and the typological systematization of the song tunes demonstrated by Pashina to traditional Macedonian ritual singing. The difference in the method regards the identification of the mapping units. Veličkovska describes rhythmic and melodic types in much more general terms.

Among the authors whose papers are relatively distant from the general approach of English-speaking ethnomusicology, we may also mention Sanja Radinović, Pál Richter and Daiva Vyčinienė. The first of these carries out a thorough textological analysis of a sixteenth century historical manuscript relating to Serbian epic singing. Richter introduces the legacy of the Hungarian ethnomusicologist and musician of Serbian origin Tihomir Vujičić (1929–1975), while Vyčinienė explores the relationships between Lithuanian and Balkan *Schwebungs-Diaphonie*. Although such comparative studies as that of Vyčinienė are not very popular nowadays, the author manages to give them a new contemporary slant by incorporating into her research large quantities of archaeological, mythological, historical, linguistic and genetic data.

In many post-socialist countries one can witness the reorientation of ethnomusicological research towards the world’s dominant scholarly paradigm. The topics, methodology and references of the Serbian articles in this book suggest that in Serbia this process is nearly complete. This generally productive shift can also lead to some losses. The most problematic, in my opinion, is the sad fact that some long-term projects of musical folkloristics remain unfinished, especially the strategies and aims of the fieldwork. Peycheva points out several reasons for this – changes in state funding, the motiva-

tion of researchers and the expectations of society. The ‘small-scale’ investigations of the ‘small-scale’ living communities have become much more attractive for the younger generation of ethnomusicologists. Still, the world’s dominant ethnomusicology itself is constantly changing and ideas move in both directions. The ‘small’ scholarly traditions undoubtedly have something to contribute to the renewal of the ethnomusicological world today, as the volume under review testifies.

This collection of essays offers a wide range of topics and methodologies. As was asserted in the Introduction: “Ethnomusicological topics considered to be up-to-date all over the world are also present in the works of Balkan researchers, and therefore issues such as identity, minorities, cultural relations with special focus on relations between folklore and popular music, ‘Balkan cosmopolitanism’ (...), new contextualizations – festivalization and medialization (...), performance, and music industry have been addressed in different ways” (p. 17). To this list could be added gender studies, fieldwork theory and applied ethnomusicology.

The first of the anthropological topics mentioned in the citation above – the issue of identity – is central to several essays in the book. Thus Miroslav Stojisavljević writes about the diasporal identity of the Serbian-Australians in Melbourne, while Iva Nenić explores the gender identity of Serbian female *guslars*. Marija Dumnić describes the phenomenon of *autobalkanism* and the process of creating through music positive stereotypic images of the Balkans, while Selena Rakočević links the topics of identity and minorities, showing how specific musical and dance practices participate in the formation of the collective micro-ethnic identity of the Banat Bulgarians. Sanja Ranković tries to reconstruct the musical identity of the Bosnian Serbs living in Vojvodina through an analysis of the activities of the folklore ensemble “Petar Kočić” and, more specifically, of its leader. Jelena Jovanović provides an interesting case related to the topic of identity; she describes the creation of a new identity among the group of people living through the conditions of social-political crisis in Serbia in the 1990s. The new, broader identity uses as its markers the musical phenomena that originate from other (though closely related) cultures – Byzantine chanting and Macedonian *kaval* playing.

Many articles in this book are connected in one way or another with the methodology and ethics of fieldwork. The essay by Peycheva deals with two aspects of this topic: firstly, she describes the development of fieldwork in Bulgaria from its beginnings until the present; secondly, she analyses the personal experiences of foreign ethnomusicologists in Bulgaria. Personal experiences and self-reflection are also important for the authors who apply the method of

participant-observation in their fieldwork (Jelena Jovanović, Vesna Peno, Athena Katsanevaki). Lajić-Mihajlović in her research on the *guslars*' memory provides an example of the promising new method of fieldwork based on psychological experiments. Referring to the fact that "modern 'singers of tales' are primarily observed from cultural-anthropological and sociological perspectives – the musicological angle is in the background and in accord with the current dominancy of social sciences theories in ethnomusicology" (p. 68), she indicates the need and the potential of in-depth musical analysis. In the book under review, the musical-analytical approach also plays an important role in the research by Pashina, Veličkowska, Vyčiniienė and Marković. It might be said that a relatively limited interest in the musical dimension of music culture is currently the general tendency of the world's dominant ethnomusicological tradition. The developed methodology of musical analysis is an advantage of some of the 'small' ethnomusicological schools and could contribute much to the field of music analysis in the world's ethnomusicology.

