

**МУЗИКОЛОГИЈА**  
*Часопис Музиколошког института САНУ*

**MUSICOLOGY**  
*Journal of the Institute of Musicology SASA*

**17**

**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*

17

*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*

17

*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), Естер Хелазен, 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 индексан у <http://www.doiserbia.nb.rs/>, <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/> као и у међународној бази података ProQuest.

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

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

### Аспекти извођаштва у (етно)музикологији II

#### Aspects of Performing in (Ethno)Musicology II

ИГОР МАЦИЈЕВСКИ, Извођачка природа и уметнички текст у етничкој музици . . . . .	11
ИГОР МАСЦЈЕВСКИ, Performing Nature and Artistic Text in Ethnic Music . . . . .	19
ТАМАЗ ГАБИСОНИЈА, Критерији „аутентичности” в грузинском народном музикалном исполнительстве . . . . .	21
TAMAZ GABISONIA, Criteria of ‘Authenticity’ in Traditional Georgian Musical Performance . . . . .	43
РЫТИС АМБРАЗЕВИЧИУС, Performance of Musical Scale in Lithuanian Homophonic Singing . . . . .	45
РИТИС АМБРАЗЕВИЧИУС, Извођење музичке лествице у традиционалној вокалној хомофонији: примери из Литваније . . . . .	67
SERGIO MAZZANTI, The Live Album or the Many Ways of Representing Performance. . . . .	69
СЕРЂО МАЦАНТИ, <i>Албум уживо</i> или многоструки начини репрезентације извођења . . . . .	86
ИРИНА ЦВИЈАНОВИЋ, Performing Sound of the Past: Remix in Electronic Dance Music Culture . . . . .	87
ИРИНА ЦВИЈАНОВИЋ, Извођење звука прошлости: ремикс у култури електронске музике за игру . . . . .	104

### *Varia*

ГАЛИНА В. ТАВЛАЈ, Смеховое начало в белорусской песенной культуре как один из способов отражения картины мира . . . . .	107
GALINA V. TAWLAI, The Principle of Laughter in Byelorussian Vocal Culture as a Form of Reflection on Images of the World . . . . .	127
ВЕСНА ПЕНО, О вишегласју у богослужбеној пракси православних Грка и Срба – теолошкокултуролошки дискурс . . . . .	129
VESNA PENO, On the Multipart Singing in the Religious Practice of Orthodox Greeks and Serbs: The Theological-Culturological Discourse . . . . .	153

АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ, Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба. . . . .	155
ALEKSANDAR VASIĆ, Two Views on the Yugoslav Ideology in Serbian Music Periodicals Between the Two World Wars . . . . .	165
ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ, Појава концепт албума у популарној музици Југославије: ЛП плоче Камен на камен . . . . .	167
JELENA JOVANOVIĆ, The Appearance of Concept Albums in Yugoslav Popular Music: Kamen Na Kamen - Long Play Records . . . . .	193

**Јубилеји сестара Љубице и Данице Јанковић**  
**Sisters' Ljubica and Danica Janković Jubilees**

ELSIE IVANCICH DUNIN, Emergence of Ethnochoreology Internationally: The Janković Sisters, Maud Karpeles and Gertrude Kurath. . . . .	197
ЕЛЗИ ИВАНЧИЋ ДУНИН, Појава етнокореологије на међународном нивоу: сестре Јанковић, Мод Карпелес и Гертруда Курат. . . . .	216
SELENA RAKOČEVIĆ, Contribution of Ljubica and Danica Janković to Establishment of Ethnochoreology in Serbia as an Academic Scholarly Discipline . . . . .	219
СЕЛЕНА РАКОЧЕВИЋ, Допринос Љубице и Данице Јанковић установљењу етнокореологије у Србији као академске научне дисциплине . . . . .	243
МИРЈАНА ЗАКИЋ, Делатност Љубице и Данице Јанковић на плану етномузикологије . . . . .	245
MIRJANA ZAKIĆ, The Ethnomusicological Endeavors of Danica and Ljubica Janković . . . . .	257
МАРИЈА ДУМНИЋ, Данка Лајић Михајловић, Институционализација етнокореологије у Србији: заоставштина Љубице Јанковић у Музиколошком институту САНУ . . . . .	259
MARIJA DUMNIĆ, DANKA LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, Institutionalization of Ethnochoreology in Serbia: The Legacy of Ljubica Janković at the Institute of Musicology SASA . . . . .	272
МЛАДЕНА ПРЕЛИЋ, Легат сестара Јанковић у Народној библиотеци Србије. . . . .	273
MLADENA PRELIĆ The Janković Sisters' Legacy in the National Library of Serbia . . . . .	285

Прикази  
Reviews

- SELENA RAKOČEVIĆ, Fügedi János and Vavrinez András (eds.), *Régi magyar táncstílus – Az ugrós. Antológia / Old Hungarian Dance Style – The Ugrós. Anthology*, Budapest: L'Harmattan Kiadó, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2013. pp. 352. . . . . 352
- МЛАДЕН МАРКОВИЋ, Родна Величковска, *Македонско ѓрадиционално народно ѓевање – еѓномузиколошки оѓледи*, Београд: Етнолошка библиотека, посебна издања, књ. 8, 2013, 212 стр. . . . . 291
- ИВАНА МЕДИЋ, Јелена Арнаутовић, *Између ѓолиѓике и ѓржииѓа. Поѓуларна музика на Радио Беоѓраду у СФРЈ*, Београд: Радио-телевизија Србије 2012, 251 стр. . . . . 296
- МАРИЈА ДУМНИЋ, Michal Tenzer, John Roeder (ур.), *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, Oxford University Press 2011, стр. X+461. . . . . 300
- ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ, Пјевачка дружина Светлане Спајић, *Сив соколе – срѓско ѓрадиционално ѓјевање*, (компакт диск) Multimedia, 2013. . . . . 305





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

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



DOI: 10.2298/MUZ1417011M

UDK: 781.7:781.68

## Извођачка природа и уметнички текст у етничкој<sup>1</sup> музици

Игор Мацијевски<sup>2</sup>

Руски институт за историју уметности (Санкт Петербург)

### Апстракт

Чланак је посвећен *феномену* уметничког текста и *йуџевима њеџ овоџ на-сѣјања* у традиционалној етничкој музици. Ревидирани су појмови као што је *варијантност*, који су се усталили у фолклористици, а чији су извори у европоцентричној представи (која полази од академске писане традиције) о некаквом првобитном тексту, који се затим непрестано мења. Истражујући генеративне (социо-психолошке, функционалне, жанровско-структурне) факторе формирања дела етничке музике, аутор види путеве њеног остваривања у *скућу* предвидљивих и реално остварених конкретних текстова и на основу њих математичком теоријом мноштва изводи интегралну формулу таквог музичког дела, како мале тако и велике форме.

### Кључне речи

варирање, вектор преноса / транслације, импровизација, интерпретација, извођење, појмљива, планирана предвидљива, реална остварења, ситуација уметничке комуникације, уметнички текст

Етничка музика се током последњих неколико деценија нашла у прилично парадоксалној ситуацији.

С једне стране ратови, револуције, идеолошка борба, репресија над носиоцима традиције, урбанизација, стереотипизација до милитантне шаблонизације облика масовне културе и медијског преношења, мутација свести са одлучним *сујрој-сѣвањањем ѣтрадицији у оквиру саме средине* која је изнедрила ту традицију, али која је значајно мутирала – све је то поспешило рушење, а понекад и потпуно уништење етничке музике и читаве етничке културе у неким регионима у њеном живом реалном бивствовању и функционисању (Мациевский 2007: 145–157; Sadowski 1995: 17).

С друге стране, ширење опсега и задатака савремене глобализоване културе, потрага за новим изражајним могућностима уметности, путем *еколоџ изаације уметностѣи* у општем контек-

<sup>1</sup> Аутор у оригиналном тексту користи термин *эѣническая музыка* као заједнички назив за најразличитије музичке жанрове који садрже елементе традиционалне музике. Иако превод термина на српски језик, етничка музика, није уобичајен у научном дискурсу у Србији, определили смо се за њега у преводу студије због његове обухватности, у складу са ширином елабориране проблематике (*ѣрим. ур.*).

<sup>2</sup> ihormew@mail.ru

сту тежњи и стремљењу да се оживи роботизована људска популација, потрага за свежим, *йприродним* материјалом и живим формама непосредне уметничке интеракције носилаца и прималаца уметности, као и дубоких извора препорода и развоја националне уметности (Антонян 2001; Кемпбел 1999), **националне идеје** и њеног остваривања у делима уметничке културе под најразличитијим паролама, на прелазу у нови миленијум изазивали су до сада и по обиму невиђену експлозију позивања на етничку музику (Квитка 1973: 10, 28; Калаберда 2006: 5–7).

Пажња се на њу обраћа како у областима науке, општег и уметничког образовања (од високошколских до предшколских установа), клупског рада, тако и у најразличитијим областима и формама савремених комуникација (средствима масовних комуникација, интернета итд.).

Све активније настају, мењају се, распадају и поново оснивају многобројне групе стваралаца етничке уметности најразличитијих усмерења и форми (Мациевский 2006: 8–18).

За једне је етничка музика, углавном, само **мајтеријал за йийизацију** и **дисеминацију** у оквиру одређених стандарда жанра и форме преношења (интерпретације, артикулације, извођачког понашања, аудио и видео-записа, у директном или индиректном контакту са слушаоцем).

Други теже да у извесној мери оживе етничку музику у њој својственом, **иманенйном** систему настајања и комуникације. Овде су у првом реду многобројне, претежно омладинске професионалне и аматерске, градске и сеоске, студентске, школске, клупске (свих врста) фолклорне и етнографске групе и појединачни солисти – певачи, инструменталисти, плесачи, казивачи, глумци итд. (Товкайло 2002: 5–66; видети радове у Tetenskas 2009; *Современные методы изучения и сохранения...* 2010).

Међу кардиналне проблеме у савременој уметничкој делатности и реализацији етничке музике свих врста уметничких група које се на њу позивају, спада проблем **извођачке комуникације** и, сходно томе, природе **йреношења** њених **израза**, као и **уметничких сйрукйура**, које учествују у њиховом остварењу пред примаоцима уметности (гледаоцима, слушаоцима, итд.; Sachs 1929; Мациевский 2007: 149–152; Мациевский 2013: 53–55).

Због тога је изузетно лако замислити шта уметнички текст дела етничке музике представља као **кайеџ орија**.

Сасвим је универзална на овом месту дата дефиниција уметничког текста у култури као **уметничке чињенице која се йредсйавља йримаоцу** у ситуацији **функционисања** и **йерцейције** нормативне за ту врсту уметности. Уметнички текст је **оно** што **сйваралац излаже йримаоцу** у процесу уметничке комуникације.

За књижевност, сликарство, скулптуру, архитектуру, а такође, у извесној мери, за академску музику писане традиције, уметнички текст је *адекватан* самом *уметничком делу*. Читалац је прочитао оно што је писац створио, гледалац је видео то што је вајар извајао итд. Глумац, казивач, музичар извођач слободни су да дају своју интерпретацију, али не могу да промене текст онога што су композитор, песник, драматург дела написали. Због тога је потпуно разумљива скепса истраживача уметности писане традиције у погледу самог *постојања текста* или *дела као таквог* у традиционалној етничкој музици (о томе је у својим усменим наступима више пута говорио чак и такав познавалац културе Истока као што је Ј. В. Назајкински (Назайкинский 1982).

И то је разумљиво. У природним условима бивствовања, функционисања, преношења и *ирајања* традиционалне етничке уметности (Никитина 2009) *формирање* уметничког *текста*, текстуалне *структуре* песме, плеса, инструментала у читавом комплексу његових компонената (реч, напев, инструмент, техника игре, плесна лексика и мизансцен, вишегласје, фактура, композиција, артикулација, тембр итд.) догађа се сваки пут *изнова* у процесу *директне уметничке комуникације између извођача ствараоца и примаоца* (укључујући комуникацију између певача, инструменталиста, плесача и глумаца у процесу истовременог *стварања-опажања*).

Овде је важно схватити следеће. Карактер комуникације и сходно томе пут формирања одговарајуће аудио и визуелне представе и њеног опажања битно су везани за специфичност конкретног *типа бивствовања* одређеног музичког обрасца у оквиру *целовитог* система постојања жанра и засебног уметничког дела, као и конкретног чина функционисања тог уметничког дела у реалној ситуацији.

Фундаментални значај има *психолошко усмерење* певача, инструменталисте, плесача у односу на *карактер комуникације* имајући у виду објективне и субјективне околности (Маџијевска 1998; Маџијевска 2010). У њих спадају место и време извођења (дан, вече, ноћ итд.), тип и акустика просторије, температура, временске прилике, влажност итд. И лично стање уметника, укључујући његово расположење и његове психофизичке карактеристике, карактеристике његовог гласа и локомоторног система, гласовни регистри који су оптимални у датом тренутку, карактеристике дисања, стање усана, језика, гласних жица, резонатора итд. И сходно томе, особености примаоца: јер, не иде у етар, већ је *директно на њега* усмерена и *на њега* се преноси конкретна изражајна уметничка информација.

Заједно с тим, ту реалну звучну слику, тј. јединствену у својој врсти и никада више непоновљену текстуалну структуру, перципирају традиционални примаоци сваки пут не као ново, *не* као *друџо* дело, већ само као оптимално за конкретну комуникациону ситуацију *осћиваривања истџоџ*, јединственог по својој суштини *дела*, исте песме, истог инструменталног комада, па и више од тога – чак као *ујраво ѿе саме ѿесме, ујраво ѿџоџ самоџ инстјурментјала...*

Историја етномузикологије је у знатној мери историја потраге за научним објашњењем тог феномена.

Један од путева решавања тог проблема заснива се на *ајприорној универзалистјичкој заблуди* (према сликовитој дефиницији класика етномузикологије XX века Ј. В. Хипијуса / Е. В. Гиппиуса) – да се у основи разних *верзија* (!) види неки „исконски” или „замишљен од стране певача или музичара” *јрвобијни, архејтјијски ѿекстји*, а да се он затим моделује (утицај искуства перцепције писане, компоноване музике с њеним првобитним нотним текстом овде је очигледан). Израђени су чак и методи изградње таквог *инваријантјиноџ ѿекстјиа* на основу моделовања *ритјимичкоџ ѿијиа* (К. В. Квитка, В. Л. Гошовский и др.), вертикалног поређења варијаната и тражења заједничких тонова или тонално-мелодијских средишта, такозваног *мелодјискоџ ѿијиа* (Гошовский 1971; Земцовский 1975).

Други пут је тражење *јарадиџ ме ѿесме*, која се тумачи као формула могућег скупа варијаната, па одатле и тумачење жанра као *свеукујносји* одређених група песама (у томе је најдоследнија С. И. Грица, в. Грица 1977). Још један корак је у усменим разговорима не једном поновљеног става Е. В. Хипиуса да иза сваког текста „као појединачна фолклорна чињеница” стоји дело које је *јојмљено* од стране носилаца традиције.

Тезаурус носилаца писане традиције одражава се и у одговарајућим формама извођачке интерпретације (свесно или несвесно) усмерене ка некаквом „главном”, „почетном” мотиву. У овој фази је интересантно обратити се *коџ нијтјивној музиколоџији* и покушати да се открију *јредстјаве* о овом феномену *самих носилаца* музике усмене традиције, или, тачније (према дефиницији К. В. Чистова, већ широко прихваћеној у савременој науци) – уметности *конјтакјне комуникације* (Чистов 1972).

Ево неколико примера. Када је, дошавши ради обуке код истакнутог хуцулског музичара и класика етно традиције Василија Могура, виолинисткиња и етномузиколог В. Мацијевска (Мациевская) покушала да укључи магнетофон, маестро јој то није дозволио. „Таквих снимака има много и могуће их је проучавати као човека према фотографијама. Али, ако желиш *да свираџ као*

*ми*, све памти ушима и очима!”. После вишечасовног труда у настојању да овлада обимним музичким делом, пошто је маестро признао да је њено свирање правилно, Викторија је одлучила да ово дело нотира. Али то је било немогуће, јер је приликом учења овладала не једним, већ знатним бројем *различитих*, али *равноправних* текстуалних интерпретација. И тек пошто је снимила један од својих сопствених извођачких *остварених текстова*, било јој је могуће да га запише.

Други пример такође потиче из њеног искуства. Када се после дугих припрема за сусрет са другим истакнутим традиционалним (буковинским) виолинистом Спиридоном Прилипчаном, проучивши и овладавши до најситнијих детаља према постојећим снимцима његовим репертоаром и начином свирања, Викторија појавила пред маестром, он је пажљиво, саслушавши све, рекао: „Све је добро. Да, то је наша музика. Свираћемо. Али, зашто ти *свираш као ја? Свирај као ти!*”.

Чак и *скуп могућих текстова* мора код сваког правог мајстора бити сопствени, *лични*, мора да одражава његову индивидуалну представу о интерпретираној музици или, тачније, о музици оствареној, рођеној у процесу свирања непосредно пред слушаоцима.

Као продуктивнију, посебно у контексту тражења путева усвајања и трајања аутентичних форми музицирања и преношења традиције, видимо представу о свакој реалној *музичко-ејној рафској чињеници* као *елементу скупа* могућих текстова (у математичком смислу, ослањајући се на теорију скупова у вишој математици). Они су обједињени општим *законима стругурирања* (укључујући артикулисање) у оквиру уметничког *система*, који традиција перципира као једно целовито, *јединствено дело*, јединствену песму, плес, инструментал.

Другим речима: ако, користећи теорију скупова, у облику формуле изразимо монотематско дело *A* (из области етничке музике), добијамо:

$$MA = a_1, a_2, a_3, a_4, \dots a_n.$$

Ако желимо да представимо вишетематско дело (или вишеделно, укључујући и дела са евентуалним дословним понављањем или понављањем уз промене појединачних епизода – тема), оправдано је забележити га оваквом шемом:

$$MA = Ma, Mb, Mc, Ma, Md, \dots NA, \dots Ma \dots,$$

где се под *N* подразумевају индивидуални импровизацијски уметци који могу бити укључени у то дело.

Дакле, у најважније генеративне факторе настанка реалног текста – извођачке реализације етничке музике треба убројати:

1. само *уметничко дело* као *скуп* могућих артикулисаних *остварења* – *предвидљивих, њојмљивих, њланираних, реалних*;

при томе су његове жанровске доминанте довољно диференциране у различитим етничким културама (ритмика, мелодика, композиција, артикулација, специфичност тембра итд.);

2. **јединку носиоца традиције**, његову природу, узраст, темперамент, психолошки тип, социјални и аксионални статус у традиционалној средини, начин мишљења, тезаурус, ниво стручности, извођачку технику, стваралачку школу, однос према традиционалном канону, вештину импровизације, као и потребу за импровизацијом у новом стваралаштву (видети такође Кемпбел 1999);

3. у вези са претходно реченим, **ситуацију уметничке комуникације** (моба, обред, посело, разговор, весеље или ритуални, свечарски део обреда, као и све врсте музицирања које нису везане за неку одређену пригоду) и њену форму – ритуалну или лирску;

4. **карактер учећћа, ниво интерактивности** слушалаца, гледалаца – традиционалних **прималаца** етничке уметности.

Приликом извођења казашких *кјуа*<sup>3</sup> у традиционалној средини, ове или оне **рејлике слушалаца** (које одобравају или критикују) чак се **предвиђају** у одређеним деловима облика или при извођењу појединих карактеристичних начина плеса. То се несумњиво одражава на даље остваривање форме дела, све до за савремено позориште или друге врсте авангардне уметности толико пожељног **хејенинг а** (*happening*, од енгл. *to happen* = догодити се). У традиционалној уметности **хејенинг** је увек очекиван.

Због тога терминологија која се примењује у традиционалној уметности захтева изузетан опрез, а посебно употреба појмова **импровизација, варирање, интерпретација, извођење**.<sup>4</sup> Јер у етничкој култури (певаном и плесном фолклору, традиционалној инструменталној музици итд.) **феномен извођења** као такав практично одсуствује и нема места **умножавању** једног уметничког текста.

Услови комуницирања код стандардног, првобитног, традиционалног функционисања етничке музике не омогућују **ни рејродуковање** неке јединствене текстуалне структуре, **ни варирање**, односно **мењање**, нарушавање њеног интегритета у оквиру важећих **зраница дајтог скуја** (в. такође Антонян 2001).

Проширивање круга документованих (забележених било којом врстом аудио-визуелних средстава) аутентичних остварења у оквиру сваке песме, сваког инструменталног дела, сваког плеса, сваке свиране композиције, проналажење **принципа**

<sup>3</sup> Кјуи (*кюи*) је казашка инструментална форма у којој се музичким средствима подражавају појаве из природе (*прим. ур.*)

<sup>4</sup> Ауторове дефиниције датих појмова дате су у *Крајком речнику* на крају текста (*прим. ур.*)





**Инійерірейтація** – своїєствени начин остваривања композиторског текста, код којег музичар извођач проналази своје, оригиналне путеве фразирања, начине артикулације, њене *штриховске* (рус. штриховые), динамичке и агогичке нијансе, не реметећи при томе усмерења композитора и не утичући на ритмичко-мелодијску и композициону структуру композиторског текста. Њој је аналогно извођење фолклорног дела, које следи (нотну) транскрипцију или звучни запис.

**Ситуација уметничке комуникације** – реално време и средина остваривања уметничког дела од стране носиоца традиције и његово перципирање од стране примаоца, слушаоца-гледаоца.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Антонян, Ю. М. (2001) *Миф и вечносѝь*, Москва: Логос.
- Гошовский, В. Л. (1971) *У исѝоков народной музыки славян*, Москва: Советский композитор.
- Грица, С. Ё. (1977) „Традиција та импровизација в пісенно-епічному виконавствѝ”, *Народна ѝворчѝсь ѝа еѝнографѝа* 3: 59–71.
- Грица, С. Ё. (1979) *Мелос украинської народної еѝки*. Київ: Наукова думка.
- Земцовский, И. И. (1975) *Мелодика календарных ѝесен*. Ленинград: Музыка.
- Калаберда, В. Л. (2006) „Особенности национального художественного образования в местах компактного проживания карел”, у В. Л. Калаберда, А. В. Калаберда, Л. А. Купец (ур.) *Персѝекѝивы развития художественного образования в месѝах комѝакѝиноѝо ѝроживания карел*, Петрозаводск: Информационный центр по проблемам культуры и искусства, 5–7.
- Квитка, К. В. (1973) *Избранные ѝруды*, Том 2, Москва: Советский композитор.
- Кемпбел, Дж. (1999) *Герой із ѝисячею облич*, Київ: Альтернатива.
- Конан, У. (1989) *Ля выѝокаѝ самайазнання: Сѝанаѝлення духоѝных кашѝѝоѝнасцей у свѝйле фальклору*. Мінск: Мастацкая літѝратури.
- Мацѝевская, В. И. (1998) „Роль личности музыканта в становлении крупных гуцульских скрипичных композиций”, у V. Tetenskas (ур.) *Tradicija ir dabartis 2*, Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 133–138.
- Мацѝевский, И. В. (2006) „Этно-профилированное музыкальное образование в эпоху глобализации”, у В. Л. Калаберда, А. В. Калаберда, Л. А. Купец (ур.) *Персѝекѝивы развития художественного образования в месѝах комѝакѝиноѝо ѝроживания карел*, Петрозаводск: Информационный центр по проблемам культуры и искусства, 8–18.
- Мацѝевский, И. В. (2007) *Народная инструменѝальная музыка как феномен культуры*, Алматы: Дайк-Пресс.
- Мацѝевский, И. В. (2013) „Художественный текст в этнической музыке: XXI век и вопросы трансляции”, у А. А. Михайлов (ур. и прир.) *Сборник научных сѝаѝей ѝо маѝериалам IV Всероссийских научных чѝений ѝамяѝи Л. Л. Хрѝстиансена*, Саратов: Саратовская консерватория, 52–56.
- Мацѝеѝскѝ, I. (2011) „Музычныя спецыялісты традыцѝйнаѝ культуры (псѝхолога-

- культуралагічна праблематика)”, у М. А. Мажэйка и сар. (ур.) *Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, усцрымання*, Мінск: БДУКМ, 11–14.
- Маціевська, В. (2010) „Ідеї Климента Квітки і сучасна комплексно-апробаційна та когнітивна методика дослідження традиційної інструментальної музичної культури (до 130-ліття з дня народження видатного українського вченого)”, у Г. Аркушина (ур.) *Народна творчість українців у історії її часі*, Луцьк: Терен, 100–109.
- Назайкинський, Е. В. (1982) *Логика музыкальной композиции*, Москва: Музыка.
- Никитина, Г. А. (2009) „Культура демографического поведения как ресурс самосохранения народа”, *Pax Sonoris: история и современность* III: 90–97.
- Современные методы изучения и сохранения традиционных культур народов Карелии: материалы научно-практической конференции* (2010) А. В. Калаберда (одг. за издање), Петрозаводск: Издательство ПетрГУ.
- Товкайло, М. (2002) „Бандура Гната Гончаренка із збірки Національного Історико-етнографічного заповідника ‘Переяслав’”, у П. Г. Черемський (одг. за издање) *Традиції і сучасне в українській культурі: тези доповідей міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хойкевича*, Харків: НТУ XIII, 4–75.
- Чистов, К. В. (1972) „Специфика фольклора в свете теории коммуникации”, *Вопросы философии* 6: 106–118.
- Sachs, C. (1929) *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin: Reiner.
- Sadowski, A. (1995) „Socjologia pogranicza”, у А. Sadowski (ур.) *Wschodnie pogranicze w perspektywie socjologicznej*, Białystok: Fundacja Ekonomistów Środowiska i Zasobów Naturalnych, 104–111.
- Tetenskas, V. (ур.) (2009) *Tradicija ir dabartis* 4, Klaipėda: Kiaipėdos universiteto leidykla.

*Ihor Macijewski*

## PERFORMING NATURE AND ARTISTIC TEXT IN ETHNIC MUSIC

(Summary)

In this paper I discuss special features in traditional ethnic music; it is about the functional, social-psychological and genre-structural generative factors of the artistic text's formation within multitude of predictable concrete texts existing in reality. The integral formulae of any art work of traditional music in a small or big form are derived on the basis of the mathematic theory of multitude.

Примљено 18. 3. 2014.

Прихваћено за штампу 17. 4. 2014.

Оригинални научни рад



DOI: 10.2298/MUZ1417021G

UDK: 784.4(479.22)

## **Критерии „аутентичности” в грузинском народном музыкальном исполнительстве**

Тамаз Габисония<sup>1</sup>

Государственный университет Ильи (Тбилиси)

### **Абстракт**

Для сообщества любителей грузинской традиционной музыки „аутентичное” – одно из самых актуальных понятий на сегодняшний день. Оно представляет собой главный аргумент „настоящего фольклора” (хотя не для всех, особенно практиков). При восприятии аутентичности самыми релевантными каналами являются традиционно-стилевой язык и традиционные условия. Эти факторы заметны в следующих направлениях: а) исполнитель; б) мотивация (функция); в) репертуар; г) проявление. В грузинской народной музыке особенно проблематична, с такой точки зрения, идентификация современных течений, содержащих фольклорные мотивы. В Грузии вырисовывается понимание „аутентичности” как исполнение с традиционной артикуляцией традиционного сельского репертуара. Хотя целесообразно добавить сюда и критерий традиционных, обычных условий.

### **Ключевые слова**

аутентичное, аутентичность, традиционная музыка, грузинская песня, традиционное исполнительство, фольклоризм.

Ярко выраженная оригинальным стилем в регионе Кавказа, грузинская народная музыка вместе с традиционным песнопением несомненно является важным символом грузинской культуры. Именно поэтому историческая идентификация этого феномена является одним из приоритетных вызовов для современных грузинских исследователей. С другой стороны, грузинская музыкальная историография довольно скудна информацией, касающейся древних и относительно старых слоёв грузинской музыки. В связи с этим, народную музыку Грузии в диахронической перспективе приходится рассматривать на основе сохранившихся до наших дней музыкальных текстов.

Обозревая, в основном, научно-популярную и довольно скудную научную литературу по этой теме, обнаруживаем, что усилия авторов направлены в установлении идентичности этнически монолитной, древней по происхождению и высокоорганизованной структуры, которые сопоставляются с „народным

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

гением”. Однако прямолинейное трактование этих трех векторов в некоторых случаях связано с рядом „ловушек”. Испытывает ли мелизматический стиль кахетинских песен восточное влияние? (см. по этому поводу Tsitsishvili 2010: 207); является ли описанный Ксенофонтом „необычный” стиль исполнения грузинских племен многоголосным? (см. по этому поводу Жордания 1989: 81); является ли гурийская народная полифония частично обусловленной церковными песнопениями? (Габисония 2009: 167). Зачастую гипотетические ответы на эти вопросы нуждаются в таких аргументах, которые колеблют „фундамент здания” „грузинскости”, архаичности и народности. На сегодня этнически обусловленный перфекционистский подход довольно редко встречается - по инерции, однако, несмотря на некоторое опоздание, это заслуживает упоминания.

Заострим внимание на одной из таких „ловушек”: важнейшим фактором, символизирующим грузинскую народную музыку, является многоголосная, а точнее, трехголосная структура. Это своеобразный „этнический звукоидеал”. Каждый грузин гордится „грузинским полифоническим трёхголосием”. Однако обозначение музыковедами и их общественными „резонаторами” грузинской устной музыкальной традиции только трехголосием также образует некоторый „шум”: образцы грузинской устной музыкальной традиции, оставшиеся за пределами вокального трёхголосия, на протяжении долгого времени находятся в роли „бедного родственника”. Сценическая среда проводит образцы народной деятельности через художественный, а не этнографический фильтр целесообразности презентаций. По этой причине широкий круг слушателей почти не знаком с образцами, с простой структурой индивидуальных жанров (колыбельные *наны*, трудовые плачи *мйиблури*, *коркали* и др.), или с фольклором высокогорных регионов (Хевсуретия, Пшави), которые являются фундаментом высокоразвитого грузинского многоголосия.

Наблюдая в течение примерно тридцати лет за грузинской общественностью, приходится сознавать, что понятие „аутентичное”, довольно часто упоминаемое в обществе любителей грузинской народной музыки, зачастую является причиной бескомпромиссного спора. Одни (назовём их лагерем „пуристов”) воспринимают это понятие как „уличающее”, в то время как для других (лагерь „академистов”) это определение является досаждающим и раздражающим. В основном, для грузинского слушателя понятие „аутентичное” тождественно с такими понятиями, как „подлинный”, „древний”, „неповреждённый”, „народный”, „грузинский”, „деревенский”. Добавим к этому также значения,

объективно характеризующие само это понятие – традиционный, первоначальный, авторитетный, точный, адекватный.

Целью нашей статьи является: а) уточнить разные плоскости видения „аутентичности” в грузинской традиционной музыке; б) установить релевантность этих позиций. Здесь же хочется подчеркнуть, что явление аутентичности по-разному определяет два направления грузинской музыкальной традиции: народную музыку и церковные песнопения. В данной статье мы остановимся лишь на самом ярком проявлении грузинской традиционной музыки – народной песне.

### Семантика „аутентичности”

Не секрет, что упорядоченность этномузыкального терминологического аппарата не принадлежит к достижениям этой дисциплины. Даже само понятие „фольклор” имеет различные значения (Жиров 2008: 219). Наряду с другими странами, термин „аутентичность” по-разному воспринимается и в Грузии. Не нуждается в глубоком наблюдении тот факт, что это понятие полисемичное. Мы будем рассматривать его только в этнологическом контексте (в общеискусствоведческом аспекте понимания этого термина можно натолкнуться на значение „оригинальный”, „точной копии”, или „единственный”).

В качестве бинарного оппозита „подлинному”, самому адекватному значению понятия „аутентичный”, думаю, можно противопоставить „неподлинный”, то есть „ложный”, который подразумевает как „ложный, поддельный с самого начала”, так и целенаправленно или бессознательно заменённый, „фальсифицированный”. И действительно, любой неаутентичный фольклорный факт содержит в себе аутентичное „зерно”. Поэтому считаю, что в качестве антонима „аутентичности” можно пользоваться термином „трансформированный”. Понятие „аутентичное”, вытекающее из модели бинарной оппозиции „аутентичное-трансформированное”, приобретает значение „первичного”, „достоверного”, „стабильного”, а больше всего „традиционного” (также довольно гибкого термина). Итак, в измерении фольклорного пространства термин „аутентичное” приобретает значение „традиционное”.

Будем абстрагировать и другие, часто применяемые в этнической музыке значения понятия „аутентичное”. По мнению Анны Пиотровской (A. Piotrowska), „аутентичность традиционной музыки заново рождается в форме *мировой музыки*” / *World Music* (Piotrowska 2010: 582). Исследователь здесь, в первую очередь, подразумевает локализацию этого явления. В данном

случае на передний план выдвинут принцип **этнической** идентичности.

Одной из центральной категорией этничности является „**деревенскость**” (сельскость) – в противовес урбаничности. „Урбаничное”, в то же время, имеет конотацию „неэтничности” или „многоэтничности”. Эдишер Гараканидзе отмечает: „Подлинная народная песня – это деревенская песня, созданная грузинским крестьянином” (Гараканидзе 2007б: 41). По пальцам можно пересчитать экспедиции, которые проводились в городах – Тбилиси, Кутаиси, Батуми, Сухуми. Кстати, вопрос неподобающей оценки городской музыки, некой её „маргинализации” на фоне сельской музыки, наблюдается и в некоторых других странах, например, в той же Сербии (Думнийћ 2013: 88).