In this book there are two articles – the works by Peno and Katsanevaki – which are closely connected to musical pedagogy and performing art and, thus, could be classified as belonging to the field of the so-called 'applied ethnomusicology'. These articles show both that the results of ethnomusicological research can be applied in the pedagogical process, and that learning and teaching experiences help researchers better to understand the musical traditions they are dealing with.

Contemporary research methods in ethnomusicology often originate from other scientific disciplines – mostly from the social sciences. Thus, Stojisavljević applies the *phenomenographic* method for analysing interviews with the Serbian-Australian audience of epic singing with *gusle*. Rakočević finds that *geopolitical mapping* is "one of the useful methodological frames for the minority music studies" (p. 233). The co-authors Ahmed Tohumcu, Gonca Girgin Tohumcu and Merve Eken Küçükaksoy employ the concepts of *cultural mediation* and *mediator* in interpreting cases of stylistic mixing in Turkish popular music. An interdisciplinary approach characterises the work of Mirjana Zakić, who executes a *semiotic analysis* of three versions of the Serbian *kraljica* song. The means of *experimental psychology* are used in the research by Lajić-Mihajlović.

The special emphasis on methodology, theoretical positioning and disciplinary self-reflection is inherent to many of the essays in the book under review. Although each research paper comprises a particular case study, in some essays the theorizing prevails. This is the case of the article by Katsanevaki. In her article the range of theoretical themes under discussion seems, in fact, to be even too wide,

making it difficult to trace the main idea of the article. Theorizing also has pride of place in the article by Rastko Jakovljević, who tries to define at a general theoretical level the concept of *vernacular* and to clarify its interrelation with traditional and modern/popular music.

I have left the essay by Martin Stokes “How big is ethnomusicology?” for the final part of my review (although this is actually the first essay in the book) because coincidentally it sheds interesting light on the whole collection of articles. The disciplinary self-reflection in this essay focuses on the scale of the objects and topics of ethnomusicological research. Stokes sees the perspectives of ethnomusicology in the investigation of the music of large-scale collectivities such as crowds, publics and masses and demonstrates these by two short case studies. Nevertheless, the ‘size’ of ethnomusicology is also connected with the scholars’ attitude towards the theory: “ideas about the intrinsic small-scale-ness of ethnomusicology enshrine – *entirely problematically* – distinctions between Fieldwork (...) and Theory (...)” (p. 33). In Stokes’ opinion, contemporary ethnomusicologists should overcome the ‘small-scale-ness’ of their discipline in both these respects.

As Stokes points out, this ‘small-scale-ness’ is associated with the anthropological paradigm. It seems that large-scale research objects, topics and aims are often characteristic of the ‘small’ national ethnomusicological schools as a result of their alliance with musical folkloristics and, sometimes, comparative musicology. Publications such as the book under review, besides their obvious regional value, can help to introduce the ideas and methodologies of different ethnomusicological traditions to each other. Such cross-fertilisation can only be mutually beneficial.

*Žanna Pärtlas*

Selena Rakočević  
*TRADICIONALNI PLESOVI SRBA U BANATU*  
Pančevo: Pančevo Cultural Centre and Pančevo City Library,  
2012.

The book by Serbian ethnochoreologist Selena Rakočević, entitled *Tradicionalni plesovi Srba u Banatu (Traditional Dances of the Banat Serbs)*, was conceived as an ethnography of traditional dance practice, aimed at presenting typical dance patterns of Serbs in Banat to a wider reading public. The book summarizes the results of the author's years-long field research and scientific considerations, which have been published in several dozen ethnochoreological papers, culminating in the author's doctoral dissertation in 2011.

The book comprises several chapters, namely: *Preface, Dance Events, Repertoire, Kolo Dances, Couple Dances, Male Competitive Dances, and Concluding Considerations*. The written material is accompanied by musical and dance notations (a total of 28), which are classified within the identified dance genres and, according to complexity, from simpler dance patterns to more complex ones. Video recordings of the selected dances would be a welcome addition to the book as they would certainly lend more validity to the recorded dance material as a written document.

In the *Preface*, the author stresses that it mostly contains previously unpublished information on traditional dances of the Banat Serbs. The author openly targets the material at a wider reading public, saying that it should spark interest among not only experts on ethnochoreology, ethnomusicology, anthropology and other related disciplines, but also fans of traditional dance in cultural-artistic societies. In doing so, Selena Rakočević has set herself a challenging task, leaving it up to the reader to be the judge of the extent of her accomplishment.

The *Preface* offers a brief diachronic overview of the shaping of cultural practices of Banat's inhabitants, with special emphasis on the culture of the Serbs. According to the author, one of the main reasons for writing this kind of book was her desire to depict the specific cultural identity of Serbs in Banat through their dance practice. In addition, the *Preface* outlines written and other kinds of information about the dance tradition of Serbs in this area as well as the author's own research and works on the subject. A large part of the *Preface* is dedicated to presenting applied methodological postulates, lending the book the potential to be a serious scientific study. Aiming to single



out only the most characteristic step patterns of individual dances, the author makes a methodological turn in relation to her previous works. In a broader sense, the variability, that is, processuality of a dance flow gives way to the structure of the basic step pattern. This way the dance repertoire of Banat Serbs becomes reduced to the most characteristic versions of step patterns, which clearly indicates that this book is intended not only for scholars but for a wider reading public.

The chapter *Dance Events* comprises three subchapters: the introductory *On the Concept of the Ethnographic Narrative* and two subchapters on the types of dance events – *Dance Events in the Annual Cycle* and *Dance Events in the Life Cycle*. Aiming to define the term *dance event*, the author gives a concise interpretation of similar concepts used in ethnochoreology, defining at the same time her own methodological approach in relation to them. The ensuing subchapters focus on the time when dances are performed within the aforementioned cycles.

Occasions for dance in the annual cycle, as well as those in the life cycle of customs, are historically clearly positioned, so that, methodologically speaking, this chapter can be considered exemplary. The author deftly combines a wealth of information from relevant literature with her own field experiences and findings. The strengths of this chapter are detailed descriptions as well as theoretical interpretations of each dance occasion as a potential dance event. The ethnographic approach applied in this and other chapters proves truly invaluable for the amateur reader. As a result of this approach, the study boasts an enviable amount of ethnographic information. In a strictly ethnochoreological sense, the value of the chapter *Dance Events* lies in the demystification of the ritual and custom practices of Banat Serbs in terms of their dance repertoire. For each dance occasion, where possible, Selena Rakočević defines a dance repertoire by determining the position of each dance within a specific dance occasion. This opens up the possibility of using the recorded dance material in the sphere of choreographed folklore by reconstructing specific dance occasions.

The chapter *Repertoire* offers systematized information on the traditional dances of Banat Serbs from the first field research to date. The author primarily refers to data that span much of the twentieth century, but takes care to locate them clearly in time and space. In that way, the dance practice of the period starting from the last decade of the twentieth century and continuing to the present day, which is the focus of the author's field research, also gets a clear cultural and historical framework. The reasoning behind the omission of dances performed during Lent as well as so-called turning dances from the

systematization of the repertoire is that these dances did not function as specific symbols of traditional Serbian culture in former dance practice, that is, they were not considered by the interviewees to be traditional Banat dances.

Next, the book provides invaluable descriptions and theoretical interpretations of each dance, with reference to dance and musical notations in Examples. The chapter *Kolo Dances* containing four subchapters is followed by similarly conceived chapters *Couple Dances* (comprising two subchapters) and *Male Competitive Dances*. The beginnings of the aforementioned central chapters offer a concise overview of written information on the dance practice of Banat in general, with special emphasis on the genre being discussed. In keeping with the genre differentiation established in the author's previous book, *Interweaving Dance Structures: Traditional Dance and Dance Music of the Banat Serbs in the Light of their Mutual Relationships* (2011), Rakočević distinguishes between three subgenres of dances in kolo, namely: *autochthonous kolo dances from Banat*, *town-craft dances* and *kolos from Šumadija* which constitute three subchapters; next, she distinguishes between *dances in twos* and *dances in trios* which form two subchapters within *Couple Dances*; finally, she identifies *Male Competitive Dances* as a separate dance genre, that is, a separate chapter.

Owing to the experience of writing her previous study, which was based on a much wider dance repertoire, in this book the author routinely interprets an extremely large and varied stock of dances. The presentation of the dance subgenres begins with a general overview of historical data and an overview of data from ethnochoreological literature. In the general sections, the identification of dominant common features on the level of each subgenre is followed by the examination of specific dances and the definition of their distinguishing features. By applying such a methodological approach, the author achieves her main goal, which is to adapt the book to different types of readership. The sections containing general characteristics are more than informative and accessible to the amateur reader, while the specific sections, featuring extremely detailed descriptions and theoretical interpretations of individual dances, are bound to appeal more to the scholarly readership. Viewing the said general and specific sections as part of one formally well-rounded whole, it can be said that Rakočević keeps the reader informed throughout the book using standard ethnochoreological discourse, as a result of which her work also plays a specific educational role.