Кроме локализации, понятие „деревенскости”, имеет также и социальное значение. Аутентичной считается музыка, созданная крестьянином – представителем низкого социального слоя. Брунно Неттл справедливо отмечает: „устаревшим является мнение, что деревенское общество в своём музыкальном опыте однородно, оно снижает интерес к личности и подразумевает, что народная культура стабильна и неизменна, пока не осквернится влиянием Запада” (Nettl 2005: 172). По мнению Алексея Обухова, городская среда способствует акценту на „Я”, а деревенская – на „Мы” (Обухов 2006: 219). Действительно, в Грузии несмотря на признание института „полупрофессионала” мнение грузинской этномызыкальной общественности согласуется о с крестьянским, неспециалистским происхождением почти всей грузинской народной песни.

Согласно „аутентичности” народного творчества главным достоинством деревни перед городом является то, что она, „холодная культура” (по Леви-Стросу) ориентирована больше на сохранение, чем на модификацию. Поэтому сельский образец характеризуется стабильностью, **древностью**, старостью традиций. Этот пункт в Грузии часто отмечают, как „архаичное”. Понятие „старые песни” всегда ассоциируется с настоящими, свободными от влияний песнями.

Гибкая к инновациям городская песня сегодня отождествляется, в основном, с развлекательными жанрами. А село вмещает в себе всю жанровую палитру народной музыки. Существуют ритуальные музыкальные образцы, которые зачастую не воспринимаются крестьянином как песни, но являются для него существенным фактором идентификации традиции. Подобное интонирование, обусловленное жанровой **функцией**, то есть **обычной средой**, является одним из точных показателей „аутентичности”. Оно объединяет контекст и конситуацию тради-



ционного музыцирования (Алексеев 1998: 60). В месте с этим, акциональная сторона ритуала, по сравнению с текстом более консервативна (Виноградова 1991: 36). Обязательным качеством такой среды часто является синкретичность.

Одним из самых значительных каналов восприятия „аутентичного” среди ценителей народной музыки является общность **традиционно-стилистических** (в том числе – исполнительских) норм, её **музыкальный язык**, в первую очередь, в понимании стилистического идентификатора. Из песен, созданных известными певцами, Эдишер Гараканидзе аутентичными считает более поздние образцы, лишённые влияния европейской функциональной гармонии (Гараканидзе 2007а: 34–35). Также большое значение придаётся проблеме лада и звукоряда в грузинской традиционной музыке. Ещё в 19-м веке фольклорист-филолог с музыкальным образованием Петрэ Умикашвили писал: „Нотная азбука введена для европейских голосов и музыки. К звукам грузинской песни и песнопений, европейские ноты не подходят” (Бахтадзе 1986: 113). На сегодня почти все согласны с тем, что строй грузинского традиционного пения чётко отличается от мажоро-минора (Жордания 1989: 39). Соответственно, специалисты положительно оценивают природную темперацию региональных ансамблей и попытки „приближения” вторичных ансамблей к старым записям. Стремление к народному ладу, к музыкальной лексике прямой путь к самоидентификации. Как отмечает Иосиф Жордания, „конкретные мелодии легче перемещаются из культуры в культуру, по сравнению с языком” (Jordania 2011: 50).

На фоне „полифоничности” грузинской песни с предрасположением этномызыкальной „избранности”, высокохудожественные образцы со **сложной** структурой со стороны слушателя-„патриота” зачастую воспринимаются более аутентично. Это некая попытка этнической идеализации художественной реальности.

Наряду с музыкальным языком и другими средствами выражения, в понимании аутентичности в Грузии определённую роль играет также фактор исполнителя. Происходит делегирование „настоящести” образцов по отношению к **авторитетным** певцам (примечательно, что в английском языке, одним из значений „аутентичного” является *авторийейный*). Единичные „нетипичные элементы” (Shugliashvili 2010: 299), в основном, беспрепятственно проходят фильтр аутентичности, поскольку они зафиксированы в практике авторитетных исполнителей (Иллюстрация 1). Здесь же нужно отметить общий авторитет предков не только среди слушателей, но и среди народных исполнителей. По словам Б. Бартока, для народа древним является не то, что



Иллюстр. 1 Ансамбль под управлением Варлама Симонишвили (1925–1936)

имеет соответствующую музыкальную структуру, а то, что выучено в детстве (Барток 1959: 28).

Но авторитет и лидерство иногда выявляет диспропорцию с аутентичностью. Например, часто большей аутентичностью характеризуются описанные Эдишером Гараканидзе исполнения тех ансамблей, которые не имели ярко выраженного лидера (2007а: 72).

Кроме перечисленных значений „аутентичного”, важным является ещё одно, которое, возможно, в некотором смысле „эзотерично” и имеет только музыковедческое значение. Это как бы **живая фольклорность** образца, в которой подразумевается метод **устной передачи** и **неограниченной репродукции** – практика творения заново с каждым разом. Это своеобразное подмножество „**обычной среды**”.

В условиях современных коммуникаций в устной передаче можно подразумевать и организованное усвоение информации с помощью аудио-видео-радио-телеканалов, а не ненавязчиво воспринятое знание на основе непосредственного наблюдения за традицией, так как фольклорная интенциональность основывается не только на интерперсональную, а также и на массовую

трансмиссию. Поэтому в „устной передаче” я бы подразумевал природный, немотивированный процесс принятия/выдачи информации (своеобразную параллель можно провести между изучением иностранного языка по учебнику и в условиях повседневной жизни за рубежом).

Разные значения, ни в отдельности ни вместе, не могут исчерпать концепт „аутентичности”. В среде любителей и ценителей традиционной музыки Грузии каждый термин, применяемый к этому понятию, обнаруживает своеобразные „остатки”, которые выявляют знаки спорной принадлежности к сфере аутентичности и ареалы пересечения с ним.<sup>2</sup>

Следующая последовательность основана на поэтапном ограничении объема этого значения:

- **Аутентичное П<sup>3</sup> сельское** (неурбаническое, крестьянское); остаток (разность): городские трехголосные раздольные песни, популярные и в сёлах Имеретии (в Западной Грузии, центр – город Кутаиси), и так называемые „грузинские *баяйи*”<sup>4</sup>, а также формы, содержащие явные гибридные элементы – то есть, множество, ассоциирующееся с сельским происхождением но – не с аутентичностью.

- **Аутентичное П древнее** (стабильное, „холодное”); остаток: старые авторские песни традиционного стиля, характеризующийся инновационными деталями.

- **Аутентичное П функциональное** (исполняемое в обычных условиях); остаток: интеграция в развлекательных и сопутствующих жанрах.

- **Аутентичное П живое фольклорное** (устная передача и нецеленаправленная, неограниченная репродукция); остаток: сегодня путем естественной трансмиссии и выраженной импровизации передается не только традиционный стиль фольклора.

- **Аутентичное П авторитетное**; остаток: инновационные проекты известных исполнителей, которые публика приняла беспрекословно: ансамбль чонгуристок под руководством Авксентия Мегрелидзе, созданные руководителем Западно-грузин-

<sup>2</sup> Если понятие „аутентичное” рассматривать как математическое множество, то его содержание отличается от содержания множеств, определяемых нижеуказанными понятиями (сельское, древнее, функциональное, живое фольклорное, авторитетное, развитое). Множество значений „аутентичного” совпадает частично, то есть, говоря на математическом языке, пересекается с каждым из множеств остальных понятий, создавая остаток (разность); его составляют явления, не охваченные вышеуказанными понятиями. (Выражаю признательность и благодарность Дуне Трутин за консультацию по вопросам толкования математических выражений; *прим. ред.*).

<sup>3</sup> Знак пересечения множеств.

<sup>4</sup> Грузинский народный вариант *Макама Баяйи*.

ского этнографического хора Дзуку Лолуа, попури народных песен мужского репертуара, исполнение певицей Маро Тархнишвили и т.д.

• **Аутентичное и развитое** (сложное, „репрезентатбельное”); остаток: любой малоразвитый образец, который на сцене „дискредитирует ценность” грузинской песни.

*Синѳакѳика „ауѳенѳичноѳо”*

Естественно, что „аутентичность”, как знак, характеризуется ситуативностью – высокой степенью пластичности. Она есть некое переменное, являясь релятивным в плане социальных ситуаций. Вероятно, именно поэтому это понятие не так глубоко изучалось в грузинской этномузыкологии (в этой связи очень важны работы Э. Гараканидзе, имя которого в Грузии считается форпостом аутентичности; Иллюстрация 2).

Помимо динамичности, понятие „аутентичное” характеризуется и объемом, так как используется в различных интер-



Иллюстр. 2. Эдишер Гараканидзе (1957–1998)

претациях. Вышеназванные качества „аутентичного” можно разделить на три яруса на основе интерпретаций: 1) **Этнические означающие**: этническое, сельское, традиционно-стилистическое; 2) **Означающие традиции**: сельское, старое, функциональное, традиционно-стилистические, живое фольклорное; 3) **Означающие музыкального языка**: традиционно-стилистическое, авторитетное, развитое.

Таким образом, традиционно-стилистический компонент „аутентичного” является активным на всех трех ярусах. Исходя из этого можно сделать вывод, что традиционный стиль выра-

жает „аутентичное” как концепт наиболее точно. Значительным является в этом отношении и означающее „сельское”.

Определённый интерес представляет и то, насколько сопоставимы вышеупомянутые значения с понятием „подлинное” (по-грузински *намдვილი* – подлинное, настоящее), которое является самым адекватным синонимом международного термина „аутентичное”.

Обратим внимание и на то, что в понятии „аутентичного” как „подлинного” знак иконы преобладает в следующих значениях: функциональное, традиционно-стилистическое, живое фольклорное; индексный знак выходит на передний план в следующих значениях: этническое, сельское, древнее; а категории „авторитетные” и „развитые” носят конвенциональный характер, где превалирует символ.

Таким образом, самым мотивирующим и экономичным значением „аутентичного” как „подлинного” является второй ярус из вышеперечисленных – „традиционный” в понимании традиционного стиля и функциональности (на этом этапе подмножеством последнего, основываясь на принцип синтеза, воспринимается и „сельскость” и „живой фольклор”).

Традиционный стиль содержит также этнические и музыкально-языковые компоненты, именно поэтому в мире этномузыки он наиболее точно идентифицирует определённую музыкальную традицию. С другой стороны, в самой традиции для наиболее адекватного определения аутентичности мы применили бы функционально-мотивационную сферу (например, среди исполнённых на сцене более аутентичным является шуточная, сатирическая песня, которая и в народном быту подразумевает аудиторию, чем ритуальная), в подмножестве которой, согласно принципу синтеза, подразумевается и „сельскость”, и „древность” и „устная передача”. Как мы видим, понятие „аутентичное” применяется в двух значениях – как самоидентификатор, так и аутентификатор. Оба эти понятия легко объединяются в „традиционное” (второй ярус), которое и в плане вышеназванной бинарной оппозиции представляет собой самое адекватное значение „аутентичного”.

В традиционных грузинских песнопениях среди этих двух характеристик „аутентичное” определяется только „традиционным”, так как „функциональное” обеспечивается самым регламентом этого пласта.



## Прагматика „аутентичного“

Как воспринимается понятие „аутентичное“ исполнителями и слушателями? С учетом „аутентичности“ вышеуказанные пункты по разному воспринимаются как слушателем, так и исполнителем следующих разрядов: а) носитель традиции; б) любитель; в) специалист. Хотя подобная дифференциация не указывает на то, что одно и тоже явление: любитель и этнофор, или специалист и любитель должны оценивать аутентичность обязательно по-разному. Для носителя традиции „подлинный“ („аутентичный“) чаще всего означает „древний“ и „грузинский“, тогда как любитель подразумевает „аутентичный“ ещё и как „неприукрашенный“, хотя, как обычно, любитель доверяет определению специалиста этого иностранного термина, который на сегодня тождественен с „традиционно-стилистическим“ и „функциональным“.

„Аутентика“ определяет адекватный понятию „подлинный“ традиционный стиль и его функциональность четырьмя основными критериями: а) исполнитель; б) мотивация; в) репертуар; г) проявление.

### *Ауθενничный исполнитель*

Кто является аутентичным исполнителем народной музыки? Исходя из вышесказанного – тот, кто безо всяких усилий, посредством устной передачи, получил от предков опыт традиционного интонирования и сегодня исполняет его без усилий и мотиваций извне. Таких исполнителей сегодня не так много – в основном, в горных регионах Грузии. Кроме определенных исключений, их не удастся увидеть на сцене. Сложно причислить к типично аутентичным сегодняшних исполнителей: свана Ислама Филфани, мегрела Поликарпе Хубулава, кахетинца Андро Симашвили, гурийцев Тристана и Гури Сихарулидзе - любителей и традиций и новшеств, сфера деятельности которых связана со сценой (**Иллюстрация 3**; стоит отметить, что статусом „международного бренда“ пользуется в основном именно эта четверка музыкальных диалектов).

### *Ауθενничная мотивация / Функция*

В коммуникативном аспекте выделяем две основные группы мотиваций традиционного музицирования: **репрезентативный** фольклор, своеобразный „экстравертный“, и **спонтанно возникающий**, „самодостаточный“, „интравертный“ фольклор,

которому удачно соответствует понятие „повседневные культурные практики” (Ядрышникова 2008: 10).



Иллюстр. 3. Тристан и Гури Сихуралидзе и Поликарпе Хубулава (2013)

Возможно, аутентичность больше свойственна второй группе, хотя чёткой грани между мотивациями нет. В плане личной мотивации в традиционном музицировании можно выделить три группы: **поддерживающая традицию (культурная), утилитарности** или **бытовой прибыли и эстетическая**. Последнее можно разделить на два вектора по интересам. Дело в том, что, как у исполнителей, так и у слушателей (критиков) эстетическая интенциональность, та же мотивация, при звучании народных образцов, может иметь как музыкально-художественный, так и этнографический характер. Вышеупомянутые основные мотивации в перечисленных у Алан П. Мериам функциях музыки распределяются с остатком (Merriam 1964: 222–227). И это остаток как раз „утилитарной” мотивации.

Вышеупомянутые три основные мотивации в каждом конкретном случае соучаствуют в разных долях. Сравнительно (а не в абсолютно) чистом виде „эстетическую” мотивацию можно встретить во время застолий, путешествий или в песнях, исполняемых в узком кругу близких (хотя в случае застолья фактор преемственности, традиционности и на сегодня достаточно значим). „Эстетическая” мотивация грузинской музыкальной традиции и сегодня мощный этнический индикатор на фоне распада традиций. В городах и в районных центрах по сей день популярны детские кружки народных песен и танцев.

Доминированием „культурной” мотивации отличаются величальные песни на религиозных праздниках в Сванетии, Кахетии и в горах Восточной Грузии, которые исполняются у храмов или же в народных культурных центрах *хайи* (культурное сооружение, место поклонения, носившее и христианские, и языческие элементы). С более равноценным смешением „прибыльной” и „культурной” мотивации выделяются песни, связанные с обрядами лечения от инфекционной болезни, вымаливания хорошей погоды, траурные или свадебные церемонии, заклинания. Мотивация „бытовой прибыли” или „утилитарности” преобладает в колыбельных песнях, а также в женских и мужских интонированиях во время индивидуального или коллективного труда.

В музицировании без материального вознаграждения „эстетическая” мотивация преобладает над „прибыльной” и притесняет „культурную” в следующих подгруппах общесценического жанра: концертно-презентативный, гастрольный, туристический, ресторанный, жанр сопровождения мероприятий. А в случаях материально оплачиваемого исполнения – наоборот, мотивация „бытовой прибыли” выходит на первый план. Также надо отметить практику репетиций и студийных аудиозаписей, в которых также доминирует фактор утилитарности. Ясно, что перечисленные группы обусловлены современными реалиями. Именно новшества в коммуникационной методологии вызывают изменения фольклорной парадигмы (Неклюдов 2002: 4).

### *Ауθενци́чный репертуар*

При характеристике аутентичного репертуара, прежде всего, учитывается соответствие музыкального и вербального текста образца его социальной функции. Такого рода соответствие при функциональном исполнении сохранено в культурно-просительном интонировании, а также – в колыбельных, в сатирических, в траурных песнях и в заклинаниях. Эти соответствия частично сохранены в свадебных, походных и трудовых песнях. Не имеют строго определённой социальной среды (или она утеряна) баллады, лирические, патриотические (с посвящением) песни и песни дидактического характера. Что касается любовных мотивов, то они в грузинских народных песнях лишены интимных компонентов и поются публично, и объединены с вышеназванными функционально атрофированными песнями в общий развлекательный жанр. Что касается репертуара, где текст и функция явно не соответствуют друг другу, он довольно объёмный.



Сценический репертуар в Грузии в большинстве случаев воспринимается как „канонический” – ориентированный на ноты или на аудиозаписи, исполняемый признанными авторитетами. Такого рода „канонизацию” Эдишер Гараканидзе (2007б: 79) считает характерной чертой вторичного исполнительства. Но эта „канонизация” часто воспринимается как отбор одного из нескольких вариантов за счёт игнорирования другого (мне лично часто приходилось встречаться с выражением „неправильный вариант”). Хотя „канонический”, как понятие с негативной коннотацией, можно рассматривать также как перманентное, без изменения, копирование одного варианта.

Примечательно, что общепринятое мнение об обучении песни устным образом, по старым аудиозаписям, без учёта нот, часто вводит в соблазн создания твёрдого шаблона. Молодёжные ансамбли создают копии из вышеупомянутых вариантов, и этот факт иногда подчёркивается во время объявления названия песни на сцене. Хотя эта тенденция, к счастью, не тотальная.

### *Проявление*

Несмотря на то, что источником регламента исполнительства является исполнитель, среда и репертуар, в беседах об аутентичности в грузинском музыкальном обществе, в основном, уделяется внимание форме и манере исполнения. В условиях, установленных исполнительно-репертуарной аутентики, то же самое можно сказать и о песнопениях. В свою очередь рассуждения об аутентичности проявления, в основном, относятся к сфере „фольклоризма” (Земцовский 1982: 10). Видимо, такой вектор внимания обусловлен следующими факторами:

А) Образцы тех жанров, которые были зафиксированы в старых экспедиционных записях, но не включены в сегодняшний сценический формат, малочисленны (большинство старых тиражированных записей предназначены именно для сценического исполнения);

Б) Несоответствие с традицией в смысле исполнительства более рельефно прослеживается именно в сценическом фольклоре.

В) Возможность воздействия на эти несоответствия имеется именно в сценическом фольклоре, а не в иногда более „искажённой” живой традиции.

Вот пункты, которые чаще всего становятся предметом критики специалистов относительно вторичных исполнителей грузинских песен:

- **Дирижёр.** Надо отметить, что такое руководство (особенно с указанием нюансов) уже не „модно”. Хотя во вторичных ансамблях часто замечаем скрытое дирижирование еле заметными движениями, что, в сущности, не возбраняется. Также „дозволяется” показ тональности запевале. Хотя данное действие фактически понижает роль солиста, традиционно ведущего песню. Упрёк к дирижёрству по инерции получает и регент хора. Под влиянием народной исполнительской практики многие думают, что в песнопениях импровизация в каждом конкретном исполнении является первостепенной задачей. Но это не так.

- **Одновременное начало песни.** Грузинская песня начинается одновременно всеми голосами только при наличии дирижёра или инструментального вступления. Хотя в некоторых песнях, по причине их „городского происхождения” (к примеру: популярная *Ариши варди*) одновременное начало всеми голосами, в плане аутентичности, почему-то не считается недостатком. Одновременное начало – привычная практика в песнопениях. Хотя в самых поздних записях (1945, 1966), в стиле *Шемокмеди* (один из трёх певческих стилей грузинской церковной музыки), фиксируется начало верхним голосом, что говорит о его лидерской функции в условиях отсутствия четко выделенного статуса регента.

- **Утолщённые верхние голоса.** В грузинских трёхголосных песнях во всех уголках страны характерно исполнение верхних голосов солистами. Тогда как чаще всего *бани* (низкий голос – бас) исполняется несколькими певцами. Для благозвучия некоторые ансамбли в некоторых песнях и сегодня утолщают верхние голоса, что ограничивает за каждым разом импровизацию и возможность „авторства”. Хорошо, если этот регламент строго защищён, но в природных условиях: во время застолья, хоровода или путешествия это трудно контролируется. Наличие контроля тут только осложнит, а не решит проблему. По вышеизложенной инерции, утолщение верхних голосов иногда считается неприемлемым и в песнопениях. Этот подход оправдан в таком пласте, где ноты фиксируют попевки импровизационного типа (*замцвенебули*, то есть в „развитом” стиле). А в простом стиле песнопений запрещение утолщение верхних голосов не имеет никакой объективной почвы под собой.

- **Гендерная принадлежность репертуара.** В грузинских песнях женщины и мужчины большинстве случаев поют по от-

дельности. Совместное исполнение чаще всего встречается в семейных или же в хороводных песнях. В советское время такому регламенту не придавали большого значения, и инерция от такого подхода иногда наблюдается и на сегодняшний день. Хотя в ряде случаев мы встречаемся и с противоположнополюсным мнением, основанном на абсолютизации изолированного по признаку гендера исполнения.

В этой связи надо отметить, что женский народный репертуар в Грузии в течение многих лет подавлялся на фоне активной записи и репродукции развитого мужского пения. По всей видимости, этот факт обусловлен закрытостью женских сборов на фоне открытого мужского музицирования. „Наглость” мужчин даже дошла до того, что они перепели многие женские песни, к примеру колыбельную *нана* (в трехголосной версии) и *сиса йура*, трудовую песню *еукунай̄ какӯшебс*, обрядовые лечебные песни *сабодишо*, балладу матери *миран̄гула* и другие. Интересно то, что у специалистов не вызывает протеста исполнения этих песен мужчинами и это стало традицией, несмотря на то, что они поются от имени женщины в первом лице (*зай̄ринди*, *шаво мерихало*, *зай̄хуала моко*, и т. д.).

• **Авторские песни.** Согласно однозначному пониманию старомодного критерия „анонимности”, под „аутентичностью” подразумевают только „уже существующий”. Поэтому часто фольклорным, даже в перспективе, априори не считается новосозданное произведение. Но основным механизмом народного творчества является преобразование, а не создание (Богатырев, Якобсон 1971: 9; Земцовский 1977: 62). Эдишер Гараканидзе также допускает возможность „аутентичного” восприятия песен с элементами инновации, написанных известными исполнителями (Гараканидзе 2007а: 34–35).

Вопросы авторского права в недрах народного творчества в грузинском этномузыкальном пространстве, в том числе, атрибуция песен, стоят довольно остро. С одной стороны, автор рад, если его песни подхвачены и исполняются народом (Анзор Эркомаишвили), но с другой стороны, автор или его родственники могут не одобрить нивелирования их авторства и опротестовать это изданием авторских публикаций или обращением с суд с целью установления авторских прав (соответственно – Темур Кевхишвили и наследники Вано Мчедлишвили).

• **Динамические нюансы в песнях.** Этот фактор менее важен в последние годы, их используют лишь единичные исполнители. В старых записях похожая нюансировка редко встречается, а в экспедиционных – вообще исключена. Аналогичный подход характерен и для песнопений.

• **Замедления в конце песни, репризы и одновременное завершение двумя сторонами.** Такие художественные средства, главным образом, нацелены на аплодисменты. Хотя те же методы, в виде исключений, востребованы и в традиционном исполнительстве: иногда замедляется песня, реже – встречается реприза, и только как исключение – единовременное завершение песни двумя частями хора/ансамбля.

• **Сокращённая песня.** Масштаб, достаточный только для презентации, является неизбежным следствием эстетизации фольклора. Укорочение песни, которое относится к балладам, трудовым песням, хороводам, выявляет приоритет исполнителя музыкальному тексту за счет словесного (в расчёте на зрителя), что подтверждает нивелированную функциональность песни. С полным исполнением песни связана характерная для амбивалентной природы традиционной музыки тенденция к стабильности в противовес тенденции к импровизационности. Поэтому среди фольклорных „гурманов” песни, исполняемые „до конца” (чаще – в *рачинском* диалекте), пользуются особенной популярностью.

• **Нарушение принципа антифонного пения.** Хороводные, свадебные и трудовые песни зачастую характеризуются попеременным (*орйирули*) исполнением двух частей хора. Интересно, что во время проводимых этномузыкологами мастер-классов для региональных народных хоров (и раньше, и сегодня эта практика также вызывает множество вопросов), специалисты часто сталкиваемся с исполнением антифонной песни одним хором. Кроме проблемы исполнения с передышками начала новой фразы, не завершая предыдущую, важным является также и разница социальной идентичности в попеременном пении. Таким образом, антифонное исполнение двух разных ансамблей на одной сцене является более подлинно-аутентичным, чем такое же исполнение одним ансамблем. Следует отметить, что подобные ошибки не характерны для опытных вторичных хоров.

• **Несовершенное подражание ритуалам.** Некоторые ансамбли стараются на сцене увеличить степень аутентичности посредством приближения образца к соответствующему ритуалу, что дает слушателю приятный эффект преодоления времени и пространства. Но зачастую они не в состоянии показать естественную спонтанность, что дает эффект театральности. Таким является излишне оригинальное начало/завершение *йерхули* (хоровод), узаконенные восклицания во время исполнения (шуточные, трудовые), не имеющие функциональную нагрузку хлопки (без танца или хоровода) и др.

Следует выделить одну деталь: „Театр этномузыки – Мтиеби” (именно этот коллектив в 1980 году впервые привлек внимание к аутентичному исполнению) для показания какого либо ритуала (например – траурного) использует не локализованное в пространстве синкретичное действие (музыкально-вербально-пластическое), а „конгломерат” ритуальных действий различных диалектов Грузии.

• **Попурри.** В последнее время в моду входит попурри из народных песен. Столетия и десятилетия назад Дзуку Лолуа и Ладо Мчедlishvili совмещали нескольких трудовых песен в одну композицию, подобные примеры встречаются также и в традиционном исполнении (во время артельных работ народные исполнители часто объединяли разные песни). Но на сегодня, к примеру, ансамбль „Сахиоба” в попурри зачастую объединяет различные жанры и диалекты, что способствует зрелищности, но в плане „аутентичного” эту практику нужно оценить, как шаг назад.

• **Несоответствующая артикуляция.** Не секрет, что исполнение песни какого либо диалекта лучше исполняется певцом того же происхождения (Гараканидзе 2007б: 24). А этот диалектный характер, в первую очередь, проявляется характером звукоизвлечения. Хотя некоторые вторичные, гастролирующие ансамбли („Рустави”, „Эрисиони”) не придают этому фактору должного значения. Любителям грузинской песни „режет слух” академическое исполнение песни с использованием тремоляции, вибрато.

• **Незакономерное распределение голосов.** Эту ошибку допускают лидеры ансамблей, не имеющих опыт расшифровки старых записей, в которых встречается скрещивания голосов.

• **„Классические” инструменты.** Для грузинской традиции не типичны инструментальные ансамбли (традиционная инструментальная музыка до нас дошла только в виде сольного наигрыша, инструментов, сопровождающих вокал, или малых ансамблей, в составе двух инструментов). Практика инструментального народного оркестра, появившаяся в середине 20-го столетия, привела к революционным результатам. Главную роль тут играет пандури (струнный инструмент) хроматического строя (в народе именуемый „классическим”) и другие инструменты, которые в противовес традиционному гармоническому сопровождению предложили вокальному исполнителю функционально и структурно разнообразное гармоничное сопровождение.

*Этномузыкальные тенденции в Грузии и „аутентичное“*

Можно сказать, что парадигма музыкально-фольклорного исполнения в доступном для нас историческом пространстве Грузии изменилась четырежды: во второй половине 19-го века – в эпоху создания этнографических ансамблей и выявлений фольклористической мысли („Грузинское хоро“, хоры под руководством Коридзе, Баланчивадзе, Кавсадзе, Лолуа, Гиго Эркомаишвили и другие западно-грузинские и восточно-грузинские династийные ансамбли песнопений); в 20-ых годах 20-го века – в эпоху советской массовой культуры и советской тематики (Иллюстрация 4); в 60-ых годах 20-го века – в эпоху малых ансамблей („Швидкаца“, „Гордела“, „Рустави“ и других) и в 80-ые года 20-го века до сегодняшнего дня – в эпоху возврата к аутентичному исполнению. Первыми сподвижниками этой последней инициативы были: фольклорный ансамбль „Мтиеби“, „Мзетамзе“ (озвучивающие женские традиционные образцы) и церковный хор „Анчисхати“ (вернувший традиционные грузинские песнопения в богослужении).

Собственно традиционный аутентичный фольклор не может сопротивляться процессу глобализации и переходит в наследие прошлого. Алан Дандес считает, что противовесом фольклорной регрессивности можно считать периодическое возрождение фольклора или принцип его обновления посредством новых жанров (Дандес 2003: 70), но такими обновлениями ценители традиций остаются разочарованными.

Среди приоритетов неакадемических направлений, содержащих элементы фольклоризма, традиционного стиля и функ-



Иллюстр. 4 Народный хор советского периода



ционирования, нужно выделить **традиционное музыкальное творчество, самодеятельность и постфольклор**. Основная характеристика первой из них содержится в названии; самодеятельность выражается индивидуализмом, который зачастую институционализирован (Ядрышникова 2008: 21), в то время как постфольклор спонтанно, посредством новой реальности представляет собой творчество музыкальных идентичностей, сформированных новыми коммуникациями.

В фольклорной музыке взаимопроникновение разных стилей является распространенным явлением, что также характерно и для Грузии. Если в кахетинских песнях выявилась восточная мелизматическая монодия, то европейская функциональная эстетика нашла распространение в новых образцах многоголосного строя. В обоих случаях мы имеем дело с „гибридным стилем” (Jovanović 2012: 245). Однако термин „гибридный” более полно характеризует ту структуру, где пока еще возможно определение признаков разных стилей. Хочется отметить, что понятие „гибридное” (подобно термину „неофольклор”; Аникин 1997: 224) всё-таки временный инструмент, так как в любом, дошедшем до нас образце мы можем подразумевать под ним синтез многостадийных слоев. Так или иначе, в Грузии оно вмещается в понятие „аутентичное”, хотя относится к „легкой весовой категории” и фактически неприменимо.

**Самодеятельность** не ограничивается использованием только фольклорных мотивов, хотя основной поток отличается претензией на фольклорное интонирование.

Казалось бы, чисто фольклорным надо считать те произведения, которые прошли проверку временем в качестве „шлягера”, но так как с традиционной ветвью они связаны лишь посредством отдельных внешних деталей, не могут считаться фольклорными. Ведь традиционность представляет собой основную характеристику фольклора (Земцовский 1977: 71; Аникин 1997: 225). Подобное явление можно характеризовать понятием „парафольклор”. Сходные течения в Грузии характеризуются постфольклорными свойствами: неэлитарностью, несанкционностью сверху, но благодаря таким признакам, как профессионализация, способы современной коммуникации и организованность, их можно отнести к „мировой музыке”. На сегодня особенно актуальна ветвь парафольклора с стилистической реминисценцией восточно-грузинской горной музыки. Малые ансамбли и такие исполнители, как Теона Кумсиашвили, Мариам Элишвили, сестры Гогочури, сестры Накеури, сестры Звиадаури, Дато Кенчиашвили и другие создают собственные песни под аккомпанемент модернизированной пандури, а также

с электронной аранжировкой. На сегодня в Грузии в недрах самодеятельности по инерции все еще популярен и фольклор советского периода, который проявляется в массовом исполнении и/или в верности к народным композиторам.

Несанкционированность парафольклора также относительна. Государственный центр фольклора его не признает, считает неверным путем развития фольклора (на фестивалях-просмотрах такие исполнители в основном подвергаются критике, для них не существует отдельной номинации). Несмотря на такое непризнание, таких исполнителей часто можно встретить на совместных концертах, неэлитарных теле- и радио каналах и т.д. (хотя их часто оценивают как „попсу” фольклора). Следует отметить, что подобное игнорирование парафольклора способствует консервации его и так не очень высокого художественного уровня. Нужно отметить, что в ситуации такой отчужденности исполнители парафольклора иногда чувствуют себя более раскрепощенно.

Что касается постфольклора, в этом множестве подразумевается этномузыкальный компонент ресторанных музыкантов, „*йано́гов*” (инструменталисты восточного стиля), сопровождающих траурные церемонии или развлекательные мероприятия, „блатных” песен (эвфемизированный криминальный жанр, на русском и грузинском языках), туристских песен, совместного исполнения современных иностранных хитов, интонирования болельщиков, народной рекламы, *Хеййи берсдей* (*Happy Birthday*, на английском и грузинском языках) и т. д.

Приоритет традиционного аутентичного фольклора стоит на уровне государственной идеологии. Этот акцент подчеркивается институцией ещё ранней советской структуры – „Государственным центром фольклора” (ранее „Республиканский дом народного творчества” – РДНТ), однако эта организация, гораздо более тщательно, чем в советские годы, фильтрует деятельность поддержки/развития фольклора, производит строгую селекцию на основе аутентичного исполнения. Ранний РДНТ финансово поощрял народных композиторов, в то время как на сегодня для центра фольклора это направление, мягко говоря, не считается приоритетным. Интересно, что та же политика смягчена для деятелей устно-словесного творчества – в виде поддержки „народных сказателей”. Хотелось бы подчеркнуть, что одним из либеральных проявлений Центра фольклора в пользу новейших направлений является конкурс семейных ансамблей в 2010 году, где впервые была выделена номинация „городская песня”.

Можно сказать, что фольклорный центр обладает большим авторитетом. На сегодня эта организация выступает в роли цен-



зора, „законодателя моды”. С другой стороны, его также можно представить как „защитника традиций”.

При попытке реанимирования песенного фольклора с помощью „экспертного кислорода” проявляется основной постулат понимания специалистами фольклорной традиции: для нас „аутентичный” репертуар и „аутентичное исполнение” гораздо важнее „аутентичной среды и исполнителя”. Можно сказать, что на сегодняшний день под понятием „аутентичное” грузинский этномузыковед подразумевает, в первую очередь, традиционное исполнение традиционного репертуара. Мы привыкли к тому, что грузинская традиционная музыка „течет в канале сцены”, представляя собой этнически идентификационный код эстетической функции. Но, по-моему, все-таки необходимо „обогащать” основной объект нашей статьи – понятие „аутентичное” – еще одним обязательным критерием – привычной средой, которая вводила бы понятие „первичная аутентика”, в противовес к „вторичной аутентике”.

И всё же, исследуя этномузыкальное пространство Грузии, создается впечатление, что сегодня грузинский музыкальный фольклор в большинстве случаев представляет собой репродукцию прошлого, а не полноправный компонент повседневной творческой жизни народа. А инновация, рожденная рядом с этим пластом, с использованием его же лексики, часто вызывает опасения за „трещины” на этническом музыкальном „теле”. Именно поэтому понятие „аутентичное” на протяжении десятилетий не только сохраняет свою релевантность, но и представляет собой некий институт „табуирования” грузинского традиционного исполнительства.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Алексеев, Э. (1988) *Фольклор в контексте современной культуры, рассуждение о судьбах народной песни*, Москва: Советский композитор
- Аникин, В. (1997) „Не ‘постфольклор’ а ‘фольклор’ (к постановке вопроса о его современных традициях)”, в *Славянская традиционная культура и современный мир: Сборник материалов научно-практической конференции*, Вып. 2, Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора.
- Барток, Б. (1959) *Зачем и как собирать народную музыку*, Москва: Музгиз.
- Бахтадзе, И. (1986) *Из истории грузинской музыкально-эстетической Мысли (вторая половина XIX века)*, Тбилиси: Академия наук Грузинской ССР. Институт грузинской литературы имени Шота Руставели, Наука (на грузинском языке).
- Богатырев, П., Якобсон Р. (1971) „Фольклор как особая форма творчества”, в *Вопросы теории народного искусства*, Москва: Искусство.
- Виноградова, Л. Н. (1991) *Фольклорный факт в этнографическом контексте*, в Г. П. Максимовская (ред.) *Фольклор: Песенное наследие*, Москва: Институт мировой

- литературы им. А. М. Горького, Наука.
- Габисония, Т. (2009) *Формы Грузинского традиционного многоголосия*, Диссертация на соискание учёной степени доктора музыковедения, Тбилисская государственная консерватория им. Вано Сараджишвили; <http://www.polyphony.ge/index.php?m=576&sid=140> (на грузинском языке).
- Гараканидзе, Е. (2007а) *Исполнительство грузинской народной песни*, Тбилиси: Интеллект (на грузинском языке).
- Гараканидзе, Е. (2007б) *Избранные письма*, Н. Зумбадзе и М. Ахметели (сост. и ред.), Тбилиси: Музыкальное общество Грузии (на грузинском языке).
- Дандес, А. (2003) *Фольклор. Семантика и-или психоанализ*, Москва: Вост. лит.
- Думнић, М. (2013) „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских етномузиколога током XX века”, *Гласник Етнографског института САНУ LXI* (2): 83–97
- Жиров, М. (2008) *Феномен Музыкального фолклора (Философско-культурологические аспекты)*, Белгород: Издательство БелГУ.
- Жордания, И. (1989) *Грузинское традиционное многоголосие в международном контексте многоголосных культур (к вопросу генезиса многоголосия)*, Тбилиси: Тбилисский государственный университет, Лаборатория по исследованию культур средиземноморья.
- Земцовский, И. (1977) „Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора)”, в В. Е. Гусев, А. А. Горковенко (сост.) *Современность и фольклор: статьи и материалы*, Москва: Музыка, 28–75.
- Земцовский, И. (1982) „Социалистическая культура и фольклор”, в И. Земцовский (ред.) *Народная музыка СССР и современность. Сборник статей*, Ленинград: Музыка, 7–30.
- Неклюдов, С. Ю. (2002) „Фольклор: типологический и коммуникативный аспекты”, *Традиционная культура* 3 (7): 3–7.
- Обухов, А. (2006) *Психология личности в контексте реалий традиционной культуры*, Москва: Издательство Прометей МПГУ.
- Ядрышников, Л. Г. (2008) *Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности*, 24.00.01 – теория и история культуры, Автореферат Диссертации на соискание учёной степени кандидата культурологии, Кафедра этики, эстетики, теории и истории культуры ГОУ ВПО, Уральский государственный университет имени А. М. Горького, Екатеринбург, 003451071.
- Jordania, J. (2011) *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*, Melbourne: International Research Center for Traditional Polyphony, The University of Melbourne, Institute of Classical Philology, Byzantine and Modern Greek Studies, Logos.
- Jovanović, J. (2012) “Hybrid Vocal Forms – Mixture of Older and More Recent Vocal Styles and of Traditional Music Dialects in Jasenica Region in Central Serbia”, в R. Tsurtsumia и J. Jordania (ред.) *The Fifth International Symposium on Traditional Polyphony, 24–28 September 2010, Tbilisi, Georgia, Proceedings*, Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire, 242–252.
- Nettl, B. (2005) *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*, New edition, Urbana – Chicago: University of Illinois Press.
- Merriam, A. P. (1964) *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.
- Shugliashvili, D. (2010) “Atypical Elements in Georgian Folk Songs”, в R. Tsurtsumia и J. Jordania (ред.) *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire, 299–305.

- Piotrowska, A. (2010) “World Music and Traditional Music. The Problem of Authenticity”, в R. Tsurtsunia и J. Jordania (ред.) *The Fourth International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State, 581–589.
- Tsitsishvili, N. (2010) “A Historical Examination of the Links Between Georgian Polyphony and Central Asian-Transcaucasian Monophony”, в R. Tsurtsunia и J. Jordania (ред.) *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony. Focus on Civilizations and Cultures – Music*, New York: Nova Science Publishers Inc.

### *Tamaz Gabisonia*

## CRITERIA OF ‘AUTHENTICITY’ IN TRADITIONAL GEORGIAN MUSICAL PERFORMANCE (Summary)

Today we often use term ‘authentic’ in relation to different appearances of Georgian folk music. Along with the unambiguous meaning ‘real’ this term also has other meanings: ‘ethnic’, ‘rural’, ‘old’, ‘function of usual environment’, ‘traditional-stylistic’, ‘authoritative’, or ‘reproductive’. In spite of some interconnections that arise from the term ‘authentic’ and its other meanings, the most relevant way to apply this popular term for performers and audiences of ‘real folklore’ is traditionality. This factor is manifested in the following contexts: a) performer (receiver and distributor of tradition, unobtrusively and orally), b) motivation/function (representative and spontaneous function, hereditary, utilitarian and aesthetic-daily motivation), c) repertoire (compliance of musical and verbal text’s sample with its social function, eluding canonized versions), d) expression (adequate articulation, performing regulation which is not determined by the stage, traditional instrument etc.).

The problem of authenticity is more successfully regulated in traditional Georgian church music than in folk music. For the latter, in this regard the special difficulty is caused by identification of modern trends that contain folk motifs. The most popular among them is distinctive, with its stylistic reminiscent layer from the Eastern Georgian Mountains, which we refer as ‘para-folklore’. Notwithstanding the fact that Georgian folklore is not centrally authorized, modernization of folklore samples and also those manifestations of post-folklore that are further away from the traditional motifs attract a wide range of listeners.

Essentially, the meaning of ‘authentic’ in the Georgian ethno-musical context is presented as performance of the traditional rural repertoire with traditional articulation. However, we think that it is convenient for the criteria of traditional, usual environment to be added to this perspective.

Получено 3. 3. 2014.

Согласовано к печати 17. 4. 2014.

Оригинальный научный труд



DOI: 10.2298/MUZ1417045A

UDK: 784.4(474.5)

## Performance of Musical Scale in Traditional Vocal Homophony: Lithuanian Examples

Rytis Ambrazevičius<sup>1</sup>

Lithuanian Academy of Music and Theatre (Vilnius)

Kaunas University of Technology (Kaunas)

### Abstract

Acoustical measurements of pitches in a dozen songs exemplifying the Lithuanian traditional vocal homophony were carried out. Several phenomena were revealed. First, the entire scales experience gradual transposition (rise) from the beginning to the end of the song performances. Second, the transposition is supplemented with the gradual shrinking of the musical scales (the intervals become narrower). Third, the intonations of the scale degrees are dynamic, i.e. they depend on the musical (both melodic and harmonic) contexts. Fourth, the versions of musical scales work as certain markers for the idiolects (further studies could show if this might be extrapolated to the realm of dialects). All these insights raise issues about the perceptual qualities of the musical scales and their manifestations in the performance.

### Keywords

Musical scale, vocal performance, homophony, Lithuanian traditional singing, acoustical measurements, pitch perception.

### *Issue of musical scale*

Before we proceed to the elaboration of the methods and techniques of the acoustical measurements, and the analysis of their results, let's discuss the concept of the 'musical scale'. Most probably, this concept seems to be entirely transparent to us. Yet, upon closer inspection we encounter several obstacles.

For example, Snyder defines musical scale as "subset of the elements of a tuning system" (2000: 135) whereas Dowling and Harwood apply the term "modal scale" for the highest (or 'deepest', see Figure 1) layer of the tonal hierarchy: in the modal scale, "the pitches of a tuning system are hierarchically organized with a tonal center" (Dowling and Harwood 1986: 113–114). Briefly, the term 'scale' is assigned to different layers of hierarchical structures; confusion over the other terms occurs as well (Figure 1).

One can find more definitions of musical scale (including the encyclopedic ones) but with these two typical examples I would like to pay attention to the more or less pronounced discrepancies be-

---

<sup>1</sup> rytisam@delfi.lt

tween the approaches to the concept. As for the current study, I will be interested mostly in the intervallic relations in the sound systems under investigation, with some excursions to the hierarchical structures of the systems. Thus the problem of definition is solved for the current case. This problem, however, appears to be negligible compared to the problems of acoustical-perceptual nature.

МЭС	Hall	Snyder	Dowling & Harwood
1991	2002	2000	1986

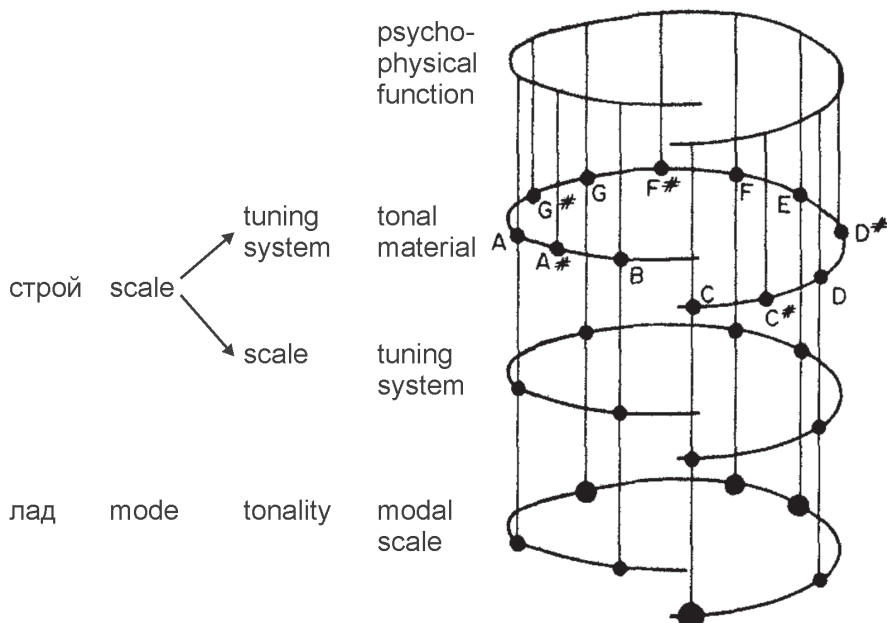


Figure 1. Perceptual levels of musical scales (based on Dowling and Harwood 1986: 114).

At first glance, it seems that it's enough to pick out occurrences of every scale degree in the analyzed sound recording (i.e. single occurrence for every degree), to measure pitch of every sound-scale degree (suitable computer software is applied), to calculate the intervals between the sounds – as simple arithmetic differences between pitches – and then to discuss their deviations from the twelve-tone equal temperament (further 12TET). However, this simple procedure works only in the case of stable tuning, i.e. first and foremost for the majority of musical instruments. This was the basic technique for the traditional ethnomusicological tonometry, starting from the time of Stumpf and Hornbostel. Yet, the stability of musical scale is sometimes only seeming, even for the 'fixed' tunings of musical

instruments. Remember, for instance, various flutes whose pitches depend slightly or even considerably on the force of blowing, or fiddles where the intonations of all pitches except those produced by open strings are variable.

For vocal performance, true free or flexible intonation is typical. One can state even more strongly: acoustically stable intonation is actually impossible in this case. The sounds (i.e. degrees) of a musical scale are intoned slightly sharper or flatter at every turn. This is the case of categorical or so-called ‘zonal’ (e.g. Гартызов 1980) scale: the pitch category is represented by the ‘zone’ of pitches instead of a single pitch.

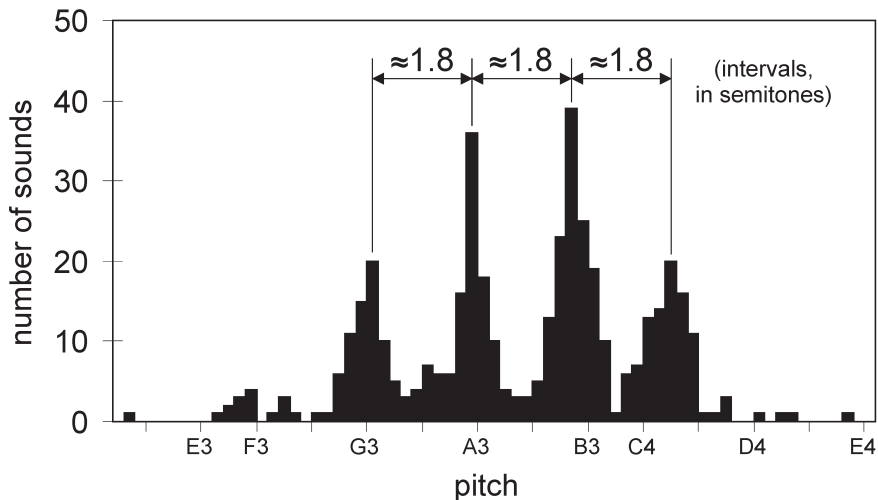
The image shows a musical score for a Lithuanian sutartinė. It consists of four staves of music in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 72. The lyrics are written below the notes. The first staff starts with a tempo marking and a dynamic marking (>). The second staff has an asterisk (\*) at the end, indicating the start of a second voice. The third and fourth staves continue the melody. The lyrics are: Mi — na, mi — na, mi — na — gau — — čio ly — lio, mi — na — gė — la ly — lio. Su — jo — ja, su — jo — ja, su — jo — ja sve — te — liai, su — jo — ja sve — te — liai. U-ū!

Figure 2. Original transcription of *sutartinė Myna, myna, minagaučio lylio* (Slaviūnas 1958: 657; N. 428a).<sup>2</sup>

Here I provide my beloved example belonging to the Lithuanian traditional polyphony – not homophony (Figures 2, 3). The essence of the discussed phenomenon remains the same. This is the

<sup>2</sup> This *sutartinė* is performed canonically by three women. The first singer performs the entire depicted melody while the second one enters at the moment marked with asterisk and also sings the entire melody (and the same lyrics) from the beginning to the end. Successively, the third singer enters with the delay in regard to the second singer, the first singer enters with new lyrics and with the delay in regard to the third singer, and so on. *Ū-ū!* After the final barline marks the final whoop after all strophes are performed. *Mina, mina, minagaučio lylio, minagėla lylio* (actually performed with long tensey: *Myna, myna...*) are refrain-type words with hardly identifiable or lost meaning. *Sujoja sveteliai* are translated as ‘Guests (diminutive form) came riding’.

Lithuanian *sutartinė* (type of *Schwebungsdiaphonie*) *Myna, myna, mynagaučio lylio*. For instance, the scale degree indicated nominally as B3 is intoned in the range between B3-80 cents and B3-60 cents in 13 occurrences (in the analyzed sound recording), between B3-60 cents and B3-40 cents in 23 occurrences, between B3-40 cents and B3-20 cents in 39 occurrences, between B3-20 cents and B3 in 25 occurrences, and so on (Figure 3). Thus the intonations in the range of B3-40 cents – B3-20 cents prevail, yet many flatter and sharper occurrences are registered as well. Consequently, the objectivized acoustic representation of the scale seems to be roughly two-dimensional: it contains sequence of ‘standard’ (central) pitches and the zone-widths around them. Perhaps, the first dimension is usually more relevant. However, the second dimension can provide some important information about the hierarchy of the scale. Refer to the discussed example of *sutartinė*. The intonations of sounds ~A3 and ~B3 are the most stable, whereas the intonations of sounds ~G3 and ~C#3 are quite flexible and the intonations of other (marginal) sounds are even more flexible. This leads to a presumption that the sounds ~A3 and ~B3 form tonal nucleus (or play the role of tonal anchors).<sup>3</sup>



**Figure 3.** Histogram of pitches in *sutartinė Myna, myna, mynagaučio lylio* (see Figure 2; all pitches in all parts; Ambrazevičius, Wiśniewska 2009: 48).<sup>4</sup>

However, to be precise, certain questions about the technique of calculation of musical scales still remain. Which measure of central

<sup>3</sup> Concerning the peculiar intervals in *sutartinės* and the resulting problems of transcription, see Ambrazevičius and Wiśniewska 2009, etc.

<sup>4</sup> For the measurements, the digitized version (Račiūnaitė-Vyčiniienė 1998: N. 4) of the old recording (from 1930s) was used.



tendency – arithmetic average, mode, or median – should be considered as the most adequate for the evaluation of central pitches? Then, simple logic tells us that, probably, longer notes have more weight in the perception of scale. Additionally, very short (i.e. ornamental) pitches are perceived quite faintly and ambiguously (Zwicker and Fastl 2007: 187; Ambrazevičius and Budrys 2012: 61). Thus when defining the central pitches of the musical scales, most probably, all occurrences should be weighed according to their durations and very short notes should be omitted from the consideration. How weighed? How short notes?

If even we imagine that we know answers to these questions (actually, we can not know; we can only roughly presume), at least one important problem remains. This is the phenomenon of so-called dynamic musical scales, meaning that intonation depends more or less on the (melodic and harmonic) musical context. This dependence can be expressed by so-called ‘performance rules’: in addition to random pitch fluctuations (‘performance noise’), certain systematic pitch deviations can be revealed and objectivized. Of course, this holds true not only for pitch domain, but also for domains of intensity, time, and timbre (e.g., Friberg, Bresin, and Sundberg 2006). For instance, when studying certain dialects of the Lithuanian traditional monophonic singing we discovered that the rules of ‘leading tone’ and ‘ascending and descending sequences’ do manifest: first, a scale degree next to an anchor tone tends to ‘gravitate’ to the anchor tone if the two tones are found in a pattern of strong interaction; second, the pitches in the ascending sequences tend to be raised, whereas those in the descending sequences tend to be lowered (Ambrazevičius and Wiśniewska 2008: 25–27).

Consequently, it is natural to reckon that the dynamic intonation can be influenced by hierarchical structure of the scale degrees. This structure, in turn, can alternate from the beginning to the end of a tune:

“It is important that, in traditional folk song, there is no tight tie between the [modal] function and its carrier. A sound [i.e. scale degree – *R. A.*] plays some ‘role’ in the certain point of the tune only; this sound may carry a different modal charge [...] in other points of the tune” (Енговатова and Ефименкова 2008: 10).

The relatively short discussion above shows that the issue of musical scale is far from trivial. This is frequently reflected in the necessity to make multiple decisions in the techniques of measurements and generalizations of musical scales.

*Introductory notes on Lithuanian traditional vocal homophony*

Figure 4. The ethnographic regions of Lithuania and the location of the samples.  
The shading palette depicts the spoken dialects.

Briefly, monophony (heterophony), polyphony, and homophony are / were characteristic of various Lithuanian singing dialects. Monophony in ensemble performance is traditionally attributed almost exclusively to Dzūkija and Suvalkija (Southeastern and Southwestern Lithuania; see Figure 4). Monophony was also registered in so-called Lithuania Minor<sup>5</sup>, yet after the WWII only some traces of autochthonic traditional music could be found in this region, as the music vanished with the Lithuanian autochthons. Polyphony, containing counterpointal polyrhythmic singing – a type of *Schwebungsdiaphonie* – among other stylistic variants, was documented in the northwestern part of Aukštaitija, yet it had also vanished in the middle of the 20th century and was finally substituted by homophony. Thus nowadays homophony is the prevailing style in different Lithuanian regions. Usually one singer performs the leading part while the rest of a group add the lower ‘background’, making mostly dyads of thirds,

<sup>5</sup> Western part of Lithuania and East Prussia (present day Königsberg / Kaliningrad district) that was part of Germany for several centuries.

fourths, or fifths with the leading part, according to the functional harmony. Sometimes the third, still lower part is added as well, but usually it can be considered merely as stable or heterophonic variant of the second part. Both 'high' and 'low' male singing is common. It means, in the case of mixed (male and female) ensembles, male singers add either interval of third (fourth, fifth,..) or tenth (eleventh, twelfth,..) below the leading female voice. The homophonic multipart singing in Žemaitija and Aukštaitija are considered to be of relatively early origin, mostly featuring major-like mode. The homophonic style in Dzūkija is thought to be of later origin, dating from the turn of nineteenth and twentieth centuries or somewhat earlier. Both major-like and minor-like modes are common.

These are the basics of the singing styles in Lithuanian tradition. Of course, more nuances could be discussed in a comprehensive description.

### *Samples*

The current study does not aim to generalize different phenomena in a big corpus of Lithuanian traditional vocal homophony. This pilot-type research rather strives to compare two typical idiolects of homophony from the viewpoint of musical scale. The first sample comes from Šeduva folklore group; this small town is situated in the Western part of Aukštaitija, Radviliškis Dst. (see the locations in Figure 4). For the second sample, a group of singers from Mištūnai village (Šalčininkai Dst.; Dzūkija region) was chosen. Both groups comprise female singers. Both samples represent major-like homophony and each of them contains five songs recorded in the turn of the last two decades of the twentieth century.<sup>6</sup>

Examples of two song transcriptions are presented in Figures 5 and 6. Other songs in the two samples actually follow the same structural schemes and combination rules for vocal parts (differing slightly for the two dialects).

The 'schematic transcription' means that only basic features of the tunes are depicted, and variations in the melostrophes are generalized. The peculiar scale qualities (their differences from the 12TET) are also neglected: thereafter we will see that the corresponding

<sup>6</sup> Recordings: (Šeduva) orphan song *Auga kiemi dagilis* (Četkauskaitė 2007: CD 3, N. 7), song to welcome the bridegroom *Oi brolio brolužėlio* (Vyčinienė 2002: N. 3), song sung on the wedding eve at the bride's home *Kad aš kelutį keliavo* (Vyčinienė 2002: N. 1), ploughing song *Tėtėrvins subilda* (Četkauskaitė 2007: CD 1, N. 7), song of leaving for the wedding ceremony *Oi sesutėla, ko verki* (Četkauskaitė 2007: CD 2, N. 16); (Mištūnai; all songs from Ambrazevičius 1999) love song *Arškėtėli garbuonėli* (N. 20), song to welcome the bridegroom *Kad šeriau žirgelį* (N. 13), oat harvesting song *Lėkė sakalėlis* (N. 8), emigrants' song *Oi tu sakalėli* (N. 19), and (wedding) guests mocking song *Tai kieno gražus kaimas* (N. 1).

diacritic or other markings would make no sense or they would be too complicated since the scales change noticeably from the beginnings to the ends of songs. The tonalities are normalized: the tunes are transposed so that the tonics are equalized to G4.

$\text{♩} = 100$

Au - ga kie - mi da - gi - liš, au - ga kie - mi ža - lia - se,  
kie - mi kie - me - li, tē - ve - lia dva - rē(li).

Figure 5. Schematic transcription of *Auga kiemi dagilis*.<sup>7</sup>

$\text{♩} = 68$

Arš - kē-tē - li, gar-buo-nē - li, ne-sto-vēk prie ke - lio, ne-sto-vēk prie ke(lio).

Figure 6. Schematic transcription of *Arškētēli garbuonēli*.<sup>8</sup>

Additionally, to exemplify the influence of the musical context on the intonation of certain scale degrees, two more songs from Aukštaitija<sup>9</sup> are employed (Figures 7 and 8). These songs belong to a particular singing subdialect found in the southern or southwestern part of Aukštaitija, characteristic for the somewhat statistically ‘stubborn’ leading voice anchored to the fifth scale degree and thus a relatively more important backing voice, especially in forming various relations with the leading voice.

$\text{♩} = 96$

U- žug - de ma-ni ma-čiu- te, U- žug - de ma-ni se- nu- te,  
an di-džiū var - gu, an(t)rū-pes-tē - liū, an gai - liū, a - ša-ry, ry.

Figure 7. Schematic transcription of *Užugde mani mačiute*.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Translation of the first strophe: ‘A green goldfinch grew in the yard, in the father’s manor’.

<sup>8</sup> Translation of the first strophe: ‘Curly eglantine, don’t stand at the road’.

<sup>9</sup> Recordings: (Skuoliai, Ukmergė Dst.) song of the newlyweds’ visit to the bride’s parents *Užugde mani mačiute* (Četkauskaitė 1998: CD 3, N. 4), (Kamėnai, Kėdainiai Dst.) haymaking song *Oi Dieve mano* (Četkauskaitė 1998: CD 1, N. 19).

<sup>10</sup> Translation of the first strophe: ‘Old mother raised me, for heavy hardships, for

♩ = 68

Oi Die - ve ma - no, Die - vu - li(au) ma - no, kai per  
 šiuos me - te - lius var - ge - ly bu - vau, vau.

Figure 8. Schematic transcription of *Oi Dieve mano*.<sup>11</sup>

There is a tendency to perform the second scale degree in unison (see the syllables *ma-ni* in the beginning of the second measure, Figure 7; etc.) in contrast to the prevailing tendency in other dialects and subdialects to add the low fifth degree, thus making the interval of fifth between the voices (*da-gi-lis* in the beginning of the second measure, Figure 5; etc.). There is also a specific feature of the leading voice to ‘throw’ the voice from the third scale degree to tonic in the endings of phrases except of the end of a strophe (*-te* in the end of the second measure, Figure 7; and more similar occurrences in Figures 7 and 8).

### *Pitch measurements*

For pitch measurements, Praat<sup>12</sup> software was applied. Two cases were encountered.

In the first case, the two voices were clearly separated in the recorded tracks: in one track of the stereo recording one of the voices dominated while the other was in the background (i.e. one voice was significantly more intense). Just the opposite was characteristic of the second stereo track. Praat draws an intonogram for the dominating voice quite successfully. In other words, the technique used for pitch measurements in monophonic performance can be applied. This means that a quasi-stationary segment of the intonogram of a sufficiently long tone can be chosen for the measurement of the pitch average for this tone.

What ‘sufficiently long’ means needs a separate, thorough discussion. Here I will make a couple of short remarks only. The adequate shortest duration for pitch measurements, if it is bound to the phenomena of pitch perception (such as producing and perceiving musical scales in vocal performance), depends on pitch jnd<sup>13</sup>. The

troubles, for plaintive tears’.

<sup>11</sup> Translation of the first strophe: ‘Oh my God, my dear God, when this year I was in a hardship’.

<sup>12</sup> [www.fon.hum.uva.nl/praat/](http://www.fon.hum.uva.nl/praat/)

<sup>13</sup> Just noticeable difference, difference limen.

better the precision needed, the longer the durations (to some degree) should be considered. If, say, one is satisfied with precision of some 10 cents, durations longer than 50-100 ms should be measured.<sup>14</sup> However, we made interpersonal divergences of 10 cents in the measurements of a vocal performance even for some durations of 400 ms (Ambrazevičius and Budrys 2012: 61). It is mostly because the intonograms of pitches are far from stable in the real vocal performance; the short pitches usually do not even contain quasi-stable segments.

Thus briefly, the quasi-stable sequences of intonograms as long as possible are preferred for pitch measurements. Therefore short ornamental notes are usually excluded from consideration, i.e. mostly the structural notes are taken into account. I usually did not measure short ornamental notes in the current study since first, as was discussed above, perception and measurements of such notes are far from precise, and second (and consequently) their role in the determination of the musical scale is actually negligible.<sup>15</sup>

The 'monophonic option' is preferable because of significant savings of time resources: one can measure pitch quickly and directly from intonograms. This option was applied in the case of songs *Užugde mani mačiute* and *Oi Dieve mano*. Unfortunately, the voices of multipart singing tend to be blended in stereo tracks<sup>16</sup> and the discussed technique does not work. Reliable automatic transcription (tracing of the intonograms) is possible for monophonic performance (or for technically 'monophonic' performance, as in our case) only. Thus usually the procedure of pitch evaluation in multipart singing is more complicated and more time consuming. This was the typical case in the current study.

As in the study of monophonic singing, relatively stationary segment (for both or all voices) is considered. It is comfortable to start with the narrow-band spectrogram to identify such segments: the spectrogram shows distinctly the undulating lines of harmonics. Then spectrum of the selected segment is obtained and sets of harmonics of the individual voices are identified in the spectrum. Certain outstanding harmonics are chosen and their frequencies are measured. Logarithmic relationship of frequency and pitch is applied and the pitches are calculated.

---

<sup>14</sup> According to Zwicker and Fastl (2007: 187), pitch jnd for stable pure tones with frequencies of several hundreds of Hz and durations of 50-100 ms is around 10 cents.

<sup>15</sup> See Ambrazevičius 2005–2006: 66–67; 2013: 89–90 for more detail on the pitch measurements in the case of monophonic performance.

<sup>16</sup> 'Unfortunately' for the measurements, but, of course, not necessarily for the joy of listening.

### Gradual transposition: general remarks

Let us start the study from pitch measurements of the song *Auga kiemi dagilis* (Figure 5). Pitch tracks of the first two melostrophes of this song are presented in Figure 9. Each structural note is represented by a corresponding marker-dot. In the legend, ‘mstr1’ and ‘mstr2’ mean, respectively, the first and the second melostrophes, ‘v1’ and ‘v2’ stand for the first (upper, leading) and the second (lower, background) voices, and ‘rep’ means repeat of the second half of the tune. For the better comprehension, the pitch tracks are chunked into four segments each containing two measures. Lyrics of the first melostrophe are appended below the tracks.

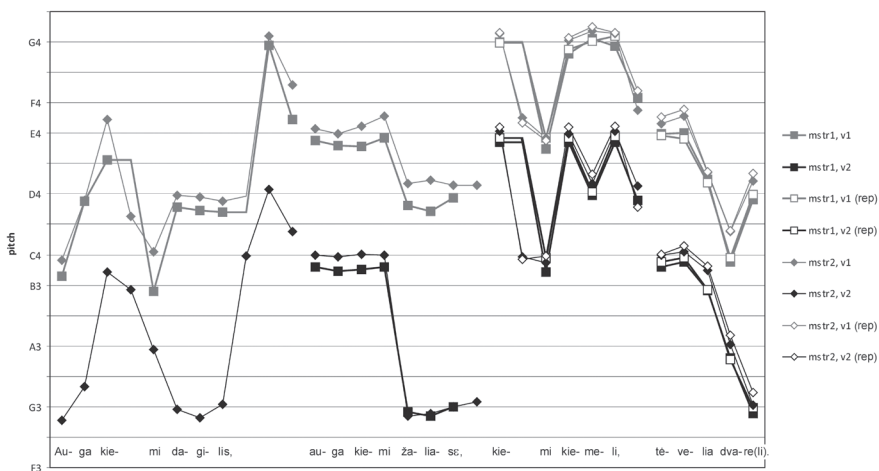


Figure 9. Pitch tracks of the first two melostrophes of *Auga kiemi dagilis*.

Acoustic instability of the scale degrees (their intersonic variation) is clearly visualized. Follow, for instance, the evolution of the first scale degree (tonic) in the first melostrophe: notes 1-5-12-...-15-22-27-28-(rep.)22-27-28. Importantly, not only are the pitch fluctuations in the occurrences (‘performance noise’) observed, but they are supplemented with a gradual rise of pitch towards the ends of the melostrophes (Figure 9). The gradual rise becomes even more evident if we compare the melostrophes: the pitch tracks of the second melostrophe lie noticeably higher than those of the first melostrophe.

To explore the phenomenon of gradual transposition more thoroughly, let’s measure the pitches of several characteristic dyads in all melostrophes of *Auga kiemi dagilis*. Let’s choose the first dyads in all measures: *Au-* (‘note 1’), *da-* (6), *au-* (12), *ža-* (16), *kie-* (20), *-me-* (24), *tē-* (27), *-re-* (31) (Figures 5 and 9). Figure 10 shows the development of pitches from the beginning to the end of the song. The pitch tracks are supplemented with marks pointing to the dyads.