Further evidence that this book is intended to be used widely is the fact that the dance material in the form of Labanotation and transcriptions – thanks to the manner in which it is presented –

can undoubtedly be used for various purposes and by all kinds of users. In the methodological sense, the transcription of dances is based on identifying invariant dance and music models. The specific generalization of the dance repertoire thus achieved is obviously aimed at making the written material notations more accessible to the user, first and foremost in the sphere of choreographed folklore. Abandoning the method of recording a dance performance in its entirety (which was so typical of S. Rakočević) she represents the key methodological turn in this work in relation to her previous works. The musical component of dances is also provided in the form of invariant (melodic) models of individual dances. Identifying invariant models in general, the author interprets the dance practice of Banat Serbs by determining only the most typical forms of the dance repertoire, which implicitly attests to her competence in this field, based on her years-long scientific-research work and experience.

*Concluding Considerations*, the last chapter in the book, is conceptually a combination of different scientific approaches, from standard to applied ethnochoreology. The author's concluding thoughts, reflecting her personal need to summarize theoretical and practical knowledge about the traditional dances of Banat Serbs, explicitly confirm the foregoing.

Thanks to the way in which it is written – namely, by incorporating the past and the current on all levels and in all directions – the book *Traditional Dances of the Banat Serbs* represents a specific shift in Serbian ethnochoreology, by virtue of which Selena Rakočević, as a scholar, remains true to her recognizable need to develop ethnochoreology as a scientific discipline.

*Zdravko Ranisavljević*

Петар Коњовић  
*ЖЕНИДБА МИЛОШЕВА & СЕЉАЦИ*

(двоструки компакт-диск)

Д. Петровић (ур.), М. Милин (прир.)

Београд: Музиколошки институт САНУ – Радио Београд –  
Завод за уџбенике, Едиција „Пробуђени архив”, 2012.

Пре три године Музиколошки институт САНУ, Радио Београд и Завод за уџбенике у Београду отпочели су да издају дискографску едицију „Пробуђени архив”. Идеја и намера биле су да се из богате ризнице звучних снимака Радио Београда у савременој технологији издају значајна остварења наших композитора и музичких извођача. Музиколошки институт САНУ је у овом пројекту задужен за истраживачки, списатељски и приређивачки ангажман. После двоструког компакт-диска с делима Станојла Рајичића – опером *Симонида* и симфонијским лидом *На Лијару* – сада се слушалачкој и музиколошкој пажњи нуде две од укупно пет опера Петра Коњовића, и то његов првенац, *Женидба Милошева* (извођена и под насловом *Вилин вео*), и његово претпоследње остварење, „народна опера” *Сељаци*. Избор снимака за едицију „Пробуђени архив” опредељују расположивост и квалитет грађе сачуване у Фонотеци Радио Београда. То је разлог што се у овом издању није могло у потпуности поштовати најубедљивије начело – да је дела готово увек боље представљати у целини. *Женидба Милошева* овде је заступљена одломцима, али су *Сељаци* дати интегрално.

Најзначајнији и најплоднији оперски стваралац у историји српске музике, Петар Коњовић је прешао пут од композитора романтичне опере, под утицајем Карла Марије фон Вебера (Carl Maria von Weber), до аутора модерне реалистичке музичке драме који је узоре нашао у Модесту Мусоргском (Модест Петрович Мусоргский) и Леошу Јаначеку (Leoš Janáček). Избор наведених двеју опера задовољиће потребе за звучним увидом у почетке композитора чија ће доминанта остати музичка сцена и садејство тона и речи, као и у његово зрело доба, његов комички дар и, како је одавно уочено, у његову ригорозну верност говорним акцентима у градњи мелодијског парта.

Опере на овим дисковима изводе изврсни извођачи. Одломци из *Женидбе Милошеве* дати су према снимцима из 1958, 1962. и 1969. године. Солисти су Радмила Васовић-Бакочевећ, Мирјана Врчевић, Зора Мојсиловић, Драго Старц, Жарко Цвејић, Душан Поповић, Душан Цвејић; Хором и Симфонијским оркестром Радио телевизије Београд и Загребачком филхармонијом диригују

Оскар Данон, Живојин Здравковић и Милан Хорват; редитељи су Татјана Јашченко, Константин Винавер, Миодраг Илић и Растислав Камбасковић. Опера *Селјаци* презентирана је према снимцима из 1960. и 1968. године. Солисткиње и солисти су такође позната имена: Олга Ђокић, Олга Милошевић, Милица Миладиновић, Жарко Цвејић, Никола Јанчић, Ђорђе Ђурђевић, Звонимир Крнетић, Томислав Рено, Никола Митић, Александар Веселиновић и Душан Јанковић. Хором и Симфонијским оркестром Радио Телевизије Београд диригују Франц Клинар и Борислав Пашћан, а редитељ је Марио Кремзир. Акустички, тј. технички квалитет ових снимака сигурно ће задовољити критеријуме данашњих слушалаца, узимајући у обзир време снимања. Првобитни сниматељи били су Слободан Младеновић, Александар Радојчић, Стеван Боротић и Миљенко Дер. Дизајнер звука у овом издању је Зоран Маринковић, наш потврђени стручњак у тој области.

Програмску књижицу саставила је др Мелита Милин, научна саветница, која је и приређивач издања. Она се и раније бавила опером *Селјаци*, као и Коњовићевом оркестарском музиком. За потребе овог издања др Милин је издвојила основне податке из биографије Петра Коњовића, указавши на најважнија дела и композиторово стилско опредељење. У сведеном, информативном осврту на две опере пажњу је усмерила на најзначајније елементе композиционог поступка, на однос музичкодрамског и оперског принципа, присуство лајтмотива, на одлике либрета, као и на податке о првим извођењима на појединим позорницама. Нису изостали ни вредновање ни осврт на судбину дела у том смислу.

Читаво издање, укључујући и садржај опера изложен по чиновима, дато је на српском језику и у енглеском преводу (преводилац Чарлс Робертсон /Charles Robertson/). То је концепција читаве едиције „Пробуђени архив”. Тако ће и инострана публика моћи да се обавести о делу класика српске музике.

Атрактивности издања доприноси четрнаест фотографија из архивске колекције Музиколошког института САНУ. Поред фотографија композитора и новосадских извођача (из 1960. године), одабрани су снимци начињени за извођења ових дела у Хрватском народном казалишту у Загребу (1917, 1923), Народном позоришту у Београду (1952) и Српском народном позоришту у Новом Саду (1960). Истичемо и упечатљиви графички дизајн Милана Јанића.

Ово је репрезентативно издање Коњовићевих опера и верујемо да ће наћи пута до слушалаца. Сувишно је истицати значај ових дискова са становишта универзитетске наставе музикологије и, уопште, потреба наше музичке педагогије.

Агенција „Музика класика” наградила је ово издање као најбољи албум у 2012. години.

*Александар Васић*

*САВРЕМЕНА СРПСКА ФОЛКЛОРИСТИКА II,*  
научни скуп, Тршић, 5–7. септембар 2014.

У организацији Института за књижевност и уметност, Удружења фолклориста Србије, Центра за културу „Вук Караџић” из Лознице, Вукове задужбине у Београду и Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић”, у Београду и Тршићу је од 5. до 7. септембра ове године одржан научни скуп *Савремена српска фолклористика II*. Идеја о организовању окупљања истраживача који се баве проучавањем фолклора у најширем смислу у Србији, као и колега-фолклориста из иностранства, првенствено оних заинтересованих за српски фолклор, први пут је реализована у Новом Саду 2013. године. Успешност тога скупа и зборника презентованих радова, чије публикавање је уследило већ почетком ове године (уреднице Зоја Карановић и Јасмина Јокић), мотивисало је филологе-фолклористе да се ангажују на оснивању Удружења фолклориста Србије (УФС). Тако су се након више од двадесет година од последњег конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије – на коме су учествовали и чланови ондашњег Удружења фолклориста Србије – и формално поново окупили представници различитих дисциплина које фолклористика повезује: филолози – истраживачи народне књижевности, етнолингвисти, етнологзи, антрополози, етномузиколози и етнокоролози. Део мисије Удружења је да унапреди истраживања у овој области и да подстакне сарадњу истраживача, па је већ на оснивачкој скупштини предочена идеја о организацији научног скупа, а као примерен контекст процењен је Вуков сабор. Намера је реализована: управо скупом *Савремена српска фолклористика II* започео је овогодишњи, 81. Вуков сабор.