For example, (5-)3 means that this is the pitch track for the third scale degree which occurs in the dyads 5-3 (i.e. composed of the fifth and third degrees). Roman numerals denote pitches below tonic and Arabic numerals denote tonic and higher pitches.

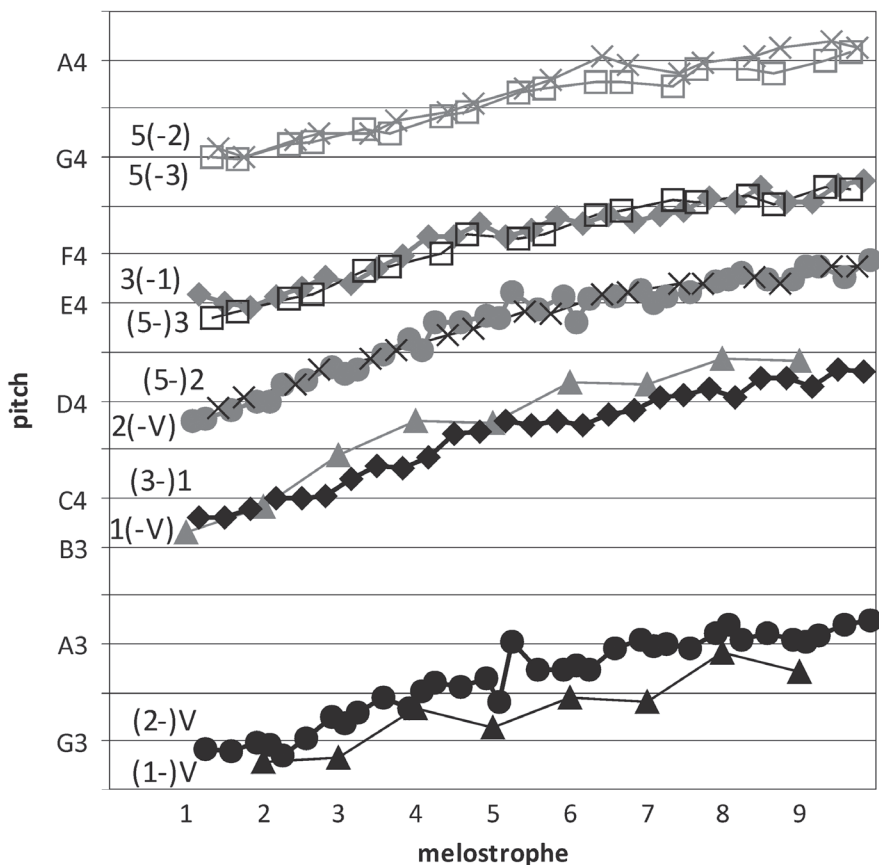


Figure 10. Transposition of dyads in *Auga kiemi dagilis*.

At this moment, it is enough to predicate that, first, the tonality rises in 2-3 semitones; second, this rise differs slightly for the particular dyads, and third, the rise slows down towards the end of the song. The tonality rise, however, is not always that prominent. For instance, it equals roughly a quartertone for *Užugde mani mačiute* (5 melostrophes) and *Oi Dieve mano* (8 melostrophes). Let's then examine more songs to make more reliable statements. Figures 11 and 12 pool results for *Šeduva* and *Mištūnai* samples (each consisting of five songs). The graphs show the transpositions from the first to the last melostrophes for the pitches of analyzed dyads (crosses).



The diamonds mark medians of the values. For instance, consider the song *Oi sesutėla, ko verki* (Figure 11). The minimum value is 0.96, the maximum value is 2.25, and the median equals 1.43. This means that one of two pitches in certain dyad of *Oi sesutėla, ko verki* experiences rise of 0.96 semitone from the first to the last melostrophe, and this is minimum rise for this song. Another pitch rises 2.25 semitones, and this is the maximum rise for this song. The median for all such rises is 1.43. One could conclude that even the converse process – lowering towards the end of a song – could be observed in some cases. However, the tendency of rising transposition is obviously overwhelming, as well as the rough correlation of the rise to the duration of song. Some exceptions (such as *Oi brolio brolužėlio*, Figure 11, and *Ėkė sakatėlis*, Figure 12) could need more attention. One can speculate that particular physiological and psychological circumstances were at work, but the possibility of the influence of certain musical features should not be excluded.

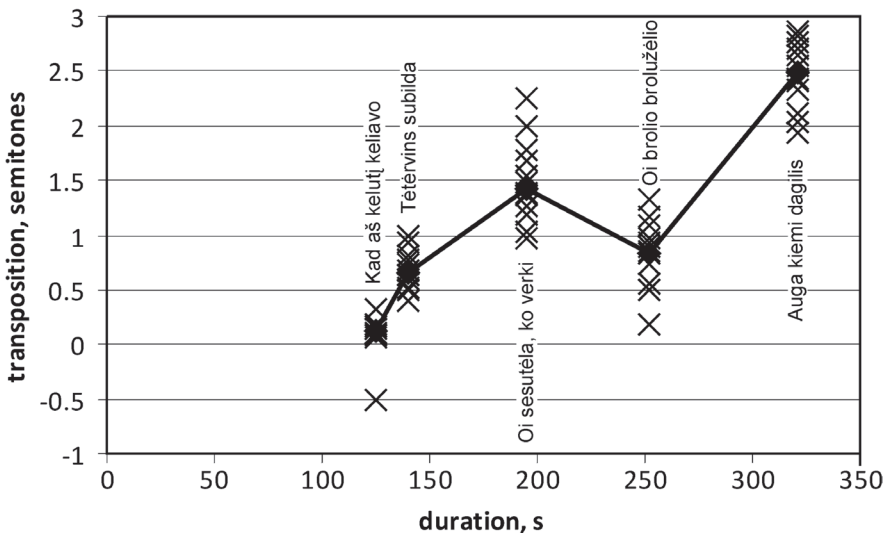


Figure 11. Dependence of transposition on the duration of song; Šeduva sample. Crosses: transposition of pitches of various dyads. Diamonds: medians of the transposition.

### *Gradual transposition: evolution of intervals*

Closer inspection of the gradual transposition in *Auga kiemi dagilis* reveals that the evolution of scale degrees in the course of performance slightly differs. The tonic experiences the steepest rise while the higher degrees transpose progressively to a lesser extent (Figure 10). The lower fifth degree, again, rises slightly less than the

tonic. These differences in the transposition appear especially apparent if observe the change of intervals in the vocal dyads (Figure 13). The width of the nominal major third 3-1 drops from a ‘very wide major third’ (even closer to a fourth) to a ‘narrow major third’ (narrower by some 20-30 cents compared to the 12TET-equivalent).

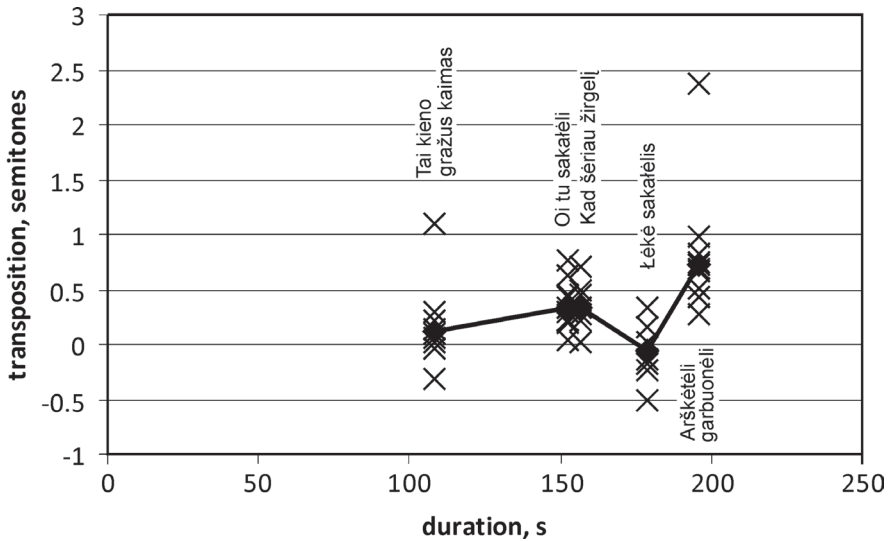


Figure 12. The same as in Figure 11; for Mištūnai sample.

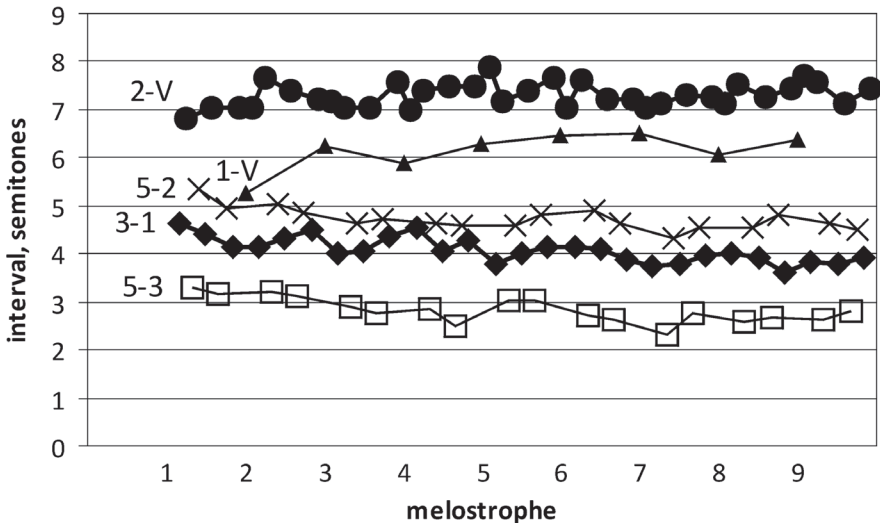


Figure 13. Evolution of dyadic intervals in *Auga kiemi dagilis*.

The same holds for the nominal pure fourth 5-2, which appears to be slightly stretched in the first melostrophe, but soon drops below the tempered equivalent and further narrows progressively to roughly midpoint between pure fourth and major third. Similarly, the nominal minor third 5-3 transforms from a ‘wide minor third’ to something in between the minor third and major second. On the contrary, a slight stretch of the intervals containing the lower fifth degree (1-V and 2-V) is generally observed.

These transformations suggest several important issues regarding perception and performance of the musical scale. First, the harmonic intervals formed by the voices deviate significantly from their 12TET-equivalents. Actually this is not surprising in the case of traditional vocal performance. Second, which is probably more interesting, the harmonic intervals undergo considerable gradual change from the beginning to the end of the song. This leads to the third insight: the intonation of harmonic intervals and, consequently, the intervals in musical scale are only roughly fixed. The system of intervals manifests as certain rough perceptual scheme, which is flexibly shaped in the course of performance. Fourth, one can try to speculate the reasons for the discussed evolution. It seems that they result from interplay of certain physiological and psychological phenomena. Perhaps the general rise can be collated to the tendency of gradual timbral brightening. It goes together with the preferred stretch for musical scales.<sup>17</sup> However, the stretch is generally available for the lower scale degrees only. For the upper scale degrees, the phenomenon of stretch is restricted as these rising degrees occur gradually in the upper part of a vocal range not comfortable for voice production. Thus the upper limit of a vocal range ‘pushes’ the high pitches down and so the intervals squeeze.

Figures 14 and 15 pool results for Šeduva and Mištūnai samples. Quasi-stable segments of the occurrences of certain dyads were cut from the recordings of the first melostrophes of all ten songs. Then LTAS<sup>18</sup> spectra for each set of the segments were composed and averaged pitches of the dyads were obtained. For example, the corresponding segments of the dyads 5-3 were left in the recording of the first melostrophe of *Arškėtėli garbuonėli* (Figure 6): *-tė-* (first measure), *-vėk* (third measure), *-lio* (fourth measure), and *-vėk* (fifth measure). Then the averaged pitches of the third and fifth degrees were calculated from the LTAS. This technique of averaging weights automatically longer and more intense occurrences.

<sup>17</sup> Refer to the phenomenon of ‘outspreading’ (‘unfolding’) scales (rus. *раскрывающиеся лады*; Алексеев 1976: 48–58); this phenomenon can be registered in the Lithuanian tradition as well. This could be attributed to attempts for gradual psychophysiological mastering of a wider vocal range.

<sup>18</sup> Long-Term Average Spectrum.

The same procedure was carried out with the last melostrophes. Then the pitches were normalized to the tonics of the analyzed melostrophes. Finally, deviations of the pitches of scale degrees from their counterparts in the twelve-tone equal temperament were calculated. The fourth scale degree is not shown for Šeduva sample (Figure 14) since it is faintly presented in the analyzed songs: at best, it appears in transitional notes only (as in *Auga kiemi dagilis*, Figure 5).<sup>19</sup>

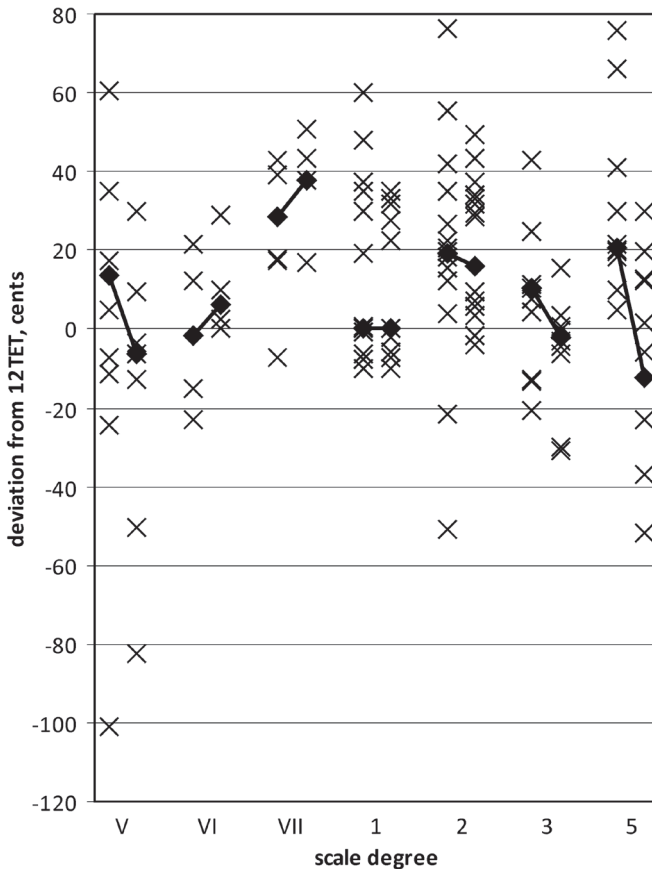


Figure 14. Pitch deviations of scale degrees from 12TET; Šeduva sample. Crosses: pitches of various dyads. Diamonds: medians of the pitches. Transposition is depicted: the values on the left stand for the beginnings of the songs whereas the values on the right show the endings.

<sup>19</sup> Statistical inference about the difference between two populations means (i.e. the corresponding intonations in the first and the last melostrophes) gives fairly low one-tail p-values for the following scale degrees: V (.096), VI (.082), VII (.060), 3 (<.001), 5 (<.001) (Šeduva sample; Figure 14); 3 (.005), 5 (<.001), and 6 (.002) (Mištūnai sample, Figure 15). The few remaining scale degrees (2 in Šeduva sample, 2 and 4 in Mištūnai sample) show p-values larger than .1 which means that, for these degrees and based on the samples of limited size, the tendencies of the changes discussed are either not that strong or ambiguous.

Generally, results confirm the insights gained for one single song, *Auga kiemi dagilis*: the normalized pitches of scale degrees above tonic tend to drop during the course of performance (degrees 2, 3, and 5 in Figure 14, and degrees 2-6 in Figure 15) and those below tonic tend to rise (degrees VI and VII in Figure 14). This means narrowing of the intervals between the certain scale degrees and tonics, i.e. shrinking of the scales. An exception is made for the lower fifth scale degree (V in Figure 14). Probably this reflects the above-mentioned tendency to ‘unfold’.

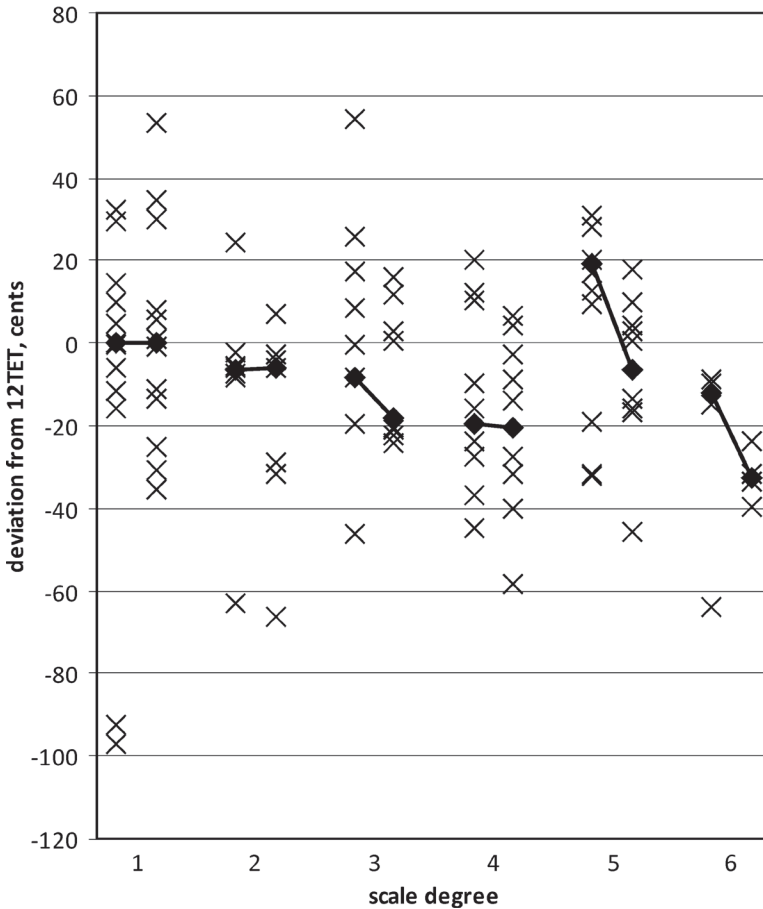


Figure 15. The same as in Figure 14; for Mištūnai sample.

Thus the tendencies of the temporal scale to shrink are essentially the same for both Šeduva and Mištūnai samples. However, the actual intervals differ quite significantly. Let's start from the fact that the tunes in both samples are based on the frame (or nucleus) of two

main tonal anchors: tonic and fifth degree<sup>20</sup>. In both samples, the singers start from slightly stretched fifth (the fifth is some 20 cents sharper compared to its counterpart in 12TET) and this might be attributed to the common psychological preference to stretch intervals (e.g. Dowling and Harwood 1986: 101–104). When approaching the ends of the songs, the fifth degree becomes even flatter than the 12TET-fifth, but still similarly for both Šeduva and Mištūnai samples. However, the rest of the scale degrees (i.e. not belonging to the frame of two anchors) show relevant differences in pitch for the two samples. Briefly, the pitches tend to be sharper in the context of 12TET, for Šeduva sample, but flatter for Mištūnai sample (consider, for instance, the second and third scale degrees).

To generalize, the Šeduva singers apply a ‘bright’ version of major-like scale whereas the ‘dark’ version of major-like scale is characteristic of Mištūnai sample.

### *The role of musical context*

Figure 10 shows that certain scale degrees are systematically intoned sharper or flatter depending on the dyads they belong to. For example, there is a slight tendency to intone the fifth degree sharper in the dyad 5-2 and flatter in the dyad 5-3. The deviations of intonations of tonic in the dyads 3-1 and 1-V are much larger; the same can be stated for the lower fifth degree (i.e. sub-fourth) in the dyads 2-V and 1-V. In some cases, these deviations even approach a semitone (!) Now, I will not speculate on the reasons for every single scale degree, but most probably some generalizations could be inferred concerning the phenomenon. First, the vertical (harmonic) context could be at work: the tendencies to intone certain dyadic intervals wider or narrower could result in the corresponding tendencies of intonation of scale degrees.<sup>21</sup> Second, there could be also some impact of more extensive musical context including the horizontal component. Third, it is also possible that the vocal parts (or the singers corresponding to the vocal parts) have slightly different ‘versions’ or even ‘models’ of the scale to be applied. (The case of tonic in *Auga kiemi dagilis* is meant: the tonic is performed by the leading voice in the dyad 1-V and by the backing voice in the dyad 3-1.)

The slightly different scalar ‘versions’ of the vocal parts are partially obtained in the songs *Užugde mani mačiute* and *Oi Dieve mano* (Figures 7, 8, 16, and 17). As has already been mentioned,

<sup>20</sup> Or, if based on more refined interpretation, the lower and upper tonics (Харлап 1972: 247).

<sup>21</sup> Actually this corresponds to the ‘harmonic intonation’ rule in Friberg, Bresin and Sundberg 2006: 151, with a difference in target intervals, which generally but not necessarily have to be natural in our case.

the sound recordings of these songs can be conveniently analyzed in ‘monophonic mode’ as the two voices dominate in the two different stereo channels. Thus even the deviations in unisons can easily be registered.

Quite unexpectedly, the voices deviate noticeably within the unisons, the deviations reaching even some 50 cents. This is especially distinct in the intonation of tonic: the leading voice makes tonic higher (compared to the backing voice) in *Užugde mani mačiute* whereas the opposite can be stated for *Oi Dieve mano*. The nucleus of the mode is the same for both songs, and it is based on the anchors of tonic and the fifth degree. The nucleus performed by the leading voice shifts compared to the tonic performed by the backing voice (Figures 16 and 17). Therefore one can expect that the whole scale is transposed slightly, resulting in a mismatch between voices, but probably this is only partly true because other scale degrees do not fit the simple scheme of transposition.

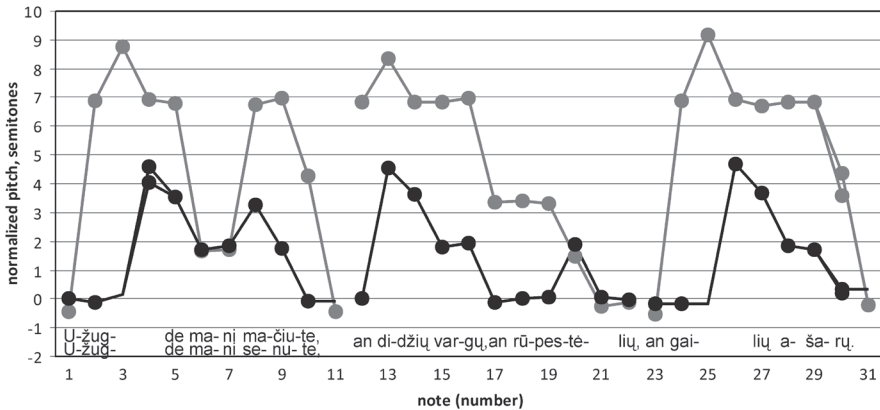


Figure 16. Generalized pitch tracks of *Užugde mani mačiute*. Medians of the pitches normalized to the median of tonic of the lower voice are presented. Lyrics of the first strophe are appended.

Besides the tonic, the third scale degree experiences the largest changes of intonation in the course of performance. Refer to *-te* (note 10), *an rū-pes-* (notes 17-19), and *-rų* (note 30) in Figure 16: the deviations range to a semitone. A closer inspection of the transcription (Figure 7) reveals that the sharper versions occur for the mentioned ‘throws’ of voices (notes 10 and 30, *Prima Volta*), i.e. for the relatively short notes (roughly 100 ms<sup>22</sup>). The flatter versions occur for relatively long structural notes (17-19 and final 30). The case of the note 30 is especially distinct: for the first time, it is a short note, and when repeated it becomes a long *finalis*, performed significantly low-

<sup>22</sup> Large part of the quaver is used for the *glissando*.



er. Most probably this means that the flatter version is, in a sense, the ‘true’ version, as it is actually not influenced by physiological issues and perceptual ambiguity of short pitches.<sup>23</sup>

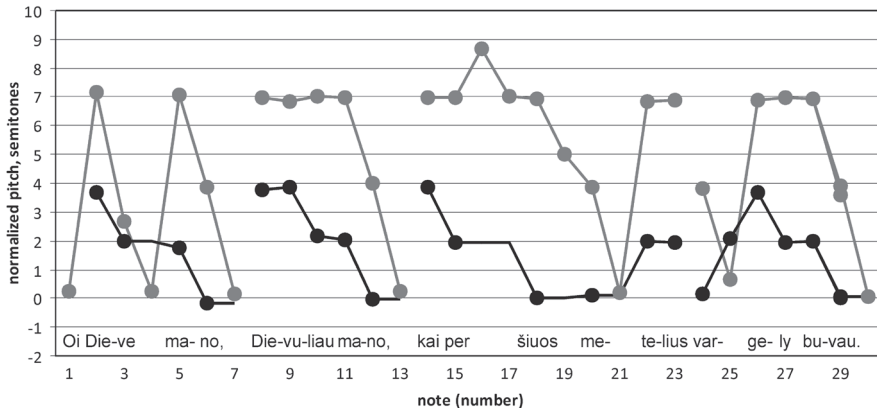


Figure 17. Generalized pitch tracks of *Oi Dieve mano*. Medians of the pitches normalized to the median of tonic of the lower voice are presented. Lyrics of the first strophe are appended.

Similar phenomenon of diverging sharp and flat versions of the third scale degree resulting from the differences in durations can be envisaged in *Oi Dieve mano* (Figure 17) as well. Yet the divergences are faint compared to the case of *Užugde mani mačiute* (see, for instance, the versions of note 29 in Figure 17). Possibly this could be attributed to slow tempo of *Oi Dieve mano*: the slower tempo increases the durations of the short ‘thrown’ notes and thus allows to perform them more precisely or more closer in pitch to the prolonged notes.

Intonation of the third scale degree in the backing voice part of *Užugde mani mačiute* generally confirms the presumption about the flat version of this degree as the ‘true’ or ‘main’ one. Additionally, noticeable divergences in the occurrences of the flat version should be stressed. For instance, note 8 is extremely flat, making nearly a minor third with tonic, although generally (from the traditional viewpoint) the tune is considered to be major-like. Other occurrences of the third scale degree (such as notes 5, 14, and 27) are clearly sharper and similar to each other; nevertheless they are still flatter than a major third. The discussed divergences point to the influence of melodic context on the pitch performance.<sup>24</sup> Specifically, the third scale

<sup>23</sup> Precision of short vocal pitches is limited both because of the physiological limitations of vocal production and because of already mentioned limitations to perceive the produced pitches precisely enough.

<sup>24</sup> The harmonic context is not responsible for the changes in intonation of the backing voice, in this case, since the dyads are the same (5-3) and the intonations of the leading voice (making the fifth degree) are quite stable.

degree is intoned differently in the sequences 4-3-2 (scale degrees) and 2-3-2.

A very short generalization of the musical scales in *Užugde mani mačiute* and *Oi Dieve mano* could be as follows: although, from the traditional ethnomusicological viewpoint, they are considered as major-like scales, actually they follow some ‘sweet-and-sour’ scheme with roughly neutral third scale degree. Additionally, this static scheme manifests dynamically, i.e. (besides of the performance noise) the intonations change systematically, in dependence on the musical context.

### *Discussion*

Detailed analysis of several vocal performances representing Lithuanian traditional homophony reveals how complicated phenomena of musical scales are and how the actual performances differ from the simplified theoretical presuppositions. Just to remind ourselves, the common ethnomusicological attitude would tell us that we are dealing with simple major-like scales or even a major scale in the classical sense. Acoustical measurements provide data which let us try to reconstruct the original emic schemata and processes. First of all, this emic basis seems to be far from simplified theory because of significant deviations from 12TET, leading to certain doubts concerning the major-like quality. Possibly, the scales could be considered in the wider and flexible context of major-minor continuum or something similar. However, this is not the end of the story. One can expect that these microtonal deviations could be expressed in some unsophisticated way, such as a static set of peculiar intervals between the scale degrees. Maybe this might work for rough estimations, yet then the substantial properties of the scales would be overlooked and lost. These important properties include different levels of scalar dynamics: possible transposition (mostly rise) of the entire scale plus different rates of the transposition for different scale degrees, plus systematic effects of musical context on the intonation. These dynamic qualities of musical scale come from physiology and perception of singing. Interplay of these qualities result in peculiar outcomes such as shrinking scales in the course of performance of entire song or seeming ‘chromaticisms’ appearing in various musical contexts.

For analysis this interplay needs more sophisticated and multifaceted (or, generally, even multidimensional) techniques of measurement, evaluation, and visual presentation. A single static set of deviations in cents marked at the sequenced scale degrees is not enough.

To make things both more complicated and more trivial, we should make clear that phenomenologically, for the performers, the musical scale of a single given song under discussion is probably

unvaried from the beginning to the end of the song.<sup>25</sup> By the way, contemporary ethnomusicologist listeners usually also do not notice the slight tonality changes and changes of the intervals, unless asked to concentrate on the considered phenomena or unless they are possessors of absolute pitch. This is because the changes are slow and gradual. If we compare occurrences at distant moments of the performance, the changes become perceivable more easily. More importantly, the seeming stability of the scales supports the attitude that we are not dealing with changing scales (one scale transforming into other) but rather with a single scale embodying an intrinsic feature of change.

Finally, it is worth mentioning again that the explored properties of the musical scales could serve as idiosyncratic markers for different vocal idiolects (and possibly dialects), the markers of which also manifest as bundles of colors for a contemporary outside listener.

## LIST OF REFERENCES

- Алексеев, Э. [Alekseyev, E.] (1976) *Проблемы формирования лада [Problems of Mode Formation]*, Москва: Музыка.
- Ambrazevičius, R. (ed.) (1999) *Tai Mištūnų gražus kaimas. Dzūkijos dainos [How Nice the Mištūnai Village Is: Songs from Dzūkija]*, Vilnius: Lietuvos liaudies kultūros centras, Vilniaus plokštelių studija.
- Ambrazevičius, R. (2005–2006) “Modeling of Scales in Traditional Solo Singing”, *Musicae Scientiae*, special issue *Interdisciplinary Musicology* : 65–87.
- Амбразевичюс, Р. [Ambrazevičius, R.] (2013) “Акустические методы исследования звуковысоты в традиционном пении” [“Acoustical Methods in the Study of Pitch Phenomena in Traditional Singing”], *Вопросы этномузыкознания [Problems of Ethnomusicology]* 5: 82–101.
- Ambrazevičius, R. and Budrys, R. (2012) “Pitch Evaluations in Traditional Solo Singing: Comparison of Methods”, *12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, Thessaloniki: School of Music Studies, Aristotle University of Thessaloniki, 58–63.
- Ambrazevičius, R. and Wiśniewska, I. (2008) “Chromaticisms or Performance Rules? Evidence from Traditional Singing”, *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 2 (1/2): 19–31.
- Ambrazevičius, R. and Wiśniewska, I. (2009) “Tonal Hierarchies in *Sutartinės*”, *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 3 (1/2): 45–55.
- Četkauskaitė, G. (ed.) (1998) *Lietuvių liaudies muzika II. Aukštaičių dainos. Šiaurės rytų Lietuva / Lithuanian Folk Music II. Songs of Aukštaičiai. North-Eastern Lithuania* (book with CDs), Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademijos muzikologijos instituto etnomuzikologijos skyrius.

<sup>25</sup> To be precise, performers of vocal tradition usually have no idea about the construct of musical scale. But let us imagine that they have learned somehow about the construct and we asked them to describe the certain cases of the scales in performances.

- Četkauskaitė, G. (ed.) (2007) *Lietuvių liaudies dainų antologija* [*The Anthology of Lithuanian Folk Songs*] (book with CDs). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Dowling, J. and Harwood, D. (1986) *Music Cognition*, Orlando: Academic Press.
- Енговатова, М. and Ефименкова, Б. [Engovatova, M. and Efimenkova, B.] (2008) “Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурнотипологических исследований” [“Pitch Organization of the Russian Folk Songs in the Light of Structural-Typeological Studies”], In *Мир традиционной музыкальной культуры* [*The World of Traditional Musical Culture*], Москва: Российская академия музыки им. Гнесиных, 6–44.
- Friberg, A., Bresin, R. and Sundberg, J. (2006) “Overview of the KTH Rule System for Musical Performance”, *Advances in Cognitive Psychology* 2 (2/3): 145–161.
- Гарбузов, Н. [Garbuzov, N.] (1980) “Зонная природа звуковысотного слуха” [“Zonal Nature of Pitch Hearing”], In Ю. Парс (ред.) *Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог* [*N. A. Garbuzov – Musician, Researcher, and Educator*], Москва: Музыка, 80–145.
- Харлап, М. [Kharlap, M.] (1972) “Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки” [“System of Russian Folk Music and the Problem of Origin of Music”], In С. Неклюдов (сост.), Е. Мелетинский (отв. ред.) *Ранние формы искусства* [*Early Forms of Arts*], Москва: Искусство, 221–273.
- МЭС [MES] (1991) *Музыкальный энциклопедический словарь* [*Musical Encyclopedic Dictionary*]. Москва: Советская энциклопедия.
- Račiūnaitė-Vyčinienė, D. (1998) *Sutartinės. Polifoninės dainos. 1935–1937 m. archyviniai įrašai / Sutartinės. Lithuanian Polyphonic Songs. Lithuanian Traditional Music* (CD), Vilnius: Tautos namų santara, Vilniaus plokštelių studija.
- Slaviūnas, Z. (1958) *Sutartinės. Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos. I t.* [*Sutartinės. Multipart Lithuanian Folk Songs. Vol. I*], Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Snyder, B. (2000) *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge – London: The MIT Press.
- Vyčinienė, D. (2002) *Lietuvių tradicinė muzika. Aukštaitija. Aukštaičių daugiabalsės dainos / Lithuanian Traditional Music. North-Eastern Lithuania. Polyphonic Songs of Aukštaitiai* (CD), Vilnius: Tautos namų santara, Vilniaus plokštelių studija.
- Zwicker, E. and Fastl, H. (2007) *Psychoacoustics. Facts and Models*, Berlin – Heidelberg: Springer-Verlag.

### Ритис Амбразевичиус

## ИЗВОЂЕЊЕ МУЗИЧКЕ ЛЕСТВИЦЕ У ТРАДИЦИОНАЛНОЈ ВОКАЛНОЈ ХОМОФОНИЈИ: ПРИМЕРИ ИЗ ЛИТВАНИЈЕ

(Резиме)

Текст разматра питање музичке скале: одступања / раскорак / противречност између приступа концепту лествице и проблеме акустичко-перцептуалне природе у вези с њима (углавном флексибилна интонација и резултирајућа „правила извођења”). Представљене су основе литванске традиционалне вокалне хомофоније. Оформљена су два узорка, од којих сваки садржи по пет снимака извођења песама. Један узорак литванске традиционалне вокалне

хомофоније потиче из Аукштайтије (источног дијалекта), а други из Дзукије (југоисточног дијалекта). Још две укључене песме су на специфичном аукштайтијском поддијалекту.

Реч је о техникама и проблемима акустичких мерења тонских висина. Спроведена су тонска мерења висина у десетинама песама. Након генерализовања / сумирања резултата, откривено је неколико феномена. Прво, читаве лествице су у процесу постепене (узлазне) транспозиције од почетка до краја извођења песме. Друго, транспозиција је допуњена поступним сажимањем музичких скала: интервали постају ужи како горњи ступњеве скале досежу поступно до горњег дела вокалног амбитуса, који није удобан за продукцију гласа. Треће, интонације ступњева скале су динамичне, тј. зависе од музичког (и мелодијског и хармонског) контекста. На пример, у неким случајевима, интонација ступњева скале зависи од тога у којој се вокалној дијади дати ступањ појављује. Други пример: интонација трећег ступња може значајно зависити и од мелодијског обрасца којем припада и од трајања тонске висине (што првенствено значи разлику између структурног и кратког орнаменталног тона). За ухо слушаоца са Запада, то украшава мелодију специфичним смењивањем „слатко-киселе” дурско-молске тоналности. Четврто, верзије музичких скала функционишу као маркери идиолеката – конкретно, реч је о *свейлим* и *џамним* верзијама скала налик дурској. Идеја таквих верзија може се, евентуално, извести у домену дијалеката. Сви ови увиди отварају питања перцептивних својстава музичких скала и њихових манифестација у извођењу.

Музичке скале привлаче пажњу етномузиколога од самог настанка компаративне музикологије. Та пажња је вероватно најчешће усмеравана ка специфичним „егзотичним” скалама због њихове концепције и интервала потпуно другачијих од оних у западној уметничкој музици. У том погледу, западне традиционалне музичке културе су разматране генерално као више или мање сродне њиховим „развијеним парњацима” у високој култури (макар у погледу конститутивних интервала), отуда и као не толико интересантне за истраживаче.

Појавио се и одређени број студија који пориче преовлађујући став. Актуелно истраживање продужава овај алтернативни ток и илуструје питања музичких скала путем феномена које налазимо у литванској традиционалној вокалној хомофонији.

Submitted September 9, 2014

Accepted for publication September 24, 2014

Original scientific paper

DOI: 10.2298/MUZ1417069M

UDK: 78.067.26

## The Live Album or Many Ways of Representing Performance

Sergio Mazzanti<sup>1</sup>

University of Macerata (Macerata)

### Abstract

The analysis of live albums can clarify the dialectic between studio recordings and live performances. After discussing key concepts such as authenticity, space, time and place, and documentation, the author gives a preliminary definition of live albums, combining available descriptions and comparing them with different typologies and functions of these recordings. The article aims to give a new definition of the concept of live albums, gathering their primary elements: “A live album is an officially released extended recording of popular music representing one or more actually occurred public performances”.

### Keywords

performance, rock music, live album, authenticity

### *Introduction: recording and performance*

The relationship between recordings and performances is a central concept in performance studies. This topic is particularly meaningful in popular music and even more so in rock music, where the dialectic between studio recordings and live music is crucial for both artists and the audience. The cultural implications of this juxtaposition can be traced through the study of ‘live albums’, both in terms of recordings and the actual live experience. In academic studies there is a large amount of literature on the relationship between recording and performance, but few researchers have paid attention to this particular type of recording.

Live albums play a particularly important role in rock music, but in this paper I will use the more general concept of ‘popular music’ for two main reasons: since live albums can also be found in other popular music genres, such as jazz and mainstream music, researchers must first focus on live albums in general, before approaching sub genres; secondly, the concept of ‘rock music’ still lacks a broadly accepted definition and it is therefore difficult to use with the unambiguity required in a scientific investigation.

The dichotomy between studio and live has some parallels in academic discourses; its extreme positions can be exemplified, on

---

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

the one hand, by John S. Gunders' PhD thesis, targeted against "an academic suspicion about authenticity as a valuing and explanatory mechanism" (Gunders 2009: vi), and on the other hand, by Mag Uidhir trying to demonstrate with sagacious but quite sophistical 'quibbles' that "there is no in principle aesthetic difference between a live performance and a recording of that performance" (Uidhir 2007: 311).

The discussion in the *Journal of Aesthetics and Art Criticism* about Theodore Gracyk's article "Performance and recordings" (1997) between the author and Howard Niblock is an interesting example of this dialectic: Gracyk argues that "the experience of listening to recorded music is not obviously an aesthetic loss as compared to hearing the same music in live performance" (Gracyk 1997), while Niblock specifies that "*both* recordings and live performances have their particular advantages and drawbacks; and a world without *either* of them would be aesthetically poorer" (Niblock 1999: 368; see also Gracyk 1999). Gracyk focused on the central role of recordings in rock music, a point of view shared by other scholars (Clarke 1983; Fisher 1998; Perna 2006; Duffett 2009: 39). As P. Auslander assesses, although "there is no question but that rock exists primarily as recorded music and that rock culture is organized around recordings [...], [i]t is equally the case, however that rock music is performed live and that, within rock culture, such performance is important and demanded" (Auslander 1998: 2). The importance of recordings in popular music (especially in rock) does not prevent live experiences from playing a significant role, as most researchers admit, including those who point at the centrality of recordings (Kania and Gracyk 2011: 88–89; Clarke 1983: 201; Fisher 1998: 119; Duffett 2009: 48). Simon Frith summarizes the different functions of these two types of music experiences: "the recording offered one sort of pleasure (the perfection of a form, a dream state) while live performance offered another (the pleasure of a process, risk and excitement, intoxication)" (Frith 1996: 232).

Live albums, as we will see, refer to both these functions.

### *Sources and key concepts*

When selecting the sources for an analysis of live albums, a fully **quantitative** criterion is made impossible, primarily due to the enormous number of live albums, but also because official statistics usually do not distinguish between live and studio albums (see e.g. [www.officialcharts.com](http://www.officialcharts.com)). A **qualitative** criterion presents problems as well: lists of the best live albums are quite common, but they strongly differ from one another, and none of them emerges as the most authoritative. Official charts of bestselling albums have an undoubtedly



objective element that cannot be disregarded; however the popular music market is excessively bound to a specific context in order to be raised as the main criterion for value. In my research, I used Wikipedia's category 'live album', presenting more than 2000 records from 1948 to the end of the nineties ([http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Live\\_albums\\_by\\_year](http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Live_albums_by_year)); it is probably the only big albums database, discerning live from studio albums, and it gives a good picture of the popular perception of live albums, though we must not forget the nature of Wikipedia (anyone can create and edit the entries), making unavoidable incongruities and mistakes (for example, some studio albums are labeled as live albums or *vice versa*, and the date of the recording is sometimes confused with the release date). I used a qualitative criterion as well, creating a list of 114 live albums, through a combination of nineteen different top lists available in printed and Internet journals and blogs (see references), giving a co-efficient for every album relative to the ranking in every list (in the article every album appearing in the list is marked with an '#').

Before approaching the issue of live albums, we must highlight some key concepts and first define what we mean by 'performance' and 'recording'. John Fisher asserts that a **recording** can be conceived "both as temporally ordered sets of sounds and as physical objects", and he proposes the following definition: "the extended sound event (the sequence of sounds) produced by a studio quality standard playback (circa the time of creation) of a master tape" (Fisher 1998: 112–113). The medium used for the recording (LP, cassettes, CD, mp3, etc.) is obviously not irrelevant for the listening quality of a sound event, I will therefore only consider the first release of every album, that is, at least until the 1980's, usually the LP edition (see also Mednick 2013: xv).

A **performance** can be conceived in the broader sense of Goffman's definition: "all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants" (see Duffett 2009: 45). In Richard Schechner's performance theory, performance can be divided into ten parts, but in the common sense, only the central one named 'public performance' is considered as a proper performance (Schechner 2002: 225). In this article the term 'performance' will mostly refer to this narrower meaning of an exhibition with the presence of an audience (see Kania and Gracyk 2011: 81), or, more precisely, "a public situation in which an audience attends to the actions of one or more performers, during which specified sounds are intentionally generated for the expressed purpose of being attended to as music by the audience" (Gracyk 1997: 139).

In approaching live albums, another key concept to be outlined is **authenticity**, a concept connected with liveliness and live performance (see Cooke 2011: 10; Behr 2012). As Kotarba argues,

“[p]opular music scholars and journalists, the music industry, and fans themselves tend to treat authenticity as an objective reality” (Kotarba 2009: 153), but the reality is that “the ontological liveliness of the live is a fiction, the projection of a desire that cannot (and, indeed, must not) be fulfilled” (Cooke 2011: 17). Auslander similarly states that “the creation of the effect of authenticity in rock is a matter of culturally determined convention, not an expression of essence” (Auslander 1998: 6), but he adds that “the fact that the criteria for rock authenticity are imaginary has never prevented them from functioning in a very real way for rock fans” (Auslander 1998: 5). According to P. Vannini and J. P. Williams (2009: 3),

“[a]uthenticity is not so much a state of being as it is the objectification of a process of representation, that is, it refers to a set of qualities that people in a particular time and place have come to agree represent an ideal or exemplar. As culture changes – and with it, tastes, beliefs, values, and practices – so too do definitions of what constitutes the authentic. Authenticity is thus a ‘moving target’”.

As Arnold Schoenberg affirms, “music is an art which takes place in time” (see Frith 1996: 267). Authenticity in respect to music is usually related to a single occasion, in other words, to the **space and time** in which it is performed. In this respect, it can be useful to outline the concept of **place**, “as point in space and time where music occurs” (Kotarba 2010: 4).

Interestingly, the vast majority of live albums, especially in the 1950s and 1960s, are titled with the name of the artist and the location of the concert the recording is taken from. However, the degree to which a recording can be considered an authentic **documentation** of a concert depends on different factors, including genre features. As Gracyk (1996: 69) states, “there is a continuing temptation to regard recorded rock as a mere substitute for — a documentation of — performances we cannot attend”. In some musical genres, such as jazz or classic music, “the recording may be viewed simply as a documentation of one important live performance of the work” (Fisher 1998: 110), but even if “we tend unreflectively to think of all recordings as necessarily veridic” (1998: 115), it is far from being true for many live albums.

Another key concept comes from Schechner’s theory dividing the performance into three parts in terms of before/present/after, and especially the sub-partition of the aftermath in **archives** and **memories** (see Schechner 2002: 225). Glenn Gould, in Simon Frith’s words, “argues against live recordings as being, by their nature, ‘archive’ recordings: they reveal in documentary fashion something about their times – how Beethoven was interpreted then – but they are therefore

‘indisputably of and for their time. They spurn that elusive time-transcending objective which is always within the realization of recorded music’” (Frith 1996: 230). But besides documentation, a performance continues to affect its participants through memory, through the personal re-elaboration of the experienced event; as Diana Taylor (2003: 2) argues, “[p]erformances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity.”

As far as what has been stated above, it should be clear that the relationship between recording and performance is extremely complex, and cannot be reduced to dichotomous schemes. What seems to be an assessment shared by almost all researchers is that authenticity, as the fundamental parameter for judging a recording in relation to the event they claim to document, is “a matter of degree” (see Kania and Gracyk: 93; Fisher 1998: 117); not only because it depends on social and contextual interpretations, but also because “performances may be better or worse approximations to what the work prescribes” (Kania and Gracyk: 93). As we will see, “many records are far removed from any originating live performance, others are closer” (Fisher 1998: 117).

### *Definition*

The main requirement of a scientific definition is maximum precision, that is, every single unit of the defined object must fit in the definition and every unit fitting in the definition must be included in the defined object (see Jarkho 2006: 90–91). In our particular case, if one live album does not fit into the definition or one non-live album does, the definition deserves further elaboration. This does not prevent the existence of ‘intermediate’ types, unavoidable in nature (2006: 24), which in the analysis must be considered separately as ‘hybrids’, since they are not fully representative of the defined object. Secondly, in approaching a definition, we have to discern primary (constant) and secondary (variable) elements (2006: 50): the former are those elements that must be present in any unit of the defined object, while the absence of secondary elements, even when frequent and important, does not make the unit less representative.

The commonly accepted meaning of live album is well expressed in Donald S. Passman’s (2006: 108) words: “A *live album* is recorded during a live concert (with lots of screaming and applause), rather than in a studio”. This definition is too generic (and sometimes incorrect, as we will see) but it points to the contrast with studio albums; Mednick significantly excluded any live album in his first book about “greatest rock’n’roll albums ever [...] mainly to avoid comparing apples with oranges” (Mednick 2013: xv). Wikipedia’s definition underlines this dichotomy as well:

„A live album is a recording consisting of material (usually music) recorded during stage performances using remote recording techniques, commonly contrasted with a studio album.

Live albums may be recorded at a single concert, or combine recordings made at multiple concerts“ ([http://en.wikipedia.org/wiki/Live\\_album](http://en.wikipedia.org/wiki/Live_album)).

This definition offers some additional important elements, such as the use of remote recording techniques and the variability of the number of concerts from one to many, but it still lacks precision and a clear distinction between primary and secondary elements. Lalioti connects the concept of ‘live’ to the “concept of ‘presence’ of the embodied (in the sense of the physical) presence of both performers and members of the audience in a specific time and space” (Lalioti 2012: 7). S. Alexander Reed proceeds further in this direction, arguing that “[t]he one textual universal [...] in effectively all recordings whose pretext declare them to be ‘live’ is the presence of crowd noise—the cheering, applauding, and mumbling of a concert audience” (Reed 2005). Important as this element may be, there are still some albums labeled as ‘live’, eliminating completely or almost completely the audience’s presence. Heckling should therefore be considered a secondary element of live albums, along with overdubbing and engineering, allowing ‘control’ of the the audience’s reactions, both eliminating live sounds and/or adding them from different sources (see Duffett 2009).

In the *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* we find what is most likely the most accurate description of a live album:

„A live album is an extended recording that is perceived to be a document of a live performance or performances (with time and place usually indicated). [...]

The modern ‘live album’ is distinguished by its difference from the ‘studio album’ and its technological tricks, even though both use similar multitrack equipment. The live album is defined by a perceived sense of spontaneous performance, emotional directness and audience interaction. [...] The live album asserts an idea of sound recording as a transparent mirror that can reveal the undistorted truth of an actual event – a live concert with real, live people – regardless of the subsequent technical improvements that may have been made (remixing, overdubbing, added applause)“ (Shepherd et al. 2003: 620).

This definition adds a fundamental ‘subjective’ element, introducing the concept of ‘perception’. The essence of a live album is not in something objectively existing, but in what is considered to be

such (compare the concept of authenticity in §2). However, a complete definition of ‘live album’ should explain, in addition to ‘liveness’, the second element as well. The *Continuum Encyclopedia* allows us to complete the definition:

„An *album* is a work of *popular music* of extended duration, usually a collection of songs. Albums have existed across a range of recording media and may be issued in formats yet to be invented“ (2003: 612).

It shows important elements (an album as a ‘collection’, the use of different media), and especially distinguishes primary from secondary elements (‘usually’, ‘may be’). But, again, another important element is omitted.

Albums (and thereby live albums) should be defined in opposition to unofficially released recordings, e.g. the so-called *bootleg* as a musical recording “assembled and sold without the consent of the performer or the performer’s exclusive record company” (Schwartz 1995: 613). It must be added, as Lee Marshall explains, that

„[u]nlike counterfeiting and pirating, which reproduce the sounds of recordings already released by official record labels (and the artwork in the case of counterfeiting), bootleg albums contain recordings that have never been given official release. The vast majority of this officially unreleased material is of two types: live concerts [...]; and ‘out-takes’“ (Marshall 2004: 165).

By revising Shepherd’s description and combining it with the other fore-mentioned elements, we obtain the following definition: *A live album is an officially released extended recording of popular music that is perceived to be a document of a public performance or performances. It is commonly contrasted with a studio album and a bootleg recording and usually presents crowd’s heckling and a varying degree of engineering and overdubbing.*

We must now ‘try out’ this definition with different typologies and functions of live albums in popular music context.

### *Typologization*

There are many possible typology methods, depending on the selected criteria. It is beyond the aim of this article, for example, to sort live albums by genre (jazz, blues, pop, rock, etc.), although the very broad label ‘popular music’ used in my definition excludes some albums that are considered to be ‘live’ in non popular music genres, such as traditional and classical music, though official recordings that

are considered to be ‘live’ do exist in traditional and even classical music (see for example, Maria Callas’ albums with a ‘live’ label on their sleeve). I also avoid taking into account the medium used for the recording, although it is difficult not to agree with P. Scaruffi stating:

“I feel that it is unfair to compare two media that are actually very different: the album of the 1960s that went through a painful selection process because it cost a lot of money to make, and the album of the 2000s that goes through virtually no selection process because it is so cheap to make” (Scaruffi 2009: 10).

The medium used for a recording significantly changes not only the perception of a recording, but also its objective features (consider for example the different sound of the same recording on an LP as opposed to a CD); however, as we read in the *Continuum Encyclopedia*, “albums have existed across a range of recording media and may be issued in formats yet to be invented” (Shepherd et al. 2003: 612), and they will not cease to be ‘albums’; in our case, live albums continue to be live albums in any medium through which they are recorded.

As Kania and Gracyk state, “[m]ere listening does not necessarily reveal the appropriate category. The functional relationship to performance practice, rather than the kind of musical work that is presented, determines which kind of recording presents the music” (Kania and Gracyk 2011: 85). Focusing on one of the main primary elements of the fore-mentioned definition, I propose a typology method based on the relationship between the recording and the ‘place’ of the performances it refers to. In a scale from one to many, we can recognize: 1) one-happening live albums; 2) one-period live albums; 3) no-happening live albums.

The first category refers to recordings from a single performance with the precise location indicated on the album’s sleeve. This is probably what Mednick refers to with “actual recordings”, which he sustains “are the best” (Mednick 2013: xv). Many of the best live albums ever recorded belong to this category (in our list: The Who’s *Live at Leeds*, 1970, #1; Johnny Cash’s *At Folsom Prison*, 1968, #2; Nirvana’s *Unplugged in New York*, 1994, #4; James Brown’s, *Live At The Apollo*, 1963, #5; AC/DC’s *If You Want Blood, you’ve got it*, 1978, #11); however, there are many other live albums that belong to the other two categories, that is, live albums not claiming to be a ‘document’ of a precise performance. In the second category the unifying element is a more or less large period of time, usually a tour (Neil Young’s *Live Rust*, 1979, #12; Peter Frampton’s *Frampton Comes Alive!*, 1976, #13, etc.), rather than a single event, but it can be also a year (Grateful Dead’s *Europe ‘72*, 1972, #39), or a larger



period (Springsteen's *Live 1975–1985*, 1986, #36). The third category does not refer to any particular event, and even when the place of each recorded performance is shown in the album sleeve, the focus is on the live experience as such, without a relevant connection to any time and space.

There are no sharp boundaries between these typologies, representing a *continuum* where every album can more or less fit into one of the categories. Many important albums were recorded in the same place on two or three different dates (The Allman Brother Band's *Live at Fillmore*, 1971, #6), or even in different, but relatively close locations (Led Zeppelin's *How the west was won*, 2003, #7; Deep Purple's *Live in Japan*, 1972, #10), but they are still perceived (and presented) as one unique performance. *Live 1975–1985* covers Springsteen's almost entire career before its release, and is therefore very close to the third category.

Other typologies of live albums can be outlined based on different criteria, but most of them are quite strictly linked to one of the fore-mentioned categories. Some subtypes of live albums can be associated with the first category, referring to a 'special event', in contrast to those taken from a 'normal' concert; for example, concerts organized for an 'exceptional' *revival* of a disbanded group; slightly different occasions can be a *farewell* concert of a band, declaring its imminent break-up, and a *reunion* concert, when the band announces its return to the music scene. These three subcategories share the element of being related to the end (or the 'new beginning') of an artist's career; as far as these kinds of concerts, A. Behr (2012) quite cynically but unlikely incorrectly, argues that they are motivated by "the inevitable pull of the reunion and the tacit acknowledgement that however much they may hate their erstwhile colleagues they'll fill much bigger venues alongside them and travel first class". There are significantly no albums of this subtype in our best live albums list.

The most typical kind of musical events are obviously *festivals*, Woodstock being the most famous example. Festival live albums are usually recordings of more than one artist, such as *benefit* (e.g. George Harrison's & Friends' *The concert for Bangladesh*, 1972) and *tribute* concerts (e.g. *The 30th Annual John Lennon Tribute*, 2011); a related category is that of albums recorded at concerts *featuring* other artists (e.g. Delaney & Bonnie's *On Tour with Eric Clapton*, 1970).

The most common subtype of the fourth category is that of *greatest hits* live albums, collecting an artist's best songs or those that were best performed live. The Wikipedia database contains more than 30 albums simply named 'greatest hits live', but many more were conceived as such. Geddy Lee, Rush's leader (a band particularly famous for its live performances) explains the making of *A show*



*of hands* (1989) with these words: “That one was an attempt to kind of over-exaggerate how perfect you could make a live album. [...] There was a lot of meddling with the tapes and trying to make sure we had the best performances” (Popoff 2004: 98); this is very similar to his words about *All the world’s a Stage* (#86): “We basically took the best of what we had” (2004: 52). These kinds of live album, in Geddy’s words “basically taking handful of shows and choosing the best you’ve got” (2004: 143), are very common, including our best list (The Rolling Stones’ *Get yer ya-ya’s out*, #3; Kiss’ *Alive*, #8; Thin Lizzy’s *Live and Dangerous*, #9, etc.).

Another typology of live albums not related to any particular event is a quite rare, but very significant kind of recording: the so-called fake live album, recorded in a studio, but presented as live, mainly thanks to the overdubbing of crowd sounds from other sources. As Duffett claims,

“fake live albums can be found in many different genres of music and seem particularly numerous in heavy metal. [...] While a common explanation of these recordings is that audience sounds have been staged or overdubbed to ‘add atmosphere’, in a few cases a more plausible explanation is that a simulated live crowd allows musicians to control an otherwise unruly noise generated by real hecklers” (Duffett 2009: 52–53).

Completely fake live albums are quite rare (e.g. *Charles Mingus presents Charles Mingus*, 1960; *Chuck Berry on stage*, 1963; *Beach Boys Party*, 1965), but the practice of overdubbing crowd noises is more widespread that it may appear. The Rolling Stones first live album, later excluded from the official band’s discography, contains at least two fake live songs; in Ozzy’s *Speak of the Devil*, similarly disowned by Osborne, three songs are taken from rehearsals with overdubbed crowd noises; it is interesting to cite an interview with the producer of Slayer’s *Live Undead*, also supposed to be at least partially fake, who was asked if the album crowd noises were authentic:

“I don’t know if I should tell you! Isn’t that one of those great industry secrets? Let’s just say that when you’re doing a live record, you want live sound – even if perhaps the microphones didn’t pick up the audience properly” (McIver 2009: 45).

Another producer, Tony Visconti, similarly claims that Thin Lizzy’s *Live and Dangerous* is “75% recorded in the studio” ([http://en.wikipedia.org/wiki/Live\\_and\\_Dangerous](http://en.wikipedia.org/wiki/Live_and_Dangerous)).

Since *Get Yer Ya-Ya’s Out* similarly does not give information about the concerts it is taken from, the main difference between the

first two The Rolling Stones' live albums, and the real reason they refused the first one, seems to be the mere fact that *Got Live If You Want It!* as been revealed as a fake. Evidently a 'fake' live album is not perceived as such until the producers' 'secret' is naked. The inclusion of greatest hits and fake live albums in the same category is thus far from being casual and meaningless.

Focusing on criteria different than the one-to-many performances, other typologies of live albums may be outlined, such as *post-career* (Nirvana's *Unplugged in New York*, 1994, #4), *serial* (Dylan's *The bootleg series*, volume 4, 1988, #18), and *studio album live versions* (Jethro Tull's *Aqualung Live*, 2005), and others. The last subtype of live albums I want to focus on, is that of albums taken from non official recordings, sometimes called 'official bootlegs'. From the time they have been officialized onwards, these albums fully fit in our definition, and hence are no longer hybrid recordings. They can be subject to a degree of engineering that is similar to that of other live albums, and should be better named as *officialized bootlegs* rather than *official bootlegs*, that is a contradiction in terms.

Having provided a definition and a typology of live albums, we can move onto their function. In other words: why release a live album, rather than a studio album? And, from the point of view of the listener: why purchase it?

### *Functions or how a live album should be*

Journalist D. Spence holds that, "[t]he live album is both boon and bane to the existence of rock 'n' roll and other popular forms of modern music" (Spence 2007: 1). This particular role of live albums is more evident in the "relative commercial and critical failure of live recordings" (Gracyk 1996: 81), in comparison to studio albums, which usually have higher sales and are more appreciated. In Rolling Stones magazine list of the "500 greatest albums of all time" (Levy 2005), for example, only 18 are live albums (3,6%). According to K. Baskett (2006: 17),

"[l]ive albums tend to have two big problems that hinder a broad appeal. The first is recording quality. [...] The second problem with live albums is the fact that most people interested in a band's live recordings already own most of the songs on the record in studio form. Why shell out for songs they already own to hear them played worse?"

Another music journalist, G. Brown, associates the negative aspects of live albums with the aesthetics of liveness:

“When fans have seen you in the sweating, all-dancing flesh on stage, argument against the *live album* went, they will not want to hear you in the *sterility* of their homes doing the same show without the dances, spins, dips, splits and cape. And if that argument did not convince, there is an extension – if you give fans a live show which they can play in the comfort of their homes every night, why should they go to see you next time you’re in town?” (Brown 2009).

Live albums have always represented a commercial risk, at least until the 1990’s, when recordings became significantly cheaper to produce. As J. Stratton states,

“[t]he important thing, from the point of view of the record companies, is that the individual record should represent a commercially meaningful unit. From this point of view, live albums present more problems within the discourse than studio records because of the ambiguity surrounding the focus of uniqueness” (Stratton 1983: 154).

However live albums have determined functions for both artists and their record companies. In Spence’s words, “a live album is pumped out by a group and/or record company as filler to hold hardcore fans over until an album of all new material can be delivered. It’s also historically been the stop gap used by a band to fill their quota with a label” (Spence 2007; see also Gracyk 1996: 81). Live albums can also be produced in order to cover the cost of a studio album, as for 1980 Public Image Ltd’s *Printemps au Paris* (according to Wikipedia, the singer in a BBC radio interview will later claim: “don’t buy this live record, because it’s not very good”, ([http://en.wikipedia.org/wiki/Paris\\_au\\_Printemps](http://en.wikipedia.org/wiki/Paris_au_Printemps))). A live album can be used also “to take it easy a bit”, as J. S. Jacobs writes about Tori Amos, deciding that

“her next album would be a live album. [...] Not only that, she realized that she had become one of the most bootlegged artists in music. She was tired of inferior recordings of her live music and rare non-album tracks being out there, making money for criminals and cheating her core fans with questionable sound quality. Maybe it was just as simple as the fact that Tori Amos is hugely territorial about her work, and she wanted to make sure that at least one live recording lived up to her high standards” (Jacobs 2006: 87).

A live album release is often justified as a way to counter the diffusion of ‘non-listenable’ bootlegs (from an artist’s point of view); according to Marshall (2004: 176), the name of Bob Dylan & the Band’s *Before the Flood* (1974, #31) refers to the “flood of bootlegs” of their tour.

These more or less ‘commercial’ or at least ‘extra-musical’ functions of live albums do not help, of course, to better the view of live albums “as cheap records and killers of a band’s reputation” (*Barfoot Christian* 2011: 8). In a 1980’s review of The Kinks’ *One for the Road* (1980, #107), David Hepworth even writes that the album is “as convincing an argument for banning live albums as you’ll find” (1980: 28).

However live albums must also play a ‘positive’ role that is significant for the aesthetics of popular music, since artists continue to release them (and people to buy them, at least to some extent). Live albums can be compared, as Judas Priest’s singer Rob Halford states about *Unleashed in the East* (1979, #45), to “an ace card to play really – you have to know exactly when to release them or you can put one out and it’ll do absolutely nothing for you” (see Krannila). Most live albums sound like copies of the studio versions, however, as Spence argues:

“At any rate, like most things of this nature every once in awhile a stellar live album slips through the pike, an album that raises its head above the rest of the detritus and screams ‘Listen to me because I am good!’. These are the live albums that are not filler, the live albums that actually capture the essence of a band as they are in concert” (Spence 2007).

But which are the aspects that make a live album ‘good’? Music journalist Tim Chester (2011) makes a list of the

“things that constitute a great live album. In no particular order these are: set list, sound quality, on-stage banter, crowd reaction, and a palpable sense of time and place. [...] The best live albums comprise most or all of these, and transport you directly to the front of the crowd in the opening few moments. They give you a real sense of being there”. Many sources relate the required qualities of live albums to a ‘time machine’ functions: “Only precious few live albums are able to do that: transport you into another time and place where worries of the world do not seem to matter” (Krannila; see also Mednick 2013: xv).

Summoning the popular representation of live album functions: *live albums are for the most part poor recordings, but sometimes a ‘great one’ is released, which is able to offer ‘something special’ and transport the listener to another time and space.*

*Conclusions: live album and performance*

Before concluding, I would like to return to the definition of ‘live album’ (§3), in order to find its essential function. As Perna underlines (2006: 93), in a live recording there is no practical possibility of understanding whether the instruments we hear have actually been performed live. Reed similarly argues that

“an audio recording of [...] a concert – whether altered after the fact or not – is of course ‘flattened’ down to its sonic content, leaving not necessarily any intrinsic differences between itself and a fully produced studio recording. Not only is the division between live performance and studio production confounded by the mere existence of concert recordings, but it is deeply blurred in practice by the highly studio-centric process of engineering, mixing, remixing, and otherwise producing a contemporary live record” (2005: 1–2).

The essence of a live album, in opposition to a studio album, has an undoubtedly subjective element, as the term ‘perception’ in the fore-mentioned definition highlights. However it is not clear who the subject of the perception is. The artists? The record companies? The audience? The majority of listeners? A more-or-less wide portion of the audience not considering a live album as such does not imply that this album ceases to be a live one.

Live albums – T. D. Stimeling argues – “create a simulation of the concert event that allows consumers to feel as if they are part of an unmediated musical experience”. However, “[l]ive albums, like all others, are highly mediated cultural products shaped by the marketing strategies of record companies, the postproduction manipulation of producers and engineers, and the musical choices of the artists” (Stimeling 2011: 79). In other words, it is not the audience that makes an album ‘live’, but its producers. It is therefore better to substitute the concept of ‘perception’ with ‘representation’. In this respect it is useful to mention Kenia and Gracyk’s distinction “between three distinct modes of providing access to performable compositions: (1) real-time performance instantiations, (2) recordings of such performances, and (3) studio-constructed representations” (Kenia and Gracyk 2011: 86; see also Gracyk 1996: 80). But in live albums the boundaries between the second and the third modes, as we have seen, are so blurred that they can be better described as two different subtypes of the same mode, and may be juxtaposed only in terms of ‘degree’. Every officially released recording, is a more or less ‘studio-constructed’ representation of a performed composition, even in the case of officialised bootlegs: in an increasingly recording-based society, “[i]f a performer

coughs during a live performance, we dismiss it as an irrelevancy, but if someone coughs on a record, our knowledge that the cough could have been deleted (or another ‘take’ released) invites us to regard it as part of what is communicated. Indeed, the cough may be retained precisely because it lends the recording an aura of transparency on a ‘real’ event” (Gracyk 1996: 79).

Reed associates live recordings with Baudrillard’s concept of hyperreal and Auerbach’s distinction between history and legend:

“Legend is a good way to think about live records, because our understanding of legendary events concedes that maybe they didn’t really happen the way we tell it, and maybe they never happened at all, and maybe their characters never even existed, but that makes them no less true” (Reed 2005: 10).

In order to fulfill their function and especially be appreciated (and bought) by fans, live albums must represent the hyper-real, more than the real, offering “a perfect crowd at a perfect concert that perhaps never even happened” (2005: 3).