Учесници су се окупили у Вуковој задужбини у Београду, где је скуп свечано отворен и где су одржана уводна предавања Габријеле Шуберт (Schubert, Немачка), Снежане Самарције и Димитрија Големовића (Београд). Њиховим излагањима антиципиране су кључне тематске области скупа: ширење фокуса фолклористике на савремене форме и њима примерене истраживачке приступе; затим, нова тумачења ранијих резултата сакупљачких и истраживачких подухвата; и, као трећа – теренски рад као метода у фолклористици. И по доласку у Тршић настављен је рад у пленуму, што је допринело једном од кључних циљева скупа – унапређењу интердисциплинарне комуникације. Већ прва излагања у радном делу скупа поентирала су важност сарадње фолклориста кроз анализе искустава, резултата и ак-

туелног стања фолклористике у словенском свету, али и преко конкретних упоредних студија. Овом приликом посебно су апостофирани српско-руски односи у излагањима Љ. Раденковића, А. Плотникове (Плотникова) и А. Власова (Власов), али су разматране и шире, недовољно проучене везе, попут оних које су обликовале идентитет Горанаца (В. Тончева / Тончева), или оне сасвим скривене, на пример галицијско-португалске и српске, чији су траг тек поједини поетски мотиви као што је мотив јелена који рогом моти воду (Ђ. Трубарац Матић).

У правцу оснаживања сарадње фолклориста од значаја су обавештења о раду појединих установа, посебно у смислу одговора на потребу интердисциплинарног проучавања фолклора, као и о фондовима грађе којима установе располажу као ресурсима за будућа истраживања. Првом „подтемату” била су посвећена излагања М. Арукаска (Arukask), који је говорио о историјату и актуелном стању фолклористике у Естонији, потом радови М. Закић и (коауторски) Д. Лајић Михајловић и М. Думнић о искуствима етномузиколога у раду Српског етномузиколошког друштва, односно Савеза удружења фолклориста Југославије, док је Ј. Пандуревић скренула пажњу на недовољно проучену Етнографску збирку Архива САНУ. Значајан број реферата донео је резултате савремених теренских истраживања, афирмишући тако ову методу као веома значајну, па и примарну за фолклористичка истраживања. У појединим излагањима представљена су тематски шире усмерена истраживања појединих предеоних целина (З. Карановић и В. Ђукић: истраживања обредно-обичајне праксе у селима око Белог Тимока; С. Марковић: традиција причања у Левчу; Б. Златковић: митолошка предања на подручју Жупе Александровачке). Друга група излагања заснованих на теренским истраживањима донела је сумирање обимних, дугорочних пројеката, попут етнолошких истраживања прослављања крсне славе, предложене за листу нематеријалног културног наслеђа Унеска (В. Марјановић), или истраживања митских и ритуалних образаца Срба примарних са становишта колективне свести (И. Тодоровић), али и једнократних истраживања локалних варијаната обележавања религијских празника, као, на пример, Курбан-бајрама у Тутину (Г. П. Пилипенко / Пилипенко). Ширењу тематског обзорја фолклористике допринели су радови о псовкама, као и о клетвама и заклетвама као говорним и фолклорним жанровима (М. Илић и Љ. Ђурић – сараднички; С. Кнежевић), али и о новим појавама у култури и фолклору Србије, попут неопаганизма (Н. Радуловић). Специфичан допринос дала су излагања која су укључила и критичко разматрање саме методе теренског истраживања, попут реферата С. Ђорђевић Белић, која

је под лупу ставила позиционирање истраживача на основу сопственог искуства документовања традиционалних медицинских пракси, потом Д. Поповић, чије је истраживање демонолошких предања овога пута ишло у правцу анализе специфичног комуникацијског, убеђивачког утицаја казивача на истраживача, и најзад, Ј. Ренкас (Rekas), која је анализирала могућности примене искустава српских фолклориста у истраживањима богојављенских обредних свечаности у Македонији. Осим стања на терену у погледу „класичних” и „нових” фолклорних жанрова, што је надаље проблемски отварало поље политика заштите нематеријалног наслеђа, истраживачку пажњу привукли су и релативно запостављени облици фолклора, попут етиолошких предања (Ј. Катински), из чега су проистицали разговори о истраживачким политикама. Проблеми родних идентитета, како извођача тако и истраживача, дотицани су кроз многе радове, посебно кроз оне базиране на теренском искуству, али им је посвећена и директна пажња (А. Вукмановић). На значајне годишњице – стотину педесет година од смрти Вука Караџића и две стотине година од објављивања прве српске граматике, Вукове *Писменице* и његове *Пјеснарице* – сразмерно велик број учесника скупа одговорио је радовима који су на различите начине разматрали Вуков рад и његово дело. Тако је Б. Сувајдић анализирао *Малу њпросионародну славено-сербску њјеснарицу*, М. Брадаш – Томазеов (N. Tomaseo) превод друге збирке песама, А. Вукмановић – термин „женске песме” и жене као ликове и извођаче, Д. Петковић се фокусирао на узајамно моделовање сижеа и јунака епских песама, а М. Детелић и Ј. Делић су понудиле подробну семантичку анализу тамнице као просторне одреднице у епизи.