Every live album is aimed to represent a live performance, but it can do that in different ways, with a more or less large manipulation of the original recording. In the listeners’ perception, there is to some extent a “line between presenting an actual and enjoyable live document and something that’s essentially rendered unreal” (Kranila), but this line is far from being clear and it changes depending on different contexts, and especially through time. We can thus correct our definition of live album with the idea of ‘representation’ (because of the ambiguity of this word, I added the term ‘actually occurred’ to the definition, in order to exclude non-live albums, abstractly representing a performance, such as Bad News’ parodist album *Bootleg*, 1988). *A live album is an officially released extended recording of popular music representing one or more actually occurred public performances.*

The objective of live albums, and their main difference from a studio album, is expressing the ‘truth’ of performance, rather than its ‘reality’ (Reed 2005: 10), or, in Schechner’s terms, focusing on the memory, rather than the archive. This article aims to provide a basis for further research on live albums, primarily using a wider and more accurately selected database. Secondly, as the next step after synchronic analysis, we must describe the evolution of live albums, focusing on the change of secondary elements. Thirdly, we must carry out an insight analysis of the music and sounds recorded in live albums, comparing them with real-time performances and non studio-constructed recordings. Live albums deserve wider and deeper



attention, not only as a way of representing performances, but also to highlight differences between popular music sub-genres within the art/traditional/popular music trichotomy (see Fabbri 2008: 3).

## LIST OF REFERENCES

- Auslander, P. (1998) "Seeing is believing: live performance and the discourse of authenticity in rock culture", *Literature and Psychology* 44 (4): 1–26.
- Barfoot Christian, E. (2011) "KISS your money goodbye: why fans can't get enough of the biggest rock brand in history", In E. Barfoot Christian (ed.) *Rock Brands. Selling Sound in a Media Saturated Culture*, Lanham: Lexington Books: 3–22.
- Baskett, K. (2006) "Foo Fighters first live album delights", *Entertainment*, 10 November, 17.
- Behr, A. (2012) "Live albums to albums live", *Live Music Exchange Blog*, <http://sayaward.com/live-albums-to-albums-live-adam-behr/>, accessed January 10, 2014.
- Brown J. (2009) *The Life of James Brown*, Music Sales Group.
- Chester, T. (2011) "NME's 50 greatest live albums of all time – what are yours?", *NME* <http://nme.com/blogs/nme-blogs/nmes-50-greatest-live-albums-of-all-time-what-are-yours>, accessed December 27, 2013.
- Clarke, P. (1983) "'A magic science': rock music as a recording art", *Popular Music* (3): 195–213.
- Cooke, G. (2011) "Liveness and the machine: improvisation in live audio-visual performance", *Screen Sound* 2: 9–26.
- Duffett, M. (2009) "'We are interrupted by your noise': heckling and the symbolic economy of popular music stardom", *Popular Music and Society* 32 (1): 37–57.
- Fabbri, F. (2008) *Around the Clock. Una breve storia della popular music*, Torino: UTET.
- Fisher, J. A. (1998) "Rock 'n' recording, the ontological complexity of rock music", In P. Alperson (ed.) *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, University Park: Penn State Press: 109–123.
- Frith, S. (1996) *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, New York: Oxford University Press.
- Gracyk, T. (1996) *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham: Duke University Press.
- Gracyk, T. (1997) "Listening to music: performances and recordings", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55 (2): 139–150.
- Gracyk, T. (1999) "Play it again, Sam: response to Niblock", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (3): 368–370.
- Gunders, J. S. (2009) *Cultures of Authenticity: Popular Music, Food Television, and Travel Writing*, unpublished PhD thesis, Queensland.
- Hepworth, D. (1980) "The Kinks: one for the road", *Smash Hits*, 7–20 August, 28.
- Jacobs, J.S. (2006) *Pretty Good Years. A Biography of Tori Amos*, New York: Hal Leonard Corporation.
- Kania, A. and Gracyk, T. (2011) "Performances and recordings", In T. Gracyk and A. Kania (eds.) *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, New York: Routledge, 80–90.
- Kotarba, J. A. (2009) "Pop music as a resource for assembling an authentic self: a phenomenological-existential perspective", In P. Vannini and J. P. Williams (eds.) *Authenticity in Culture, Self, and Society*, Ashgate Publishing, 153–168.
- Kotarba, J. A. (2010) "Introduction: the impact of popular music on symbolic interaction",



- In N. K. Denzin (ed.) *Studies in Symbolic Interaction*, 35, Emerald Group Publishing Limited, 3–4.
- Krannila, V. (n. d.), “Unleashed in the East. ‘Hello Japan!’”, <http://kkdowning.net/specialreports/otherreports/uite.html>, accessed November 12, 2013.
- Lalioti, V. (2012) “Beyond ‘live’ and ‘dead’ in popular electronic music performances in Athens”, *TRANS-Revist a Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 16: 1–22.
- Levy, J. (ed.) (2005) *Rolling Stone’s 500 Greatest Albums of All Time*, New York: Wenner Books.
- Marshall, L. (2004) “The effects of piracy upon the music industry: a case study of bootlegging”, *Media, Culture & Society* 26 (2): 163–181.
- McIver, J. (2009) *The Bloody Reign of Slayer*, London: Omnibus Press.
- Mednick, A. (2013) *Got Live Album if You Want it!: 100 Live Recordings to Consider*, Bloomington: iUniverse LLC.
- Niblock, H. (1999) “Musical recordings and performances: a response to Theodore Gracyk”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (3): 366–368.
- Passman, D.S. (2006) *All You Need to Know About the Music Business*, New York: Free Press.
- Perna, V. (2006) “La messa in scena del rock. Mediazione tecnologica, pubblici, significati”, In A. Rigolli (ed.) *La Musica sulla scena. Lo spettacolo musicale e il pubblico*, Torino: EDT, 87–103.
- Popoff, M. (2004) *Contents Under Pressure: 30 years of Rush at Home and Away*, Toronto: ECW Press.
- Reed, S. A. (2005) “Crowd noise and the hyperreal”, <http://salexanderreed.com/crowd-noise-and-the-hyperreal/>, accessed October 15, 2013.
- Scaruffi, P. (2009) *A History of Rock and Dance Music*, vol. I, Omniware.
- Schechner, R. (2013) *Performance Studies: An Introduction*, New York: Routledge.
- Schwartz, D. (1995) “Strange fixation: bootleg sound recordings enjoy the benefits of improving technology”, *Federal Communications Law Journal* 47 (3): 611–642.
- Shepherd, J. et al. (2003) *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. I, London – New York: Continuum International Publishing Group.
- Spence, D. (2007) “Top 25 live albums. Our pick of the litter when it comes to capturing concerts on tape”, <http://ign.com/articles/2007/04/13/top-25-live-albums>, accessed September 13, 2014.
- Stimeling, D. T. (2011) *Cosmic Cowboys and New Chicks: the Countercultural Sounds of Austin’s Progressive Country Music Scene*, New York: Oxford University Press.
- Stratton, J. (1983) “Capitalism and romantic ideology in the record business”, *Popular Music* (3): 143–156.
- Taylor, D. (2003) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke UP
- Uidhir, C. M. (2007) “Recordings as performances”, *British Journal of Aesthetics* 47 (3): 298–314.
- Vannini, P. and Williams, J. P. (2009) “Authenticity in Culture, Self, and Society”, In P. Vannini and J. Williams (eds.) *Authenticity in Culture, Self, and Society*, Ashgate Publishing, 153–168.
- Yarkho, B. I. (2006) *Metodologiya tochnogo literaturovedeniya (Methodology of Exact Literary Criticism)*, Moscow: Yazyki slav. kul’tur.

*Серђо Мацанџи*  
АЛБУМ УЖИВО  
ИЛИ  
МНОГОСТРУКИ НАЧИНИ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ИЗВОЂЕЊА  
(Резиме)

Дијалектички однос који се успоставља између студијских снимака и „живих” наступа од кључног је значаја у популарној музици, а посебно у естетици рока. Културалне импликације ове јукстапозиције могу се пратити кроз проучавање *албума уживо* / *живих албума* (live albums), што се односи како на снимке, тако и на „жива” искуства. Да би се објаснила суштина ове врсте снимака, у раду су укратко описани кључни појмови: *ауџенџичносџи*, *џросџор*, *време и месџо*, *документџација* (а посебно дијалектички однос између појмова *архив* и *сећање*). Аутор комбинује расположиве описе *живих албума* како би скицирао прелиминарну дефиницију, коју ће укрстити са различитим типологијама и функцијама ових снимака. Овакви албуми се по правилу дефинишу као супротност, с једне стране, студијским албумима, и, с друге, аматерским незвачничним („пиратским”) снимцима (*bootlegs*); обично се на њима чује добацивање из масе слушалаца / публике и препознаје одређени степен обраде и доснимавања звука. Предложена је типологизација *албума уживо*, заснована на односу између снимка и локације извођења на коју снимак реферира. Иако многи од најбољих албума те врсте представљају по један догађај, многи други су састављени од исечака са више наступа; они се понекад и не могу разликовати од „лажних“ *живих албума*, који су снимљени у студију и код којих се наводно присуство масе придодаје из различитих извора. *Албуми уживо* су увек представљали комерцијални ризик, бар до деведесетих година XX века, када је производња снимака постала знатно јефтинија; отуда су у односу на студијске албуме обично лошије продавани и мање цењени. Међутим, уметници и продуценти настављају да их објављују, будући да постоји њихова практична функција (нпр. попуњавају временски размак између студијских албума) и будући да код публике још увек постоји потражња за њима. Повремено, посебно током седамдесетих година XX века, успели *албум уживо* био је у стању да слушаоцу пружи „осећање да је био тамо”, а да продуценту обезбеди добар приход. Циљ таквих албума увек је исти: представити „живо” извођење – али се то чини на различите начине, уз већу или мању „дораду” оригиналног снимка и у већини случајева уз „хиперреалну” представу савршене гомиле (публике) на савршеном концерту. На крају чланка предложена је нова дефиниција *албума уживо*, која резимира његове примарне, есенцијалне елементе: „*Живи албум* је званично издат проширени звучни запис популарне музике, који репрезентује један или више стварних јавних наступа”.

Submitted May 7, 2014

Accepted for publication on September 24, 2014

Original scientific paper

DOI: 10.2298/MUZ1417087C

UDK: 789.983(497.11)

7.038.983:78(497.11)

## Performing Sound of the Past: Remix in Electronic Dance Music Culture\*

Irina Cvijanović<sup>1</sup>

Johannes Gutenberg University (Mainz)

### Abstract

The term *remix*, defined as an activity of taking data from pre-existing materials to combine them into new forms according to personal taste, relates to various elements and areas of contemporary culture. Whichever model used, consideration of the remix depends on recognition of pre-existing cultural codes. Therefore, as a second layer, the remix relies on the authority of the original and it functions at the meta-level. The audience may see a trace of history with the pre-existing object and the meaning creates in the viewer(s), reader(s), listener(s) or, in the contemporary world of DJs and popular electronic dance music culture – in dancer(s).

With the aim of specifying modes of creating particular ambients, this paper will consider and examine the song *Why Don't You?* remixed by Marko Milićević, a Serbian DJ also known as Gramophonedzie, and illuminate how material from the past can create a constructive (musical) dialogue.

### Keywords

pre-existing material, remix, Gramophonedzie, performing audience, clubbing ambient

### Introduction

The first time when on the radio I listened to the remixed song *Why Don't You?*, I was quite of surprised how DJ accessed to musical material from the past. The song affected me with a sense of the past although it was skilfully woven and shaped into a new, very danceable sound of electronic music.<sup>2</sup> My experience of the listening and fasci-

\* This text is part of PhD project titled *The Other by Itself: Authenticity in Electronic Dance Music in Serbia at the turn of the centuries* which I am doing at the International Postgraduate Programme *Performance and Media Studies* (Johannes Gutenberg University, Mainz, Germany) under supervision of Prof. Dr Klaus Pietschmann and Prof. Dr Friedemann Kreuder.

<sup>1</sup> irina.cvijanovic@gmail.com

<sup>2</sup> Electronic dance music (shortly EDM) is an umbrella term covering various (sub) genres of popular electronic music (e.g. techno, house, drum 'n' bass, trance), performed in clubs, or in alternative spaces, for dancers gathered around the disk-jockey (shortly DJ). Mark J. Butler elaborates: "One of the most distinctive characteristics of electronic dance music is the way in which it is produced – namely, through the use of electronic technologies such as synthesizers, drum machines, sequencers, and samplers. Although increasingly common in popular music in general in recent years, these technologies

nation about how the pre-existing material was, metaphorically speaking, *re-lived* in the new context, immediately opened up numerous questions. Looking from the historic perspective, I was wondering if Kansas Joy McCoy, Delta blues musician and songwriter, could even imagine what would happen to his autobiographical song titled *The Weed Smoker's Dream* that he performed and recorded in 1936 accompanied by the ensemble Harlem Hamfats? Regardless of the fact that McCoy soon after changed some lyrics and gave a new title *Why Don't You Do Right?*, perhaps he could believe that the song will attract the attention of jazz musicians who were moving to become stars in the USA during the first half of the twentieth century. However, he could not know that the song would travel through time and diverse musical contexts, linking genres from blues to electronic dance music.

Moreover, not only was this song performed, among others, by famous soprano Kiri Te Kanawa, accompanied by trio Andre Previn (piano) – Ray Brown (double-bass) – Mundell Lowe (guitar), by the band The White Ghost Shives, but it was also one of the main soundtrack themes for *Who Framed Roger Rabbit* in 1988. Finally, two decades later, it arrived into the field of popular electronic dance music and opened up different perspectives for linking with music material from the past. Namely, Belgrade's DJ Marko Milićević, also known as Gramophonedzie, produced a remix of the song.<sup>3</sup> He used the version with which Peggy Lee, a famous jazz singer, debuted in New York in 1942 accompanied by Benny Goodman's ensemble.<sup>4</sup> On March 1st 2010 Positiva Records and Virgin Records released the remix with the shorter title *Why Don't You*. Soon after, the remix reached top positions of world chart lists (e.g. Number 1 in the UK Dance Chart) and received good reviews. Gramophonedzie's international success also began in 2010 after gaining an MTV Europe Music Award for the remix, in the category "Best Adriatic Act".

This paper aims to demonstrate how materials from the past can create a constructive (musical) dialogue. At the first level of analysis, I explore the ways in which Gramophonedzie created the track<sup>5</sup> in relation to the original material. I aim to illuminate how jazz song

---

have always formed the backbone of musical creation in EDM, in which a traditional instrument or a live vocal is the exception rather than rule. In other ways, however, live performance is essential to EDM, although as with studio production it is always technologically mediated" (Butler 2006: 33).

<sup>3</sup> As one of the most important artists from the second wave of EDM development in Serbia, Marko Milićević started as a professional DJ in 2000, after participating at the project of Red Bull Academy in Dublin. He initially played in several Belgrade clubs under the name Marko Hollywood and later changed to Gramophonedzie.

<sup>4</sup> The song version from 1947 is a part of compilation album *The Best of Peggy Lee: The Capitol Years* released by Blue Notes Records in 1997.

<sup>5</sup> A track in electronic dance music is similar to the song or shorter composition (Butler 2006: 9).

can be skillfully *applied into* and *performed in* electronic dance music. The second level of my analysis directs towards the official music-video. I hope to examine and highlight ways in which basic ideas of musical remix, which I generally understand as *performing old in new*, are embodied *in* and *through* the video image. The results of these two levels of analysis will open up a space for exploring ways in which remix functions at a live performance as a part of longer DJ set<sup>6</sup>. Also, it will crystalize modes in which remix creates a bigger structure that combines music, video, ambient and dancers. My aim is to show how repetition of pre-existing material takes place and how it becomes repetition with a difference. In addition, my goal is also to consider remix and to show how sound material can be (re)shaped and extended beyond music, entering into a video image and live DJ performance.

### *Determination of remix*

We live in times where the combination of different materials emphasise ideas of repetition and representation as important procedures that are in constant flux. In this light, repetition becomes an important mode of production while authors transform pre-existing material aiming to create new works, as well as new forms of re-presentation. This statement is supported by the fact that from the very beginning of the twentieth century to date a significant number of artists have re-produced not only fragments, but also whole works done by other artists, furthermore they use available cultural products. This not only raises questions of what is repeated and represented in a new context, but also how repetition within performative present took place, illuminating a new perspective for interdisciplinary research. Remix stands out as one of the most important contemporary concepts which circulate throughout art, media and culture. Nonetheless, a large number of objects informed by remix principles are also around us. On one hand, remix describes various elements and areas of contemporary culture. On the other – lifestyles fields such as fashion, design, even food feature its basic elements. It leads to the fact that ideas of remix allow people to think and understand how re-using of material can be inspiring, productive and efficient (Navas 2012).

<sup>6</sup> A set presents a single, continuous live DJ performance in clubs, alternative spaces or at radio programmes. The set usually lasts from one to four hours. DJ unifies it by keeping a constant tempo and making, as much as possible, a minimal distinction between selected tracks. A peak of performance DJ reaches during the mid of playing. Although usually one DJ performs a set, sometimes performance involves two DJs who alternate back and forth. Using EDM terminology, when playing simultaneously, DJs perform back-to-back set.

Remix circulates and stands in its wider context within the theoretical, interdisciplinary discourse of postmodernism.<sup>7</sup> Development of remix took place from 1960s, the period when critical thinkers began to determine and assess the social developments of the time. Therefore, it is strategically connected with influences of postmodernism, the globalisation process and new media. Eduardo Navas, an interdisciplinary artist and researcher who focuses on the crossover of art and media in culture, in his significant study *Remix theory: the aesthetics of sampling* highlights that remix is like a virus; it has “mutated into different forms according to the needs of a particular culture” (Navas 2012: 126). Although, by itself, remix has no form, it creates parasitical effect that constantly shifts taking various shapes (Navas 2012: 126). Through analysis of the examples of contemporary artists, art historian Nicolas Bourriaud in his book *Postproduction* marks a shift from “the art of appropriation” toward a culture of the use of forms, moreover “a culture of constant activity of signs based on a collective ideal: sharing” (Bourriaud 2007: 9). Thus, remix – widely conceptualized as re-production and re-combination of sources that were already at play – has become an attitude that illuminates contemporary time.

The basic ideas of remix appeared as the outcome of a long process of experimentation with diverse forms of mechanical recording and reproduction. As Navas explains, the ideas started in the nineteenth century, in capturing sound, complemented with a strong link to capturing images in photography and film and following the primary determination: to document the material and re-live it later in other contexts. Principles of remix, therefore, based on the techniques of sampling<sup>8</sup>, mark the whole over the fragment, recycle content and form and become a re-interpretation of already known material.

All these facts indicate that remix highlights the practice of choosing one among many materials and modifying it according to personal intention. Not only does the selection of material becomes important defining element, but also consciousness of how to work with it. In more precise words, remix can be understood as an activity of taking data from pre-existing materials to combine them into new

---

<sup>7</sup> For more information about compositional procedures based on pre-existing materials in postmodern artistic music see: M. Veselinović-Hofman (1997) *Fragments o muzičkoj postmoderni* [*Fragments on Musical Postmodernity*], Novi Sad: Matica srpska, and V. Mikić (2009) *Lica srpske muzike: neoklasicizam* [*Faces of Serbian Music: Neoclassicism*], Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju.

<sup>8</sup> Sampling, which arose in the second half of the twentieth century and made remixing possible, relates, in its broadest sense, to “an act of taking fragment not from the world but an archive of representations of the world” (Navas 2012: 12). As well as remixing, sampling is necessary for acts of appropriation and recycling.



forms according to personal taste. It means to take pre-existing material and making it different, but recognizable, while the act of choosing material from the past and entering it into a new environment becomes important. Unlike sampling, where the emphasis is usually to mask the identity of the sample, remix tries as much as possible to keep an intact aura of the original (Navas 2012).

Whichever model it takes, contemplation of the remix depends on recognition of a pre-existing cultural code. Hence, as Navas observes, material that carefully defines itself on the authority of something pre-existing has a better chance to succeed. This trace of the Past in remix must have its historical significance, something recognizable and important. Therefore, as a second layer, the remix relies on the authority, or popularity of the original and it functions at the meta-level. In that light, Navas explains: “The originality of the remix is non-existent, therefore it must acknowledge its source of validation self-reflexivity” (Navas 2012: 67). Depending on the perspective of considering remix, the experience changes. Observer(s), reader(s), listener(s), dancer(s) find(s) seeds of a pre-existing history, or something new in that which they already know. They define remix while the way how it is done and performed becomes significant.

Finally, although remix relates to the wider field of art, culture and (new) media, its roots can be noticed in popular music. Namely, Jamaican dub, a sub-genre of reggae that appeared in the 1960s, introduced *cut* and *paste* technique in popular music as a new media feature. It follows that *technical vision* indulged in creative competition with the musical. By the designation *technical vision*, I highlight the idea of Jamaican DJs using gramophone records, turntables, sequencers, samplers and other equipment to perform music. Therefore, Jamaican DJs extended the functional limits of the turntable. They recognized the potential of technology in that they had a strong desire to perform through technical apparatus paying their attention to *the moment of performing* pre-existing material as sound phenomenon. While defined in their profession by the turntable, DJs appropriated *the machine* and turned it into performing instrument. Moreover, they initiated the transformation process of the DJ from the anonymous assistant of the discotheque to the performer *per se*. As soon as the technology became available, authors recognized not only the opportunity to create alternative song versions by cutting and linking up recordings, but also the great potential of multilayered records. It was the first time in popular music that the record became the predecessor to a whole series of similar but different versions, a basic material of numerous dubs (Brewster and Broughton 2006). In addition, Jamaican dub musicians in their compositions gave credit



to the pre-recorded tracks as the starting point of creativity, showing that music is always in a constant state of flux and change.<sup>9</sup>

*'Repeat itself with the difference': Gramophonedzie's interpretation of the song as a paradigm for remix*

Actualizing the transfer of the song from the past to present context Gramophonedzie advanced the status of pre-recorded music. With regard to this, the track *Why Don't You* became the primary incarnation of the song, marking repetition of pre-existing material with the difference as the essence of remix. Gramophonedzie activates the history of popular music by copying and pasting loops of sound and places recorded products in relation to each other. With reference to Roland Barthes writings on photography, Navas highlights that "the loop repeats a moment in time, just like a photograph presents a moment in time" (Navas 2012: 31). Also, when he used samples from Peggy Lee's interpretation of the song, Gramophonedzie knew that his remix might in turn be taken as the base material of a new track or even whole DJ set. Gramophonedzie explains: "The evolution of music is the question. I think that this should not be prevented. I am truly happy when I hear that some of my DJ colleagues in their live performances, playing this track, upgrade new ideas and go further" (Milićević 2011). The following analysis will shed light on two levels. The first marks content focusing on textual characteristics of the song while the second level illuminates formal musical structure both the original song and its remixed version. I hope to explore ways of their correlation.

From the textual aspect, the song narrates the story from a female perspective. A woman complains about her partner's apparent financial insolvency. She states that he was wealthy in 1922, but

---

<sup>9</sup> Navas notes three phases of remix development in popular music. The first, mainly related to Jamaican dub, focused on the basic principles of dubbing (versioning) in the 1960s. In the second phase, which lasted during the 1970s and 1980s, it became part of the musical mainstream and style at the stage of American disco music, mainly related to New York City. Namely, DJs created extended versions of hit songs aiming to inspire the audience at live performance to spend as much time as possible on the dance floor. Simple repetition of fragments of popular songs set the base for contemporary clubbing remixing. At the third phase, which lasted during the mid 1980s and throughout 1990s in USA, remix became style in the popular music mainstream. It was used to increase sales of records. On the other hand, subcultures in England and shortly after in other parts of Europe, following principles of remix, started to develop new forms of popular music (e.g. trip-hop, down-tempo, break beat, etc.) based on various styles and sub-genres of EDM (Detroit techno, Chicago house, New York Garage). Moreover, Navas highlights that the fourth phase of remix is taking place from the late 1990s to date, the time when computers gained popularity and remix principles extended, as I already marked, to the other areas of culture and new media (Navas 2012: 20–22).

now has nothing and claims it is because he wasted money on other women. Each strophe ends with a refrain asking why man does not 'do right by her', and then woman throws him out, insisting that he go earn a living in order to support her. Financial crisis, as the basic motive of the song, was a common theme in the USA following the Great Depression and prohibition. Not only is the text applicable in the contemporary context of global economic crisis, but it also, as a kind of an archetypal model, fits in all close relations between partners when financial resources are limited. Unlike the original interpretation of the song, where the voice of Peggy Lee is positioned as subtle and has the role of commenting her partner's bankruptcy, in remix her voice is additionally reinforced and gets an almost commanding mode. Besides, the female voice of the young lady from the original song shifts the focus to the voice of the emancipated woman who receives an almost maternal role. It is especially reflected in the official music-video of the remix, which I discuss shortly.

Using samples from the 1947 version, crossing them with multilayer rhythms, adopting a meter 'four-on-the-floor'<sup>10</sup>, as well as tempo of the original recording (M.M. 124), in remix Gramofonedzie applies the first and second musical and textual strophes. His emphasis rests on sound texture and timbre, thus enabling a multilayer composition. The logic of the concept of music is revealed in the organization of the music flow. Compared to the original track, a change in the formal musical structure of the remix determines it as *reflexive*.<sup>11</sup> Navas explains that the reflexive remix "challenges the 'spectacular aura' of the original and claims autonomy even when it carries the name of the original" (Navas 2012: 66). Looking through the perspective, it means that recognizable parts of pre-existing track must remain essential within the remix. Otherwise, the remix will not have the possibility to find cultural acceptance.

<sup>10</sup> Four-on-the-floor occurs as the effect of programmed drum-machine rhythms and characterises constant stream of steady bass-drum quarter notes. Mark J. Butler elaborates that four-on-the-floor comes from rock "in which a performer playing a drum set would need to depress the foot pedal on the bass drum (the 'kick' drum) four times per measure in order to play a four-quarter-note pattern" (Butler 2006: 78).

<sup>11</sup> According to Navas, remix in music exists in three variants as extended, selective and reflexive. Each of them is attached to the original material as a basis. The extended remix, as a longer version of the original song, contains instrumental sections making them more danceable. The selective remix consists of material from the original, but it can also contain new sections and always sounds keeping the 'essence' of the original song. The reflexive remix maximizes and combines both strategies; however, the original track must remain to be recognizable. According to Navas, the fourth type – regenerative remix – emerges from the three types but extends to areas outside of music. The principles of regenerative remix spread throughout networked culture, social spaces like Facebook and Twitter, the online search engine Google, Wikipedia, etc. (Navas 2012: 168).

Compared to the musical material of the original song, which consists of two macro parts A (instrumental segment), and B (the first and second strophe), at the macro level of the remix this is clearly evident: an added, separate part (C, C1, and C2). It is based on materials from refrain and its fragmentation at the textual, metro-rhythmical as well as musical level. Besides, the repetition of the refrain is present at the end of each part (B, C, C1, B1, and C2). The part C focuses on repetitiveness of the pre-used material, its transformation and play with fragments aiming to achieve peak of the remix. Therefore, it could be pointed that part C (C1, and repeated C2) gets characteristics of the key sound image<sup>12</sup> of the remix that achieves climax of the dramatic and sound action.

Skillfully playing with the refrain samples taken from the original song, their cutting, formatting and positioning in relation to the original, Gramophonedzie focuses on the second verse in the part C and its variants (C1, C2). The words ‘Get out!’, auditory emphasized, stand in the foreground in remixes refrain while at the end of each part (C, C1, C2) refrain exposes the verse as a whole (“Get out of here and get me some money too”). Extracted in this way, highlighted by rhythm and sound energy that creates within the remix, the part C (C1, C2) supports the hypothesis that the remix transforms female voice from one that appeals to the voice that commands.

Peggy Lee, “Why Don’t You Do Right?”, version from 1947			
M.M. = 124			
macro	A	B	B1
duration	00.00-00.12	00.12-00.35	00.35-00.58
micro	4+2	4+4+2+2	4+4+2+2
note	instrumental introduction	1 <sup>st</sup> strophe	2 <sup>nd</sup> strophe

Figure 1. Table of formal structure of the original song

As shown in the tables (Figure 1 and 2), the formal and developed structure of remix consists of seven parts, and each of them

<sup>12</sup> The idea to emphasize the key sound image, to understand it as the essence and core of track, which leads to deeper meanings, came to my mind from the theoretical concept of theater key image. The concept, as the tool for analysis, Alexandra Portmann is introducing and developing in her PhD project focusing on Shakespeare’s *Hamlet* in former Yugoslavia from 1945 to date. Inspired by the concept of image in work of art historian Aby Warburg who describes the image as crystallization of culture in certain historical moment, she develops a framework which links teatrology, performance and memory studies (Портман 2012: 63, 64).

stands in various relations of dynamic dependence (A, B, C, C1, B1, C2, A1). They are positioned to create clear sound crescendo and decrescendo, with the achieved emphasis in the part C. Also, the light sheds on the logic on how the parts are connected. Namely, both strophes are exposed purely, with no added elements of EDM. On the other hand, short instrumental connectors receive a special role within the remix and appear in two ways. When in the music flow the strophe has to be presented, the instrumental connector, which comes before it, appears in its original sounding (A-B, C1-B1). However, when the key image follows, as well as the ending part A1, instrumental connectors are colored by rhythmical strata (B-C, B1-C2, C2-A1). Thus, at the micro level of sounding crescendo (with EDM platform) and decrescendo (without EDM platform) is achieved. Connectors, therefore, are not only useful for linking parts/fragments, but they also create a sound platform for exposure of following parts. Finally, frame segments (A and A1) have functions of *Intro* and *Outro*,<sup>13</sup> increasingly to introduce the sound of the remix, or to decrease it to the original sounding of the sample (A1) by reducing layers and

Gramofonedzije, <i>Why Don't You</i> , remix from 2010							
M.M. = 124							
macro	A	B	C	C1	B1	C2	A1
duration	00.00-00.39	00.39-00.58	00.58-01.17	01.17-01.40	01.40-02.03	02.03-02.26	02.26-02.35
micro	2+12+4+2	4+2+2	8+2	8+2+2	4+4+2+2	8+2+2	4
note	Samples from A  Function of <i>Intro</i>	1 <sup>st</sup> strophe	Samples from refrain	Samples from refrain	2 <sup>nd</sup> strophe	Samples from refrain	Samples from A  Function of <i>Outro</i>

	refrain
	instrumental connector 1
	instrumental connector 2
	instrumental connector 3

1 <sup>st</sup> strophe	You had plenty money, 1922 You let other women make fool of you, <i>Why don't you do right, like some other men do? Get out of here and get me some money too.</i>
2 <sup>nd</sup> strophe	You're <u>sittin'</u> there and <u>wanderin'</u> what it's all about, You <u>ain't</u> got no money, they will put you out, <i>Why don't you do right, like some other men do? Get out of here and get me some money too.</i>

Figure 2. Table of formal structure of the remix and legend

<sup>13</sup> *Intro* and *Outro* segments in electronic dance music have a similar function as *Introduction* and *Coda* in classical musical forms.

shortening structure. The opening part (A) from the beginning of the remix illuminates repetition and sample fragmentation which creates the impression of the new theme interpreted by clarinet.

The micro level of the structural form organization confirms that Gamophonedzie placed emphasis on the fragmentation, rhythmical repetition based on the multilayer rhythmical and sound strata. His aim was to achieve dance effects. Working with two central concepts – *cut* and *mix*, in order to obtain a *new*, remix – Gramophonedzie separates the sonic signifier (the sample) from the original context and places the *floating* sample into a new chain of signification. With these procedures remix receives the characteristics of the postmodern. On the other hand, through this example a new modality of audio memory is present: the history of popular music becomes a network of mobile segments available at any moment for (re)inscription into new mixes, sound lines and contexts. Finally, not only does the remix shows how two different times and musical experiences of the song are intertwined, but it also exposes how the new sound space could be shaped as the result of successful interweaving of two musical genres.

*'See the song': remix in the music-video*

Aiming to examine the official music-video of the remix *Why Don't You*, created in EMI production, I focus on Michel Chion's proposal for analysing films and motion sequences where the emphasis is on a combination of sound and image. Chion denotes the combination as *audio-vision* and describes it as "the perceptive process by which sound in cinema, television, and video modifies and influences the perception of what is seen. Audio-visual combination does not work as an addition of similar or opposed components but as a mixture in which sound is rarely taken into account" (Chion 2000: 202). Therefore, the following analysis will crystalize the ways in which music and video relate to each other creating a new form suitable for developing ideas. It will elucidate how two logic (sound and image) can be developed in the same way "toward an absolute point where the two will dissolve together" (Chion 1994: 213). The center of exploration sheds light on questions important for audio-visual analysis: What do I see of what I hear? How these two lines of presentation correlate? Where are the important points of synchronization? Focusing on such questions, I aim to illuminate the ways in which combination of sound and image is presented. Previously elaborated analysis of formal musical structure of the remix will be base to consider ways for making audio-visual encounter and overlap of sound and image.

The official music-video of the remix *Why Don't You* is designed so that the visual level follows the textual narrative.<sup>14</sup> Thereby the doubling of the video image and sound is achieved. At first glance, the magical power of the gramophone and gramophone record is emphasized. It brings a woman “from television”. With commandment-singing, she solves the problem and influences the young man to escape from almost bewitched circle and go outside in a search for a job. Looking through Chion’s audio-visual lenses, I noticed that the structure of the music-video follows musical form. It means that the music-video structure contains seven segments.