Веома је важно истаћи да су дискусије вођене после сваког излагања, отворено и конструктивно, а оне поводом излагања утемељених на теренским истраживањима најдиректније су показале важност и конструктивност коментара и сугестија из перспектива различитих дисциплина. Ово искуство организатори би свакако требало да искористе у осмишљавању наредног скупа, те да понуде конкретније теме на чијем ће се испитивању моћи непосредно поредити различите стратегије и резултати, а у идеалној пројекцији – подстаћи интердисциплинарни пројекти. Позитивна искуства пређашњих фолклористичких организација са задавањем ареалних и проблемских задатака истраживачима несумњиво би била плодотворна и данас. На тај начин би се обезбедило комплетирање фундаменталних истраживања фолклора у Србији и српског фолклора у дијаспори, али и нова разматрања већ проучаваних, најмаркантнијих фолклорних жанрова из нових перспектива, укључујући и њихово актуелно стање. Као што



савремена фолклористичка пракса сведочи, интересовања за нове тематске изазове већ постоје, па их је довољно само артикулисати. Ако се има у виду да засебне дисциплинарне организације функционишу већ прилично угодано, и на националном и на међународном плану, намеће се закључак да је најзначајнији задатак за УФС управо рад на интензивирању интердисциплинарне сарадње. С обзиром на то да се актуелни државни научни пројекти завршавају већ наредне године, од велике важности се чини допринос УФС осмишљавању могућности за превазилажење непостојања института за проучавање фолклора и централног архива за ову врсту извора у Србији, какви постоје у већини околних земаља. У том правцу значајно је да су се већ на првом скупу у организацији новооснованог Удружења окупили истраживачи из готово свих научних и универзитетских центара у Србији, али и колеге из Републике Српске (Босна и Херцеговина), Русије, Пољске, Бугарске, Немачке, Естоније и Италије. Није од мањег значаја да су у Тршићу живу интеракцију имали истраживачи који припадају различитим генерацијама, па су кружење искуства и енергије обележили заједно проведено време, укључујући и оно изван радног дела боравка у овом више него пријатном и инспиративном амбијенту. Утврђивање постојећих и успостављање нових колегијалних контаката специфичне су вредности сваког научног скупа, а посебно су значајни за новоустановљене интересне групе, те организаторима изнад свега припада заслуга за обезбеђене услове и укупну атмосферу на овом скупу.

*Данка Лајић Михајловић*



## **In Memoriam**



## ЛИКУРГ АНГЕЛОПУЛОС (21. 9. 1941, Пиргос – 18. 5. 2014, Атина)

Ликург Ангелопулос (Λυκούργος Αγγελόπουλος) био је врхунски интерпретатор византијске црквене музике, предавач византијског појања, оснивач и руководилац Грчког византијског хора (Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία) са титулом архон протопсалта најсветије Архиепископије Константинопоља.

Рођен је у месту Пиргос на Пелопонезу. Прва знања из области византијског црквеног појања стекао је уз свог стрица Такиса Ангелопулоса, протопсалта Митрополије пиргоске, а касније уз Евангелоса Тзеласа, лампадарија атинске саборне цркве.

На Атинском универзитету је студирао права. Византијску музику је учио у Атини код грчког музиколога Симона Караса. Дипломирао је византијску музику на Македонском конзерваторијуму у Солуну у класи протопсалта Димитрија Сурладзиса. Одлично је владао француским језиком. Био је протопсалт Цркве Свете Ирине у атинској Улици Еолу од 1982. године.

Ангелопулос је био диригент Грчког византијског хора, којег је основао са својим сарадницима 1977. године у Атини. Овај хор, којим је руководио пуних 37 година, одиграо је веома значајну улогу у извођењу византијских и поствизантијских музичких рукописа и у промовисању византијског појања и ван граница Грчке. Ангелопулос је дао велики допринос развоју савремене технике дириговања византијским хором. Под покровитељством Фондације Александар С. Оназис, хор је од 1990. године започео са радом на проучавању и снимању композиција Светог Јована Кукузеља. Дискографија овог хора броји преко тридесет аудио касета и више компакт дискова објављених у Француској и Грчкој. Под руководством Ликурга Ангелопулоса хор је одржао преко хиљаду концерата како у Грчкој тако и у више од тридесет земаља широм света.