The first segment (A: 00.00-00.39) focuses on the living room of a young man while the old gramophone, which he brought into the room, and dusty vinyl marked the first link between past and present. This link implicates Adorno’s view “the gramophone’s social position is that of a border marker between two periods of musical practice” (Adorno 1990: 52). The segment also contains sequences of old television where focus is on the woman’s body, as well as a young man’s dance on music played by gramophone. The sign for ambient change and the creation of a more romantic atmosphere is represented by switching the lamp on. The sequence of the door opening introduces the woman from the television. The door links two times and two realities: past represented by a woman from television, and present – the space of living room in which she enters. The effect of the past is additionally emphasized by mist on the other side of the door as well as focusing the camera on the woman’s face and body. Presented as a ghost and dressed in the black dress as a symbol of the past, this woman, in fact, alludes to Peggy Lee and performances at the beginning of her career. However, the previously mentioned transformation of the female voice in the remix, is present in the music-video. The commandment singing voice gets its visual representation in the form of an emancipated vamp lady.

The segment B (00.39-00.58) marks the woman’s entering and discovering new space. It seems as if she makes the transformation into other time and space by coquettish walk and commandment-singing style pointing to the disorder in the room. Her presence in a new time sheds light on a hypothesis that the woman became, compared to the sound level of the remix, the pre-existing material in which remix is created, or, in other words, original voice of the song. As the key point at the level of music, segment C (00.58-01.17) and variant C1 (01.17-01.40) becomes important in the music-video. Namely, it is based on the faster image flow which follows music, as well as solving disorders in the living room. With finger movements, the woman causes and conducts things to sort and tidy up by them-

<sup>14</sup> The official music-video can be viewed at <http://www.youtube.com/watch?v=uT8OEt5r1U>, accessed April 23, 2014.



selves. Moreover, the compounded musical image of the segment is reflected itself into the video. It alludes and refers to the speed of solving the mess in the living room.



Figure 3. Scenes taken from the official music-video

Repetition (segments B1, C2, A1: 01.40-02.26) marks several important sequences. Firstly, blowing air into his nose, the woman makes purification and enlightenment of a young man. After this action, he started transformation and became motivated to go out in a search for a job. Secondly, after getting things done, the living room transforms into black and white image. It means that the woman, metaphorically speaking, won and occupied the present space. The position of two realities and times in the music-video (past/woman/media/public space vs. present/young man/living room/private space), compared to the music level, highlights the fact that the pre-existing song got its significant and recognizable role in the remix. Finally, as sound gains its crescendo and reaches peak in the segment C, it accelerates image flow achieving common order between music and video.

The music-video distinguishes three main points of synchronization where it gets whole sense and effect. Corresponding to the presence of an emphasis that is both visual and acoustic, the first point of synchronization is marked by the scene (00.03) where the young man brings gramophone into the living room. At the level of compounded rhythmical sound, the dashed image is presented aiming to emphasize the inputting of past elements into the present environment. Sound and image are cut simultaneously. Compared to musical remix, it is entering of the pre-existing song into the field of electronic dance music. The second point of synchronization is realized by ambient change (00.27), switching on the lamp and changing the atmosphere of usual lighter living room into more romantic and darker one. The change is also followed on the level of music. The moment of the door opening continues changing not only at the visual level, but also at the level of music. For all that, compound-



ed rhythmical and sound image from the beginning of the segment, gives place to the original instrumental introduction, or instrumental connector. Finally, the third synchronization point (00.57) also emphasizing the importance of representation of the past: woman stands in front of the door, and she is presented by dashed image, which follows musical flow.

If we observe textual narrative in the music-video, the first fact that we'll notice is different roles between male and female parts. Appearing firstly in media space, the woman presents that the young's man imagination has the power to help him in organizing life. The dominant role of the female protagonist clearly sets the base for developing relation. After her magical commanding-singing helped things to return to their places by themselves, the woman expects the young man to take initiative in finding a job and to provide financial resources for living. Altogether, it should be pointed out that the basic idea of the remix is reflected at the level of the music-video. The original song is positioned through the role and activities of the woman. After entering to new space and environment, she gets an important role similarly to that of the original song in the remix. She positioned herself in a new environment as recognizable sign from the past. The space of the living room may represent the platform for activities done by a person from the past. The hypothesis is additionally strengthened by the woman's visual ghost-like representation, sequences of old gramophone, vinyl record, as well as opening doors as the border from past to present.

*'Feel the rhythm': remix at the live performance*

At the third, final level of analysis, I consider changes in the remix as part of a DJ set. The fragment that I discuss was recorded at Grampohonedzie's live performance in Belgrade, on March 5th 2011.<sup>15</sup> Not only was the artist already recognized in the local community, but his international award for the remix might be one of the reasons why the live performance was well-attended. As part of a longer set, the communication process in remix occurs between: idea – DJ – remix – audience – and audiences' feedbacks to the DJ. At the very beginning of the remix (part A, video recording: 00.00-00.41) it seems as if the audience got the sense of which track is to come. In the moment of recognizing the beginning of the remix, the first instrumental connector and following part B (which exposes the first verse of the original song, video recording: 00.42-01.10), the audience starts thunderous applause, ovations, and whistling. Sensing the

<sup>15</sup> The video recording can be viewed at <http://www.youtube.com/watch?v=oQwCJoFShmA>, accessed April 23, 2014.

incoming climax of the song and the atmosphere that was created on the dance floor, some of them began recording the performance and memorizing the moment by using mobile phones. Gramophonedzie left DJ's desk, came and stood in front of them. They greeted him with increased applause and ovations while he gesticulated with arms stretched out and moved back. It is important to stress that the audience gave support to the performance not only by dancing, but also singing the verses of the song.

The most emphasized moment in performing the remix live was reached in the part C (video recording: 01.11-02.17). As I already emphasized as the key sound image in the analysis of the formal musical structure, it became the central moment in live performance of the remix. At the music level, this part was extended and repeated several times. This leads to the conclusion that while performed live, the remix was re-shaped with the aim of prolonging the dance, to keep the audience on the dance floor as long as possible and, finally, to create specific dancing effects. Nonetheless, the part C gave clear experience of the remix highlighting its importance not only in the track, but also at live performance.

The rhythm of the part C was very well reflected and seen in the improvised bodily movements of the audience. They created their own meanings through upgraded rhythm of the remix. At the moment when the part C started, as the personal DJs note in the remix, the beat was also reflected in Gramophonedzie's body. The audience reacted to recognizable material by dancing. Besides, they generated intensification of clubbing energy while whistling, screaming, singing and recording. Exactly the part C with its musical characteristics excited dancers on the floor. Highlighted multilayered rhythmical image, playing with samples, cutting and emphasizing the fragments from the refrain created this experience. Not only was this reflected on the bodies of the dancers, but also DJ accompanied the rhythm by the slight movements of his body. Moreover, moving his right hand, Gramophonedzie created the sense that he conducts DJ players and a track on one hand while, on the other – movements of the audience. Drawing on this view, I would like to point out that musical remix at the live performance became remixed. In addition, the part C sheds light on Gramophonedzie's personal note which became an important moment of his expression.

Consequently, the remix associates several cultural meanings. Firstly, it points out the connection with the pre-existing musical material and the need for a symbolic communication with musicians from the past. For this reason, the meaning is functionally determined. Secondly, it establishes a close contact between the DJ and audience to whom Gramophonedzie presents his musical selection

and taste putting emphasis not only on his performing skills, but also to get them to trust him. It allows the creation of the clubbing experience, where the performance of the DJ becomes experience. The second meaning highlights the importance of creativity, not only by recognizing material, but also its importance (International award!), the audience expresses confidence they have in him, and his reputation, figuratively speaking, in the wider EDM community.

Nevertheless, the bodies of the dancers and the DJ performing reached symbolic communication through the atmosphere of creating, as Gramophonedzie described, “spiritual unification” (Milićević 2011). This determination relates to the second level of connection that establishes itself between DJ and the audience. Although it is impossible to reach the unification at every live performance, the connection could be achieved not only through music, but also, as I already remarked, through bodily movements by which DJ and the audience communicates. Looking from this perspective, light is shed on the fact that electronic dance music is a specific genre. Unlike other popular music genres, the particularity of successful DJ party depends on the established level of spiritual unification. In that way, the DJ gets several roles: a conductor, meta-musician (who become composer, performer, producer, sound engineer and collector) with the nomadic strategy, avant-garde musician in the digital age, but also a musical (performing) persona, according to Phillip Auslander’s designation (Auslander 2006).



Figure 4. Gramophonedzie’s live performance in Belgrade, March 5<sup>th</sup> 2010

Sharing the energy with the audience at a live performance (*here* and *now* of the musical interpretation), the DJ erases the borderline that stands between the audience and himself. In addition, as I noticed at the interview with Gramophonedzie and other DJ as well as participating in numerous live performances, by movements of his body while performing music DJ also emphasizes enjoyment and satisfaction. On the other hand, in performing music through the dance, as Mark J. Butler elaborates, the audience gets a meaning and role of ‘performing audience’. Not only do they collaborate with the DJ, but also with each other in order to create a sense of ‘vibe’ – powerful affective quality close to the experience of ‘going dancing’ (Butler 2006: 72).

The next important elements of a live performance are numerous visuals, projection of images, graphical visualizations that point out the name of the performer – Gramophonedzie, as well as light and stroboscopic effects rhythmically and thematically coordinated with the music flow.<sup>16</sup> This sheds light on the hypothesis that the performance could be thought of as simulation of virtual community where the visuals also play a vital role in the clubbing ambient and create specific dancing experience. This is confirmed by the fact that the name Gramophonedzie itself refers to improvisation of identity. Translated from Serbian language, it means not only someone who skillfully plays gramophone record, but it also marks a profession – literally, persons who’s craft is the work on turntables. On the other hand, by using the artistic name, Gramophonedzie established kind of distance between his onstage persona and off-stage life.

During the interpretation of the remix, the audience had an opportunity to watch on the three screens remixed fragments taken from the official music-video and other materials that followed music beat. One screen was positioned on the wall behind the DJ while the other two were in dancing space, in front of Gramophonedzie. Projected video material also contributed to creating and achieving a specific audio-visual-dancing experience and clubbing ambient. Visual images appeared as a remix of the official music-video, which, together with music, made an intermusical relationship. Therefore, remix upgrades to higher, multimedia level at the live performance. For all these reasons, it could be highlighted that musical remix at live performances goes beyond music and could relate to the events outside itself after all.

In the moment of live performance, as the example showed, remix presents not only recognizable pre-existing material but also opens another interpretative level. I mark it as the meta level of ref-

---

<sup>16</sup> The lack of official VJ (veejay or video-jockey) is the reason I put detailed video analysis of the live performance on the side.

erentiality. At this level, respectively at the *here* and *now* of performance, the auratic DJ interpretation creates and reaches particular clubbing ambient. The dance floor, therefore, becomes a space for musical dialogue between past and present, as well as the authentic place of musical and visual experience whose meanings are created in the performing audience. Mark J. Butler adds that the dance floor is a space “where the music really happens” and means it (Butler 2006: 15).

### Conclusion

Circumstances in which the product of technical reproduction can be used, according to Walter Benjamin, devalues the here-and-now, the aura is lost by limiting itself to trace of artistic and artistic-media mediation (Benjamin 1968). Theodor Adorno interprets aura as a struggle for work and with work in life, making a distinction between aura analog to magical effect and aura as effect produced by the culture industry (Adorno 1979). In the epoch of mass media reproducibility, as Ives Michaud elaborates, the separation of an artistic piece and aura has already happened: the spirit or the effect came out from the work of art to the world. The separation of the piece from its aura and the autonomous work of art turns into a social event (Michaud 2004). Looking from these perspectives, it could be concluded that *in* and *with* the remix *Why Don't You*, Gramophonedzie let the ghost out of the ‘apparatus’ back into physical reality. Besides, he formed with it a sort of a virtual orchestra that included musicians from the past. By remixing realities at the live performance Gramophonedzie’s achieved the aim to create unique, auratic space-time dimensions binding music, performing audience and visual equipment.

### LIST OF REFERENCES

- Adorno, T. (1990) “The Curves of the Needle”, *October* 55: 48–55.  
 Adorno, T. V. (1979) *Estetička teorija*, Beograd: Nolit.  
 Auslander, P. (2006) *Performing glam rock: gender and theatricality in popular music*, Michigan: The University of Michigan Press.  
 Barthes, R. (1977) “The Grain of the Voice”, *Image-Music-Text*, London: Fontana Press, 179–189.  
 Benjamin, W. (1968) “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, In H. Arendt (ed.) *Walter Benjamin: Illuminations*, New York, 217–252.  
 Bourriaud, N. (2007) *Postproduction – Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg.  
 Brewster, B., Broughton, F. (2006) *Last Night a DJ Saved My Life*, London: Headline Book Publishing.  
 Butler, M. (2006) *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Indiana University Press.

- Chion, M. (2000) "Audio-Vision and Sound", In P. Kruth, H. Stobart (ed.) *Sound (The Darwin College Lectures)*, Cambridge: Cambridge University Press, 201–219.
- Michaud, I. (2004) *Umjetnost u plinovitu stanju: ogled o trijumfu estetike*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Milićević, M. (2011) Interview with a DJ conducted by Irina Cvijanović on May 11th, 2011.
- Navas, E. (2012) *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*, Springer Vienna Architecture.
- Портман, А. (2012) „Види, снагу нам даје да бисмо били умјетници кад хоћемо бити тек људи” *Gamlet* Слободана Шнаједа на југословенским сценама”, *Teatron* 160/161: 59–68.

*Ирина Цвијановић*

## ИЗВОЂЕЊЕ ЗВУКА ПРОШЛОСТИ: РЕМИКС У КУЛТУРИ ЕЛЕКТРОНСКЕ МУЗИКЕ ЗА ИГРУ

(Резиме)

Ремикс се, као активност преузимања материјала из већ постојеће целине како би се, према сопственом укусу, обликовале нове форме, јавља у уметности, медијима, култури; повезан је са утицајима постмодерне, процесима глобализације и новим медијима, а користи се и у описивању најразличитијих феномена: музике, визуелних уметности, интернета, моде, дизајна итд. Међутим, без обзира у којем се облику појављује, само разумевање ремикса зависи од познавања већ постојећег културног кода. Из тог разлога, он се узда и ослања на ауторитет оригинала, те функционише на метанивоу. Публика у ремиксу може запазити траг прошлог, док се његова значења генеришу у посматрачима, читаоцима, слушаоцима, а када говоримо о свету ди-џејева и популарне електронске музике – и у играчима.

Београдски ди-џеј Марко Милићевић, познат као Грамофонџије (Gramophonedzie), написао је ремикс нумере *Why don't you*, верзију са којом је чувена џез певачица Пеги Ли (Peggy Lee) дебитовала у Њујорку 1942. године уз пратњу ансамбла Бенија Гудмена (Benny Goodman). Примером овог ремикса, који је објављен 1. марта 2010. године и убрзо одликован европском наградом MTV, предочавам начине на које се, коришћењем материјала из прошлости, може креирати конструктиван (музички) дијалог. На првом нивоу анализе показујем како је ди-џеј Грамофонџије креирао ремикс у односу на оригинални постојећи материјал, односно како је џез нумера вешто уткана и изведена у електронској музици за игру. На другом нивоу, моја пажња је усмерена на званични музички видео-спот, кроз који представљам како се основна идеја ремикса, коју схватам као извођење старог у новом, отеловљује у видео-слику. Резултати ових анализа отварају простор за испитивање начина на које ремикс функционише у извођењу уживо, као део ди-џеј сета, стварајући структуру која повезује музику, видео, амбијент, ди-џеја и играче. Мој циљ јесте да покажем како понављање постојећег звучног материјала постаје понављање са разликом, док сâм материјал може бити (пре)обликован и проширен изван музике.

Submitted May 4, 2014

Accepted for publication September 24, 2014

Original scientific paper

*Varia*





DOI: 10.2298/MUZ1417107T

UDK: 784.4(476)

## Смеховое начало в белорусской песенной культуре как один из способов отражения картины мира

Галина В. Тавлай<sup>1</sup>

Российский институт истории искусств (Санкт-Петербург)

### Абстракт

В статье рассматриваются способы *орґанизации музыкальноґо материала в белорусской смеховой йесне*, координация, взаимодействие различных художественных сфер в смеховой песенной форме. Вербальное, музыкальное, кинетическое, инструментальное, театральное, художественно-изобразительное начала слиты здесь в единый *йоликомйоненйный комйлекс*, обусловленный мифологическим контекстом. Улыбающееся, круглое, смеющееся, с прищуром лицо оценивается в традиционной культуре как результат и последствие благого, необходимого в самых разных целях смеха – состояния, к которому народная культура изначально стремится как в ритуальных, так и в обычных житейских целях.

### Ключевые слова

Смеховая песня, мифологический контекст, вербальное, музыкальное, кинетическое, инструментальное, театральное, художественно-изобразительное начала, единый поликомпонентный комплекс.

Как обрядовая, так и необрядовая формы коммуникации в традиционной культуре белорусов предполагают обязательное задействование смехового песенного компонента. В любом жанровом образовании, наряду с песнями иного предназначения, всегда функционирует огромная группа *смеховых йесен*, задача которых – способствовать созданию веселого расположения духа собравшихся, их преднамеренной эмоциональной открытости, раскрепощенности, отвлечению от тягот и забот повседневной трудовой жизни. При всей кажущейся малой значимости, несерьезности, данный песенный пласт занимает в культуре чрезвычайно важное место. Песенный материал такого рода в высшей степени распространен – его любят как сами певцы, так и те, для кого эти песни предназначены. Смеховая песня несет в себе сущностную, восходящую к основополагающим мифологическим воззрениям, информацию. Вербальное, музыкальное, кинетическое, инструментальное, театральное, художественно-изобразительное начала слиты в смеховой песенной форме в *единый йоликомйоненйный комйлекс*. В его границах каждая

<sup>1</sup> taugal@yandex.ru

художественная сфера, каждая группа задействованных в данный момент смежных видов искусства, используя собственные возможности и способы воздействия, вносит свою лепту в формирование сложного функционального и структурного наполнения подобных песенных образцов.

*Смеховой конітекстї* как наиболее очевидный повод для произвольной смеховой реакции слушающих, внимающих песенному содержанию, может быть запечатлен в слове – в собственном вербальном материале, где языковыми средствами со всей однозначностью очерчен очередной веселый, дерзкий по способу выражения *смеховой мойшв-фанїазия*. В нем – зерно и суть смешного. В других случаях таким исходным, смешавшим окружающих, становится столь же самодостаточный театрално-поведенческий компонент (Ивлева 1994). Он может быть представлен, к примеру, всевозможными проделками ряженных в соответствующем песенном звуко-акустическом обрамлении вне какой бы то ни было взаимной синхронизации этих двух смежных искусств. Свою лепту в организацию формы подобной направленности, собственный набор характерных приемов, возможностей привносит каждая из соучаствующих художественных сфер, возводя таким образом смеховой эффект в новую степень. Музыкальный ингредиент, опираясь на простейшие кинетические проявления, подобие-вариантность хореографического или театрализованного рисунка, может соотноситься со смежными искусствами и иным способом, чутко реагируя на такое вновь возникающее качество обновлением музыкальной структуры. Талантливое преломление народно-театрализованного, кинетико-танцевального, музыкально-инструментального, импровизационно-поэтического мастерства, различного рода свойств музыкальной виртуозности может быть воплощено группой традиционных „артистов” – в случае разделения этих функций, или одним специалистом, свободно владеющим всеми названными умениями в их единовременной реализации

Музыка выступает в смеховой песне в ряду других искусств. Межвидовые художественные сферы вступают здесь в полиэлементные синкретические или синтетические связи, образуют блоки внутри песенной формы, в которых те или иные художественные возможности становятся определяющими. Причем *музыкальный ритм* выступает при этом как озвученный, неотделимый от кинетической составляющей первичный порождающий механизм формообразования, как основа процессуального становления песенной формы, как основополагающий *системообразующий* принцип в организации компонентов и различных их единств, их темпа, синхронизации или свобод-

ного соотношения структур. Ритм слова и обусловленная его спецификой музыкально-слоговая ритмика стиха с ее – то увеличивающимся, то уменьшающимся – слоговым объемом становится ритмическим планом второго порядка, вписанным в канву исходного музыкально-хореографического ритма и обладающим в целостном песенном контексте собственной художественной направленностью, но остающимся при этом всегда вторичным. Ударный, безударный тоны, слоги, плясовые притопы, хлопки в ладоши определяют характер экспираторной (силовой) ритмики, динамизируют, обновляют песенную форму, придают строфам песни неповторимый облик, становятся весьма важным сугубо музыкальным средством выразительности. Их появление и воздействие рассчитаны на одновременно пугающий и смешивающий эффект внезапности, неожиданности, нарушения заданной инерции в повторении устоявшейся ритмической фигуры.

Существуют образцы *собственно звуковой символики смеха*. Таковым для европейской культуры эпохи Средневековья являлся, например, крик осла, похожий на имитацию голоса смеющегося человека. Не зря подражание такому крику стало знаковым для праздников смеха в так называемых „ослиных мессах” (Бахтин 1990: 90). Еще один подобный звуковой символ (в большей мере характерный для традиционных культур Юго-Восточной Азии, Африки, но не только) – хрюканье поросенка, которое тоже имеет подобие, сходство с человеческим смехом. Видимо потому „свиное рыло“, само изображение этого „будто бы смеющегося” животного, дающего большой приплод, так плотно связано со смеховой культурой. В отдельных славянских традициях поводом для смешного становится появление в зоне межстрофической цезуры смеховой песни голосовой имитации, звукоподражания ржанию лошади. Подобный прием периодически возникает, к примеру, как неожиданный выразительный компонент жанра польской припевки (регион Любельщина). Уподобление голосу будто бы „смеющегося” животного, своего рода очеловечение животного, сопоставление его голоса как вполне реального с голосами поющих людей, смешение двух этих невероятных в реальной жизни звуковых планов усиливает комизм ситуации, заставляет собравшихся добродушно хохотать еще веселее.

В ряде индоевропейских, в том числе славянских культур ярко „музыкально представленным” животным, бесконечно умножающим себя, что важно для традиционной культуры, является коза. Исторические и культурные корни „козьего мифа” связаны еще с охотничьим доземледельческим бытом и в этом своем качестве – дикой, еще не „одомашненной” козы как тро-

фея загонной охоты – отражены в эпизоде традиционного кукольного представления *йак-йеке* горных таджиков. Игрушечная фигурка козы, закрепленная нитями-поводами за пальцы рук актера-кукольника, под звуки игры на *даффе* (барабане) или *шемир-комуже* (металлическом варгане) безуспешно, с десятка попыток как бы пытается „выпрыгнуть”, спастись из ямы-загона, сопровождаемая смешашей собравшихся жестикуляцией актера (Юссуфи 2004).<sup>2</sup>

Знаменитый песенно-драматический эпизод колядного действия белорусов связан с выходом-сценкой, по сути мифологически осмысленными театрализованными жизнью, умиранием и возрождением колядной козы, символически воплощающими центральный момент зооморфного мифа, перенесенного исторически позже и на растительный вегетативный. Приведем записанный нами в Кировском районе Могилевской области песенный образец, характерный для целого ряда славянских культур, и сопоставим его с другими, подобными ему широко распространенными, равноценными вариантами. Ритуальная колядная песня *Го-џо-џо каза, а дзе шы была?*, пропетая-проговоренная на улыбке, с пританцовыванием и очевидными элементами театрализованной игры – яркий пример совмещения пятислоговости известной типовой ритмической обрядовой песенной формы с трехдольной плясовой фигурой, лежащей в основе каждый раз ритмически неповторимой, наблюдаемой в реальном воспроизведении обряда, пляски козы. В танце возможно дробление любой из трех составляющих базовых долей. Это выливается в естественное соотнесение шестидольности как основы типовых кинетических биений с пятислововым колядным напевом-формулой. Шестидольность как равномерное дробление трехдольности запечатлена и в слоговой форме, когда формульная пятислоговость свободно перетекает в шестислоговую структуру мелостишей – в соответствии с увеличением слогового состава и дроблением надвое последней, пятой ритмической единицы,

<sup>2</sup> См. об этом также: Виноградов В. С. (1939) *Музыка Советской Киргизии*, Москва, 1939: 88 (на юге республики в предгорьях Памира *йемир-комуж* – металлический *варган* – применяется „и в кукольном представлении Так-теке / „Прыгающая коза”). Исполнительница привязывает к пальцам правой руки нитки, а другие их концы прикрепляют к маленькой подвижной фигурке козы, прыгающей на столике. Цепляя пальцами во время игры язычок инструмента, исполнительница приводит в движение и фигурку козы: она то прыгает, то вертится, проделывая всевозможные забавные движения. Это зрелище дополняется смешной жестикуляцией исполнителя”); Э. Эмсгаймер (1973) „Варганы в Сибири и Средней Азии”, в *Проблемы музыкального фольклора народов СССР*, Москва, 88; Э. Эмсгаймер (1986) „Варганы в Сибири и Средней Азии”, в *Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР*, Ленинград: Ленинградский Институт театра, музыки и кинематографии, 86.

замыкающей известную колядную фигуру, вдвое большую, чем четыре начальных. Каждая из начальных долей троичной фигуры, ее первая, вторая или третья составляющие могут внезапно оказаться сильными моментами, подчеркивающими очередную прыжок „kozy”, соотносимый с ее „артистическим топанием” ногами. Подобные тяжелые, разгульные скоки никогда не бывают симметричными, периодичными, не повторяются трижды одинаково – на каждую долю. Одна, в равной мере любые две из нечетных – 1-й, 3-й, 5-й долей шестидольника, растянувшиеся в повторениях бесконечной цепи песенных строф, могут подчеркиваться мощными толчками-акцентами. Акцент, мощный удар-сфорцандо или просто неяркий динамический толчок могут приходиться или только на первую из трех, или только на последнюю, пятую дробную единицу шестидольной формы, но в равной вероятности и на вторую и третью ее пары, то только на третью, то только на вторую, то на все пять дробных счетных единиц формульной структуры. Эти музыкальные силовые акценты соотносятся со смешным, преувеличенно пародируемым в движении танцем ряженой „kozy”.

Мотивы материально-телесного низа, выраженные и вербально, и жестом, и костюмом, остаются тем наследием архаики, которая звучит и в нашем сегодняшнем, современном смехе. Элементы преувеличения, сверхмерности, динамической, темповой неистовости, буйство силовых музыкальных акцентов становятся свидетельствами подобных же устремлений в напеве.

Строфическая композиция из двух сцепленных между собой, одинаковых в своей ритмической форме шестидольников, каждый из которых обнимает одну стиховую единицу, становится замкнутой, благодаря простейшему интонационному противопоставлению нисходящего и восходящего мелодического движения в типовой структуре АВ. Эта замкнутая поначалу конструкция в свою очередь тоже переменна. Она может вмещать то два, то три замыкающих строфическую форму стиховых сегмента, то четыре, то даже шесть стиховых единиц, образуя, таким образом, целостные строфические единства различной протяженности: АВВ, АВВВ и т.д. Их целостность обеспечивается использованием дополнительного ладово-интонационного средства – подключения простейшей межстиховой связки в виде единичного тона-сцепления. В равной мере представлен в целостной песенной форме и обычный „набор” следующих друг за другом неменяющихся двустиховых мелостиший.

**В *найеве*** – уже ***интонационными средствами*** дается отчетливое представление о зрительно воспринимаемой, наглядно наблюдаемой ритуальной пляске „kozy”, которую держит

на поводе-веревке поводыр (еще один, наряду с исполнителем роли „kozy”, народный „актер”-ряженный). В составе ритуальной колядной процессии он проводит свое „животное” по дороге в строгой очередности от дома к дому с добрыми пожеланиями каждому хозяину, хозяйке, их детям и пожилым родителям. Динамическая линия танца козы, ее разудалый дух безошибочно воспроизводятся по памяти самой певицей – даже вне какой бы то ни было зрительно воспринимаемой кинетики, сидя на стуле и пропевая песню для магнитофонной записи.

Важный компонент, побуждающий смеяться – сама стилистика окристаллизовавшегося традиционного напева. Его „считываемые слухом” приметы – очевидный сигнал для разогрева эмоций. Напев скоординирован с действием-танцем козы, одетой в человеческие одежды, в маске со смеющимся ртом и открытыми, клацающими в ухмылке деревянными зубами. В поэтическом и музыкальном текстах фиксируется не только сам по себе „очеловеченный” голос животного (не *ме-е-е-е*, а *ѡ-ѡ-ѡ*), своим лексическим выражением нацеленный на понукание „животного” и одновременно – вызывание смеховой реакции, на ассоциацию прежде всего с хохотом-гоготом человека: *Го-ѡ-ѡ, каза! Го-ѡ, шэрая!* Включенными в стиховую канву оказываются еще и некоторые элементы „грубого” комизма, разворачивающиеся по ходу сюжета (коза „хвостик подняла...”) в качестве еще одного выразительного компонента балаганного фарсового поведения.

Важная особенность, о которой поведала нам певица: эта песня с детства помнится ей в исполнении отца – именно ее певица имитирует в собственном пении. Приход в дом ряженой козы всегда был частью мужской культуры, впрочем, как и колядование в целом. Перевод этой традиции в систему женской или смешанной в половозрастном отношении обрядовой культуры обходов (с малочисленным участием мужчин в преимущественно женском „гурте”) – смещение лишь последнего полувека. Отсюда – естественные проявления символизма „мужского” в подобных, исполненных женщинами, напевах (резкие движения, непристойные намеки в поведении, дозволенные в уже христианизированной традиции только мужчине).

Как глагольная вербальная форма, смеховая имитация песенного голоса козы становится зачином еще одного поэтического сюжета – из региона польско-белорусско-украинского пограничья: *Василѣва маці Паццла ѓаѓайаці*. Смеется и заставляет смеяться здесь целая ватага колядовщиков: „маці” (воплощающая собой „мать” как женского первопредка) в кожухе наизнанку, „улары” в смешных униформах с золотыми бумажными пу-



говицами и фуражками, с хлопающими печными заслонками и колокольчиками в руках, представляющие гостей-пришельцев из иного „чужого” мира, длинношей ряженный „журавль”-воришка, незаметно похищающий круги-колбасы с кроков или задирающий юбки хозяйкам и их дочкам и пр. Поведение пришельцев не подлежит оценке или осуждению – в их мире все наоборот. Маска белорусской полесской козы (Житковичский р., Гомельской обл.), кроме собственно маски-„головы”, включает еще и дополнительную „нижнюю” часть – громадный, трясущийся, явно преувеличенных размеров „бюст”-вымя: все смешное в животных – персонажах смеховой культуры, обряженных в человеческие одежды, ориентировано исключительно на человеческие отношения, человеческое тело, на психологические особенности и человеческие реакции, связанные со смехом. Взаимосвязь со смешными ассоциируемыми чертами самого человека не случайна: ведь смеется только человек и смеется над своими человеческими проявлениями в смешном.

Смех – одно из ярких свидетельств любви к жизни, жизнерадостности и особого человеческого таланта – умения смеяться (Пропп 1997: 31). Комизм вербального текста, действенные актерские рефлексии козы, выступающие как *йародия на смецное в людях*, являются проявлениями внешнего, смеховые приметы напева – формами внутреннего плана комического.

Смех и сегодня все преувеличивает – с наибольшей наглядностью это, естественно, может быть выражено в смеховых *вербальных йексiях* и специфических *йелесных формах* периода архаики – с тем, чтобы „лучше узреть истину”. Неспроста колядовщики, которых в д. Гричиновичи Житковичского района Гомельской области называют еще и „подворцами” или „козлами” („у казлы ходзяць”), в одной из обрядовых песен на „шчодры вечор” поют: „Ой, ходземо мы, *розвеселимо* да й попросiмо.” (как здесь не упомянуть аналогию с древнеримскими сатурналиями!). Задачу развеселить всех обитателей посещаемого подворцами дома всех вместе и каждого в отдельности (каждому члену семьи предназначалась лично ему адресованная песня) в канун второго колядования на „шчодры вечар”, Старый Новый год выполняли как серьезные обходные, так и откровенно рассчитанные на то, чтобы повеселить, рассмешить людей, заставить их улыбнуться, „смеховые” типовые колядные напевы. Наряду с серьезными обходными поэтическими сюжетами такой „серьезный” типовой напев может воплощать ритуальный „смеховый” сюжет с убиением-воскресением козы или кобылы. Таков вербальный материал из Центрального Полесья „Наш Кiндзёр-зладзей”, главный персонаж которого – герой народно-театральной драмы, явный

„иностранец-злодей” по происхождению, который поймал кобылку, спрятал ее в овине, ободрал шкуру и сшил из нее сапоги.

Различаются прежде всего изначальные темповые показатели двух функционально разных колядных напевов. Если для обходного „серьезного” напева М. М. четверть равна 130 (темп в меру спокойного передвижения), то в эпизоде выхода козы четверть равна 160. Темп движения-пляски уже сам по себе дает совсем иной энергетический заряд. Отчетлива направленность „смехового” напева на обособление повторяющихся ритмических фигур пятисложника, на культивирование их интонационной упрощенности, легкой для воспроизведения даже не певцами-мастерами с характерными элементами речитативности, декламационной подачей звука в манере *marcato* – всегда в последовательном, преимущественно тоновом или однонаправленном, с возможным пропуском ступеней, но без перемены направления, мелодическом движении с объединением простейших точно повторенных синтагм по две (в том числе с помощью одиночного тона-связки): V-V-V-III-II (в роли связующей здесь выступает IV ступень, присоединяемая к дроблению заключительного тона-доли основной „темы”). Следующая интонационная пара, завершающая четырехстиховой напев, сохраняет подобное же, но уже неточное секвенционное движение с той же направленностью мелодической линии в зачине: IV-III-II-III-IV (связующей выступает II ступень). В полесском образце форма собственно колядной ритмоформулы (шестивременная по своей сути с лигатурой на 5 – 6-й долях шестидольника) свободно переходит, перетекает в четырехдольный танцевальный симметричный ритмический рисунок уже другого танца, скорее всего польки, которая без подготовки вводит слушателя в стихию нового мелодического материала (начиная со второй половины пятой строфы) и заставляет пребывать в нем на протяжении еще одной, замыкающей строфы – до завершения напева. Подобная неподготовленная – внутри танца – смена ритмической формы встречаются также в хороводах и в разнообразных песнях-танцах необрядового генезиса.