Ангелопулос је заједно са својим хором активно радио на проучавању и извођењу древноромејског и амброзијанског напева. У сарадњи са француским музикологом Марселом Пересом (Marcel Pérès) и његовом групом Ensemble Organum објавио је више компакт дискова.

Савремена уметничка музика такође је једно од поља интересовања Ликурга Ангелопулоса. Интерпретирао је дела савремених композитора Џона Тавенера (John Tavener), Михалиса Адамиса (Μιχάλης Αδάμης), Димитрија Терзакиса (Δημήτρης Τερζάκης), Киријака Сфецаса (Κυριάκος Σφέτσας), Тодора Ан-

тониуа (Θεόδωρος Αντωνίου), Георгија Кириакакиса (Γεώργιος Κυριακάκης) и других. Учествовао је у светској премијери дела *Роданон* Михалиса Адамиса у Атини 1983. године и у извођењу *Прве оде* Сотира Фотопулоса (Σωτήρης Φωτόπουλος) у Торину 2008. године. Сарађивао је са многим уметничким хоровима широм Европе.

Учествовао је на научним скуповима посвећеним византијској музици и објавио бројне научне радове из те области. Аутор је монографије на француском језику *Les Voix de Byzance* (Paris: Desclée de Brouwer, 2005), која је преведена на румунски језик (*Vocile Bizantului*, Iași: Asociația Culturală Byzantion, 2011).

Педагошки рад Ликурга Ангелопулоса имао је велики значај не само у Грчкој већ и у глобалним размерама. У домену православне црквене музике био је познат као један од водећих познавалаца источног црквеног музичког предања и свакако један од најзначајнијих *даскала* – учитеља византијске црквене музике. Његов харизматични глас привукао је многе студенте црквене православне музике из разних земаља широм света, који су затим у својим срединама отварали школе византијске музике и оснивали хорове. Ангелопулосов приступ византијској музици и стил појања имали су велики утицај и на обнову византијског музичког предања у Србији крајем XX и почетком XXI века. Код нас је постао познат преко многобројних аудио-издања *Грчког византијског хора*, а затим и преко поштовалаца византијске музике из наше средине, који су одлазили код њега и његових ученика ради усавршавања у овој области. Као предавач оставио је пример истинске љубави и посвећености послу, својим ученицима и Цркви. Предавао је византијско појање на Атинском конзерваторијуму и у конзерваторијумима *Филијос Накас* и *Никос Скалкојас*, такође у Атини. Руководио је школама византијске музике у неколико атинских митрополија.

Од 1978. године сарађивао је са радио-станицом грчке православне цркве, у емисијама *Црквене византијске химне* (1978–1982) и *Из православног и источног црквеног предања* (1978–2014). Био је члан уметничке комисије Министарства образовања и вера за музичке школе од 1998. године, а од 2005. председник *Центра за савремена музичка исцртавања*, као и један од основача и члан удружења *Риџина карџа*.

Васељенски патријарх Вартоломеј доделио је Ликургу Ангелопулосу 1994. године титулу архон протопсалта најсветије Архиепископије Константинопоља. Осим тога, примио је одликовања и од патријарха Јерусалимског (Диодора), од Финске православне цркве, као и од више митрополија Грчке православне цркве. Свети Синод Грчке православне цркве одликовао

га је 2006. године Златним крстом апостола Павла. Председник Републике Грчке Константин Стефанопулос доделио му је 2004. године Сребрни крст реда Феникс, који се додељује за изузетна достигнућа у уметности и науци.

Упокојио се 18. маја 2014. године у Атини, на дан када православна црква по старом календару прославља Свету великомученицу Ирину, у чијем је храму преко три деценије служио као протопсалт.

*Гордана Блажојевић*

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

78

**МУЗИКОЛОГИЈА** : часопис Музиколошког института  
Српске академије наука и уметности = Musicology : journal  
of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts /  
главни и одговорни уредник = editor-in-chief Јелена Јовановић. -  
2001, бр. 1- . - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2001-  
(Београд : Colorgrafx). - 24 cm

Два пута годишње. - Текст на више светских језика.  
ISSN 1450-9814 = Музикологија  
COBISS.SR-ID 173918727