Стилистически важное качество напевов, направленных в комплексе с другими компонентами на вызывание смеховой реакции, – *уйрощенносць* их *мелодической линии*. Само по себе это уже способствует безусловной легкости запоминания и воспроизведения ее голосом человеку даже с весьма скромными музыкально-слуховыми возможностями. Мелодический контур такой мелодии всегда однонаправленный (в четырехстиховой строфе мелоформула дважды отмечена движением вверх и ровно столько же – вниз, в шести- и большей по стиховому составу ме-

лострофе одно из мелостиший может повториться большее число раз) в преимущественно потоновом движении с минимально допустимым пропуском смежных ступеней. Локальные варианты напева обретают достаточное своеобразие в мелодическом контуре благодаря простейшим перестановкам, перекомпоновке тонов, своего рода комбинаторике, *йермуўшачы* как оперированию одними и теми же средствами внутри той же, узнаваемой на слух интонационной формы (Тимонова 2013: 39).<sup>3</sup> Такой способ характерен и для становления народно-инструментальной музыки. Мелодическая композиция строится, как правило, на базе парной повторности абсолютно звуковысотно неизменного интонационного блока, входящего в соответствующую пару. Подобный „минимализм” в мышлении, сопряженный с разудалостью, непредсказуемостью в сфере динамической акцентной ритмики становится обязательным и для напевов, предназначенных которых в двигательном-моторном вербально-музыкальном комплексе – рассмешить, развеселить.

Во многих своих проявлениях такие песенные напевы строятся по устойчивой интонационно-ритмической схеме, которая смыкается с белорусским *танцевальным инструментальным* мелосом. Воспроизводимый на дудке, волынке, цимбалах, скрипке, гармонике подобный напев-наигрыш предполагает подключение разнообразных композиционных приемов инструментализации: „мнимых” и реальных квинтовых и октавных бурдонов, сложных микропеваний тонов мелодии с ориентацией на принципы, характерные для сложившейся системы „разрастания”, расширения фактуры в инструментальном изложении. В певческой интерпретации тот же напев-наигрыш „подгоняется” под возможности не столько певца-мастера, сколько соотносится с обычными певческими, часто весьма скромными данными „среднестатистического” участника гулянья, любой яркой личности, пожелавшей „высказаться”. Здесь можно не только спеть, но и просто прокричать, продекламировать смешной „куплет”, тем самым вызвав взрыв хохота окружающих, откровенно ожидающих такой возможности посмеяться. Весьма распространенным, сугубо музыкальным приемом становится в отдельных локаль-

<sup>3</sup> Творческий метод американского композитора второй половины XX века Мортон Фелдмана связан с его интересом к смежным видам искусства, в частности, к технике плетения турецких ковров абраш. Термином пермутация автор цитируемой статьи пользуется для обозначения организационного принципа, в основе которого – виртуозное балансирование между тождеством и различием, повтором и вариантностью в восприятии играющей музыкальными красками, мельчайшими оттенками, но сохраняющей при этом единство музыкальной ткани и не сводящий способы ее обновления к сугубо технологичным, внеинтонационным по сути приемам комбинаторики.

ных традициях неожиданный переход долго тянущегося, завершающего строфу тона (на границе мелостиший внутри строфы или в ее окончании) в звонкое, высокое забрасывание голоса на фоне *и!* в интервал септимы-сексты в предельно возможной громкостной динамике (на *ff*). Нередко подключение в процессе развертывания песенной формы еще одного импровизируемого экспрессивного инструментального по происхождению элемента – яростных хлопков в ладоши, притопов, соответствующих ритмической канве.

Изучаемая нами своеобразная ветвь традиционной музыкальной культуры сама по себе обусловлена не столько пением, сколько игрой на музыкальном инструменте и припеванием под танец. Певческую функцию выполняет нередко сам музыкант-инструменталист: „Мы гарластыя – і музыку перакрычым!” – приходилось слышать от играющих музыкантов, а ведь искусство пения имеет для них все же второстепенное, подсобное значение. В роли инструменталиста может выступить и певица – исполнительница припевок, переключившись с музыкально-словесного на аутоинструментальное виртуозное пение-игру „под язык”, имитирующее в высшей степени мастерски голосом способы звукоизвлечения на скрипке, гармонии, цимбалах, бубне, с подключением слоговых, напоминающих звучание того или иного музыкального инструмента, блоков – виртуозно и технично *дилликая* языком: *йирли-ли, ум-йа-ум-йа*, тем самым потешая людей. Традиционный музыкант-мультиинструменталист, скрипач-лидер свадебной инструментальной капеллы, привыкший „играть в компании”, Я. Я. Клинецвич (1929 г.р. из города Лида Гродненской области, начавший свой музыкантский путь еще мальчишкой до Великой Отечественной войны, когда „один участник капеллы цимбалы несет, а другой – меня”), поведал следующий, вероятно, распространенный среди музыкантов воображаемый диалог инструментов „в лицах”. Построен он на тех же звукоподражаниях в соответствующей „веселой” интерпретации. Скрипка: „Будзям *йіці і гуляці*”, барабан – наш музыкант назвал его „духовым,” поскольку „уж этот инструмент как даст – так далеко слышно”: „Будзям *бачыць, як там будзя!*” В случае если музыкантов не встретят как положено, как принято в традиционной среде, скрипка затягивает: „І не *йілі і не елі*”, а барабан ей помогает: „Я так *думаў, што так будзя!*” Подобного рода опыты фонетически-звукового вербально-речевого претворения некоторых темброво-акустических свойств, имитация характера звукоизвлечения на народных инструментах оказываются сходным образом проявленными и в структуре, в стилистике напевов смеховых песен.

Как правило, напев-наигрыш из этой области традиционной музыки строится таким образом, что определяющим для него становится задействование квинтовости как основы строя на базе импровизации специфических равноправных, по ходу музыкального продвижения каждый раз как бы заново создающихся мелодий-вариантов, удобных для различных форм позиционной игры. Обычно это простая двухчастная микрокомпозиция с разделением на нижнее, а затем – противопоставляемое ему верхнее звукорядное последование, дающее в сумме простейшую, составной ладово-звеньевой конструкции, структуру. Глубинное свойство противопоставляемых, контрастирующих интонационных материалов (противопоставляемых ладов-звеньев напева-наигрыша) обусловлено очевидным воздействием на само строение песенной мелодии морфологических характеристик, определяющих способ игры на этнически характерных музыкальных инструментах.<sup>4</sup> Так традиционное строение, настройка при изготовлении, а затем звучание основной бурдонирующей трубки (*џука*) в белорусской *дудзе* (вольтке) предполагают использование в качестве бурдона нижнего опорного тона песенной мелодии (I степени лада), но звучащего на две октавы ниже, чем в партии мелодической (при игре уже собственно на *дудке* виртуозной партии *йірабора*). Ограничение мелодического голоса в строении инструмента квинтовым тоном с возможным подключением субквартового тона – в качестве верхнего опорного, с одной стороны, и дополнительно очерчивающего нижний предел возможной мелодической линии, с другой (именно под этот тон подстраивается вторая бурдонирующая трубка-*џук*, если это предусмотрено соответствующей местной традицией), отвечают типовому строению мелодической линии громадного числа наигрышей и распеваемых под них песенных мелодий. Подключение субквартового тона трансформирует первичный (без серьезного осмысления значимости собственно субквартового тона) лад, подготавливает слух к его осознанию сначала в качестве значимой ладово-мелодической переменности, намечая исподволь в будущем его связь с доминантовой гармонической функциональностью.

Квинтовый строй предопределяет подобную же настройку по квинтам струн скрипки. Мелодическая организация наигрышей на скрипке, как и напевов, распеваемых под скрипичную игру, связана с наличием того же главного бурдонирующего

<sup>4</sup> Развитие документации и аналитических исследований этнической инструментальной музыки связано с выявлением П. Шегебаевым аппликатурно-интонационных комплексов, В. Мациевской – артикуляционных ритмо-штриховых, мелодико-аппликатурных и позиционных блоков как основы становления крупных форм традиционной музыки.

тона. В контрастном сопоставлении с верхним опорным тоном он диктует определенный тип организации музыкальной структуры – само строение мелодий „песен под танец” производно от возможностей и свойств названных музыкальных инструментов. Для интервальной „гармонизации” подобных наигрышей-напевов, для мелодий, как типологически для них свойственных, так и для вновь создаваемых, абсолютно самодостаточным оказывается наличие в каждом из разделов формы противопоставления двух тонов: основного тона (I ступени напева) и субквартового (4 ступени). Позже на основе двух противоположных типов мелодического движения в границах так называемых верхнего и нижнего звукорядов, их разного соотношения в форме выстраиваются, как правило, два контрастных эпизода. В комплексной строфической форме возможно их произвольное (по числу повторов каждого раздела), обусловленное особенностями поэтического текста и сюжета дублирование в целостной композиции.

Это свойство в качестве базового в инструментальной танцевальной композиции безошибочно распознается слухом. В равной мере оно предопределяет структуру как горизонтали (собственно мелодии), так и вертикали подобных напевов-наигрышей. В вертикальном плане закономерности строя реализуются в противопоставлении басового и мелодического голосов. Здесь немислима гармонизация трехзвучными аккордами – последние „убили” бы мелодии подобного рода „на корню”. Как правило, противопоставление названной неполной „интервальной гармонии” и/или контраста по тому же принципу – на базе противопоставления опорных тонов в мелодической линии используется на протяжении напева дважды или трижды. К концу строфической парной композиции темп, частота подобных противопоставлений, как правило, возрастают. Между собой эти разделы резко разделены цезурой – это два обособленных контрастных эпизода, составляющие единую композицию. Они обособлены еще и благодаря мощному контрасту сольной и ансамблевой форм музицирования в вокально-инструментальном ансамбле: поют вначале *їачынальнік* и *скрыйка*, затем *їадхвачыкі* – их может быть десять человек и меньше, вступающие вслед запевале и поющие тоже вместе со скрипкой.

Такова в принципе структура целого пласта волочечных напевов танцевального – полечного, оберкового генезиса в западно-белорусской традиции. Солист-*їачынальнік* подчеркивает: „На скрыпку музукант іграя, а я мелодыю паю – нота ў ноту”. В ответ на вопрос о том, громко ли музыкант должен играть или нет, главный запевала волочечной капеллы соотношение партий определил так: главное, „каб голас цяреў”, то есть необходим такой баланс партий, чтобы голос не перекрывался скрипкой.



Важным компонентом „веселого” становится *жестовосť* – собственные телодвижения каждого из музыкантов, певцов, но чаще – „воспринимающей” музыку стороны, обязательное соучастие тела в виде простейших хлопков, притопов, движений руками, ногами, целостных танцевальных „па”.

Сущность комизма, смешное могут быть выражены, к примеру, в противоречивом *противойост’явлении музыкально-песенной формы* и вербального поэтического содержания – как это происходит в смеховых сюжетах, распеваемых на привычный обходной колядный напев, обслуживающий множество самых разных по своей направленности сюжетов. В других случаях соотношение смехового в вербальном, акциональном, музыкально-хореографическом компонентах могут быть объединены, сила их совместных усилий „утроится” в комплексном однонаправленном действии.

Создание веселого, наполненного радостью звукового *акустическог’о йоля*, смешного и смешашего, нацеленного на откровенно „веселую” реакцию – одна из важных определяющих функций музыкального обрядового кода. Смех – орудие и одновременно знак силы, власти. Музыкальные средства не всегда выполняют довлеющую, самостоятельную роль в воссоздании смеховой реакции. С одинаковой и даже значительно большей частотностью музыкальный компонент становится средством дополнительным, вспомогательным в некоем синкретическом песенно-танцевально-акционально-театрализованном ритуальном комплексе, в сцеплении выразительных средств разной природы. Б. В. Асафьев по поводу новаторской работы Е. В. Гиппиуса „Интонационные элементы русской частушки” писал, что здесь впервые раскрыта художественная суть жанра частушки, этой „совершенно до него [Гиппиуса, Г. Т.] недооцененной области народного скерцо”, в основе которого лежит принцип вербально-вокально-инструментального состязания-импровизации (Асафьев 2004: 32). Можно ли представить себе без художественных потерь (этот жанр, по сути своей, немислим и вообще не представим в других обликах) такое состязание вне музыки: в форме чтения, декламации частушек? Конечно, нет. Музыкант на инструменте и голосом воплощает ту же, по ассоциации, идею бесконечной „смены костюма”, переодевания смешного головного убора, недопустимых в обыденной жизни, вызывающих смех публики жестов, ужимок, „непрозрачных” намеков. Часто они реально сопутствуют такой смешашей народ игре, пению.

Включение *календарных* (жнивных, купальских, колядных, юрьевских и т.д.), а также песен жизненного цикла (крестинных, свадебных) припевок в единый, контрастный по отношению



к начальному интонационному материалу политематический комплекс – характерная черта всех обрядовых циклов. Такова, к примеру – в нашем случае приуроченная к постколядному периоду круговая игра-танец в *умруна* внутри дома, которая мгновенно перетекает в припевки, чередуясь с ними; таков рекрутский плач, который разворачивается в сопоставлении в единой композиции двух контрастных материалов – плачевой тирады и припевок; типовой календарный напев юрьевского уличного хоровода, который разворачивается по заведенной чередке у каждого дома деревни, но в самом движении процессии по улице к следующему дому перетекает в серию припевок, исполняемых в сопровождении лаконичного инструментального ансамбля в составе балалайки и бубна, бубна и гармони. Эти же приметы характеризуют переключение на новый интонационный материал в свадьбе, когда свадебный напев-формула смещается серией припевок-пересмешек родов жениха и невесты. Припевки с танцем на скамейке (бабка-повитуха неожиданно вскакивает на нее в нужный момент) становятся еще одной обязательной гранью в живой реализации своих обязательных обрядовых функций бабкой-пупорезницей в белорусской крестинной обрядности. На заключительном этапе жнивного северо-белорусского церемониала типовой жнивный напев также сменяется напевом-танцем, под который по кругу „обскакивают” на одной ноге ритуальную *бороду*, оставляемую на сжатом поле. Волочebный обходной напев также может переключиться на серию танцев, „заказываемых” хозяевами – такую настоятельную просьбу волочebники обязаны беспрекословно выполнить. Представлять себе волочebную традицию как идущую в сопровождении только лишь обходного „серьезного” волочebного напева будет не совсем верным. Как только обходники выходят на дорогу, чтобы направиться к следующему дому или в другую часть деревни, они „сменяют репертуар” – переключаются на пение-танец припевок в сопровождении музыкальных инструментов (скрипка и бубен, гармонь и бубен и т.д.). Более того, сам волочebный напев в пограничной белорусско-литовской традиции может оказаться при ближайшем рассмотрении напевом-наигрышем полечного плана и т.п.

Сходные эпизоды синкретической природы обязательны в определенных моменты реализации содержания ритуала. Такие вызывающие смех песне-танцы оказываются непременным компонентом любого обрядового цикла белорусов – будь то календарь или обрядовость индивидуального жизненного цикла. Происходит это включение ровно в тот момент, когда необходимо, чтобы зазвучал смех – символ жизнотворящего начала.

„Меня уверяли, что при женитьбе *Цярэшкі* больше никаких песен не поют (...) Сам мотив у них очень однообразный, один общий для всех и не представляет собой ничего, достойного внимания” – такую, полную уныния характеристику типового напева замечательного явления белорусской традиционной культуры, закрепленного за молодежной игрой, проводимой начиная со второго дня коляд, а иногда на протяжении всего „мясоеда” – до Масленицы в полоцкой локальной зоне Центральной Витебщины, дал со слов Н. Я. Никифоровского П. В. Шейн (1867: 99–105).

Основное действие игрища – подбор свадебных пар (их бывает до 30–40) специально назначенными *бацькам* и *маці* („мать” могла встречать „молодых” на пороге специальной съемной хаты в вывернутом наизнанку тулупе и с чаркой в руках – как на настоящей свадьбе). Условная „женитьба” молодых (с предшествующими убеганием-ловлей друг друга) имеет карнавальную и игровую, завуалированно эротический характер – на время игры сочетавшиеся в пару становятся друг для друга *дзядулькай* и *бабулькай*. В завершение игры происходит ритуальный пир – угощение вскладчину. Задействованными в обряде оказываются музыкально-песенный, музыкально-инструментальный (если музыкант-волынщик или скрипач были приглашены на игрище), танцевальный, актерско-ролевой, действенно-драматический компоненты.

Центральным моментом, устным сценарием, согласно которому разыгрывалась *Жаніцьба Цярэшкі*, была песня. Поэтические тексты для нее когда-то импровизировались, сочинялись по ходу действия и тут же могли забываться. Поэтому *цярэшку* (как обозначение жанра) могли называть то игрой, то игрой-танцем, то песней, то танцем, то припевкой, хотя были и долгие – объемом до 15 строф песни-танцы. В целом поэтические тексты *цярэшак* наполнены доброжелательностью, теплотой, шутливыми взаимными похвалами, комплиментами, выказываемыми друг другу новоявленными *дзядулькамі* и *бабулькамі*.

Достаточно неоднозначна этимология самого названия праздника: *Цярэшка* – одновременно и старый дед, который приходит с мешком и подарками для девушек на колядное игрище, и мальчик-*Цярэшачка*, герой сказок, вырезанный из деревянной колоды бездетными стариками-родителями, ставший им сыном подобно Буратино (отсюда другое его имя в сказках – *Лійнік*; *Жаніцьба Цярэшкі* 1993: 10–12). Согласно словарю И. И. Носовича, *Цярэшка* – это и имя, полученное в ходе христианского крещения, и мотылек (в том числе – душа умершего), и толкуш-

ка (*шаўкач*) (*Жаніцьба Цярэшкі* 1993: 12). Присутствие среди толкований обозначения обряда фаллического предмета-символа неслучайно – в нем содержится непрозрачный намек на обрядовую установку происходящего. Документальные описания различного рода процессов с подключением символических воплощений фаллоса как части культуры европейского карнавала (именно в подобных шествиях некоторые теоретики и историки литературы видят истоки жанра комедии), обязательность этого символа в качестве универсального атрибута обрядового мышления народов мира в полной мере объясняют сопряженность с ним всеобщего смеха и веселья. Смех и всё, с ним связанное, должны были воздействовать на урожай, способствовать пробуждению жизненных сил, вызывать жизнь в самом буквальном смысле этого слова. Смех был обязательным в обрядах инициации, сопровождал моменты символического нового рождения посвящаемого. Смех способствовал мифологическому воскрешению из мертвых. Известно, что в средние века был распространенным так называемый пасхальный смех, когда во время церковной службы на пасху в католических странах священник смешил прихожан непристойными шутками, чтобы вызвать у них смех.

В полном соответствии с подобными представлениями находится и рассматриваемый белорусский обычай. *Цярэшку жєніли* с полночи до утра. После того, как все „переженятся”, начались обычные танцы. Напев *Цярэшкі* удивительным образом создает и отражает то состояние покоя, умиротворенности, „вписанности” в традиционную белорусскую жизнь, которые отвечают месту и времени проведения обряда. В сам напев, в его структуру непонятным образом „впечатано” ощущение редкой домашней „бабушкиной” теплоты, в мягкости абрисов напева, в гибкой простоте его мелодической линии угадывается связь с песенными традициями жизненного круга и их „опознавательными знаками” – свадебными формульными напевами, крестинной песней со знаковой асимметричной ритмико-слоговой структурой (4+5) и подобным же интонационным содержанием, танцевальной „домашней” обрядовой лексикой, несимметричными ритмическими композиционными структурами, основанными на простой повторности – наподобие детских песен-потешек или колыбельных песен.

Силовая акцентная ритмика *цярэшак* строго урегулирована – акцент-притоп ногой стабильно приходится на последнюю конечную половинную долю ритмической фигуры (знак „интерпункции” по К. В. Квитке нет сноски). Затем – на второй половине этой же последней половинной длительности (она соответствует второй составляющей ее четверти и в музыкальном

плане не произносится, не пропеваётся, реализуясь лишь в формуле движения) происходит перехват партнеров руками. С этого момента начинается их обоюдное, определяющее для хореографической композиции, движение в противоположную сторону. Такова сложная картина соотношения ритма движения и ритма пропевания, прекрасно задокументированная на базе тщательных экспедиционных наблюдений И. Д. Назиной (*Жаніцьба Цярэшкі* 1993: 43).

Таким образом и ритм движения, и соответствующий ему базовый мелодико-текстовый ритм в *цярэшках* строго регламентированы. В границах непериодической девятивременной асимметричной структуры он строжайшим образом организован, сохраняя при этом черты некоей особой „архаичности” в музыкальном мышлении, мягкости интонации, контрастируя в этом плане обычной, жестко организованной и неизменной в рамках повторяющейся раз и навсегда заданной „квадратности” ритмической музыкальной формы, соответствующей фигурам исторически более поздних танцев.

Интонационно-мелодический срез *цярэшак* демонстрирует столь же тщательный отбор традицией соответствующих напевов-мелостиший, отвечающих принципам простоты, запоминаемости, близкого подобия каждого следующего стихового напева-формулы. Для многосоставных композиционных решений характерны построения, организованные по принципу несложной вопроса-ответности, увеличения объема строфической формы за счет набора, сложения, повторения нужного количества раз начального построения-мелостишия – своего рода танцевального „колена” и в целом оформления напева с использованием приемов комбинаторики, замещений в ряду однофункциональности рядоположенных тонов, близких к принципам набора формы в инструментальной танцевальной композиции. При сохранении ведущей роли двигательного ритмического начала, ритмической формульности устная природа бытования напевов *цярэшак* дает о себе знать в способах координации различных компонентов музыкальной строфической композиции, Здесь допустима предельная изменяемость звуковысотного компонента, очевидная при сравнении с различными локальными формами мобильность мелодического контура, типов интонационного наполнения напева, в равной мере – разнообразие состава, способов набирания, самого количества мелостиховых единиц в строфической музыкальной форме (она может быть одностиховой, двух, четырех, шестистиховой). При этом вокальный компонент, отличаясь простотой и незатейливостью, явно контрастирует с предельной усложненностью в артикулировании мелодий ин-

струментальных версий напева. Партия инструменталиста, если музыкант в самой обрядовой игре, к счастью, присутствует, изобилует виртуозными приемами, фактурной насыщенностью, сложными формами орнаментаций, делающими песенный напев порой неузнаваемым. Мастерские интерлюдии, располагающиеся между смежными строфами, по сути, становятся „фантазиями” на тему *цярэшак*.

Смеховое начало в качестве конечной цели, задачи воссоздания и поддержания доброго расположения духа собравшихся выступает и в массово распространенных *необрядовых припевках к танцам*. Без них как обязательного компонента игрища не обходится ни одно календарное или индивидуального жизненного цикла празднование в их завершающей части. Симметрично организованное время в танце напрямую соотнесено с симметричностью музыкальной танцевальной формы. Танец под музыку в обряде и вне обряда (за исключением разве что свадебных маршей) чаще всего сопряжен с желанием развеселить, раскрепостить человека, приобщить его к стихии смеха, улыбки (и все же, этого мало). Слово, музыкально-инструментальное начало, припляс, мимические, жестикуляционные компоненты вкупе с реально звучащим смехом присутствующих, наблюдающих за развитием ситуации, за реакцией тех, к кому обращена любая веселая сценка, любой припевочный словесный текст, песенный блок в свободной, импровизируемой форме, выступают как единый неделимый монолитный выразительный комплекс. Более того, уже само по себе звучание одной только мелодии припевки, ее напева (посредством обобщения через жанр, через сложившуюся жанровую форму – как это бывает в специфическом восприятии формы-жанра вальса, пассакалии, марша и т.д. в академической музыке) вызывает веселое расположение духа, желание прихлопнуть в ладоши, притопнуть в ритм напева ногами, смело подать собственный голос. Все это рассчитано на очевидно „веселую” реакцию наблюдающих, самих поющих или виртуозно играющих на инструменте народных музыкантов и певцов в одном лице.

Помимо сугубо обрядовых прагматических функций, реализуемых уже в самом диктате традицией обязательного звучания предпосланных ею напевов в строго определенные моменты обрядового действия, песня, ее музыкальный компонент функционируют в этнической культуре как одна из ранних форм этнического мышления, воплощающих в себе, опираясь на собственные возможности, его базовые концепты. В числе центральных феноменов, выявляемых нами впервые *системно* на собственно-ручно добываемом этническом *музыкальном* материале – общая

картина мира как способ архаического миропонимания. Предмет наших наблюдений – средства музыкальной выразительности, смыслы, закодированные в канонических обрядовых музыкальных структурах, певческие техники, темброво-интонационное своеобразие, для них характерные. Ведь любой текст культуры (в нашем случае – типовой напев обрядовой песни, наигрыш, их акустически-звуковая реальность и нотно-музыкальная проекция) всегда представляет собой модель действительности с позиций данной культуры (Лотман 2002: 24).

Основная разграничительная линия между персонажами первобытных мифологий основана на оппозиции *свой-чужой*. Вне этой оппозиции, посредине находится божество – могущественный чужой. Успешные отношения с ним возможны только на основе сотрудничества, а не вражды. Смех значительно чаще ассоциируется с чужим: чужой смеется и теряет, свой не смеется, несмотря на провоцирование смеха со стороны чужого. Смех чаще всего предполагает расслабление, утрату внимания, контроля над ситуацией. З. Фрейд в работе „Остроумие и его отношение к бессознательному” приписывал смеху функцию избавления человеком от собственных страданий и страха смерти.

Смех, тесно связанный со смешным (а смеховое начало в традиционной музыкальной белорусской культуре отмечено весьма определенным образом, имеет свою сферу выразительности, четко отделенную от несмешного, серьезного), вносит в „игры беспорядка” элемент взрывчатости, в принципе не свойственный играм. Следствие смехового взрыва – разрушение песенной речи, в том числе – ее музыкального начала как некоего логического построения. Те, кто играет в игру беспорядка, получают, по выражению Канта, не позитивное разрешение ожидаемого, а „ничто”. Это „ничто” как временное уничтожение любых значений и доставляет острую радость, выражаемую смехом.

Досимволические коммуникативные (и антикоммуникативные средства – в их числе смех; Козинцев 2007: 132) – это родовая память, связывающая память человека с поведением его предков. В системе упорядочения семиотиками невербальных проявлений человека смех, улыбка, плач, зевота оказываются в промежуточной зоне между так называемыми „выразительными движениями” (рефлексами) и „жестами”. Докультурный (биологический) компонент в смехе не меньший, чем у чихания, несмотря на все обилие побочных культурных смыслов.

**Речевая и физическая йсевдоаг рессия** в обрядовом поведении, подшучивание как одна из подобных форм широко пред-



ставлены материалами всевозможных белорусских припевок, в том числе - специфическими обрядовыми формами (*Цярэшка*, хрэсьбіны, вяселле, купала и т.д.). Они располагаются на грани танцевального и песенного начал. В смеховой эпизод, смеховое действо в качестве очень важной, определяющей, подключается и музыкальная составляющая, как нельзя лучше способствующая расслаблению и утрате контроля над собой. Подобные формы поведения, как считают антропологи, призваны предотвращать конфликты между некоторыми категориями родственников в традиционных обществах (концепция А. Рэдклиффа-Брауна). Смех – всегда сигнал миролюбия, прекращающий временную агрессию. Игра беспорядка, выраженная смехом – средство возврата к воображаемому докультурному состоянию хаоса, часть ритуалов обновления мира, важная составляющая картины мира.

*Архаический смех* и *смех современный* – явления разного порядка. Однако смысловая пропасть, их разделяющая, не бесконечна. Архаический смех – смех здорового тела, смех сытости, удовольствия, мощи, ярости, смех военной победы и презрения к смерти. Одновременно это смех глубоко ритуальный. Его энергия здоровой телесности переносится на явления рождения и смерти, света и мрака. В нем много такого, что не является ни остроумным, ни смешным. Миф живет в постоянном сопоставлении человека с миром, когда сощуренный в улыбке глаз или взлохмаченные волосы (такое часто случается и в „лихом”, безудержном танце) легко соотносятся с лучами солнца. Улыбающееся, круглое, смеющееся, с прищуром лицо оценивается как результат и последствие благого, необходимого в самых разных целях смеха – состояние, к которому народная культура изначально стремится как в ритуальных, так и в обычных житейских целях.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Асафьев, Б. В. (2004) „Е. В. Гиппиус – фольклорист-исследователь народного музыкального творчества”, в З. Можейко (ред.-сост.) *Е. В. Гийиус, Избранные творды в коніекстые белорусской этномузыкалозіи*, Минск: Тэхналопя.
- Бахтин, М. М. (1990) *Творчэсціво Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература.
- Жаніцьба Цярэшкі* (1993) в Л. М. Салавей, І. Дз. Назінай (сост. и ред.) *Беларуская народная творчасць*, Минск: Навука і тэхніка,
- Ивлева, Л. М. (1994) *Ряженье в русской народной культуре*, Санкт Петербург: Российский институт историиискусств.
- Козинцев, А. Г. (2007) *Человек и смех*, Санкт Петербург: Алетейя.
- Лотман, Ю. М. (2002) „Текст и функция”, в Р. Г. Григорьева (сост.) *Сітайты йо семиотыке искусств*. Серия *Мир искусств*, Санкт Петербург: Академический проект.



- Пропп, В. Я. (1997) *Проблемы комизма и смеха*, Санкт Петербург: Алетейя.
- Тимонова, А. А. (2013) „Идея и реализация в пьесе Мортон Фелдмана ‘Почесу паттерны?’”, *Музыковедение* 7: 35–46.
- Шейн, П. В. (1867) *Материалы для изучения бытѣа и языка русскоѣо населеня Северо-Западноѣо края*, Том I, Часть I.: *Бытѣовая и семейная жизнь белорусов в обрядах и пѣснях*, Санкт Петербург: Тип. Акад. наук.
- Юсуфи, Т. (2004) „Инструмент дафф и формы его бытования в традиционной культуре памирцев”, в *Вопросы инструментария: статьи и материалы*, Санкт Петербург: Российский Институт истории искусств, 149–152.

*Galina V. Tawlai*

THE PRINCIPLE OF LAUGHTER  
IN BYELORUSSIAN VOCAL CULTURE AS A FORM  
OF REFLECTION ON IMAGES OF THE WORLD

(Summary)

This paper considers particular ways of organizing musical material in songs connected with the culture of laughter, as well as the coordination and interaction of different artistic spheres in this group of traditional Belarus song forms. Our long standing, complex ethno-musicological research, constant documentations of our own field work, comparison of ritual songs' stylistics with their respective cognitive methods, together with observations and generalizations made by the real exponents of traditional Belarus song have given us the possibility to hear and recognize this strict, logically-adjusted selection of forms of musical expressiveness among folk melodies.

Получено 10. 3. 2014.

Согласовано к печати 17. 4. 2014.

Оригинальный научный труд



DOI: 10.2298/MUZ1417129P

UDK: 783.2(497.11)''18''

783.2(495)''18''

## О вишегласју у богослужбеној пракси православних Грка и Срба: теолошкокултуролошки дискурс\*

Весна Пено<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ, Београд

### Апстракт

Појава вишегласне црквене музике у православним храмовима у Аустријској царевини, током XIX века, изазвала је још један у низу спорова међу помесним црквама на Балкану. Преписка између васељенског патријарха, с једне стране, и српског патријарха Јосифа Рајачића, као и представника грчких верника у Бечу који су се залагали за увођење четворогласа, с друге стране, одражава два суштински различита културолошка и еклисијална приступа. Први се условно може назвати „источним” – традиционалним, док је други недвосмислено „западни” – просветитељски. Четворогласно певање на литургијама је послужило као повод да се укаже на узроке који су довели до подељене православне свести о литургијској функцији црквене музике и црквене уметности у целини, али и целокупног доживљаја цркве и њене мисије у свету. Посебан акценат стављен је на два, свакако највећа, искушења којима је у поствизантјској ери подлегла Православна црква: црквеном етнофилетизму и латинској псеудоморфози православне антропологије и самог теолошког дискурса, која је проистекла из настојања да се од прозелитских нартаја очува вера отаца.

### Кључне речи

црква, нација, Срби, Грци, вишегласна црквена музика, Исток, Запад

У грчкој Цркви Св. Тројице у Бечу, 1844. године, на васкршњој литургији коју је служио српски патријарх Јосиф Рајачић, први пут су се у мешовитом хору, пред нарученом партитуром главног музичара при бечком двору, Бенедикта Рандархтингера (Benedikt Randhartinger), нашли удружени грчки певачи, који су тек савладали основе европске нотације, и аустријски професионални музичари – чланови Бечке опере (Формоџи 1967:

\* Студија је резултат рада на пројекту *Идентитетити српске музике од локалних до глобалних оквира: итрадиција, иромене, изазови* (ОН 177004), који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије. Посебну захвалност дугујем управнику Архива САНУ у Сремским Карловцима, Жарку Димићу и архивару Дијани Милиновић, који су ми омогућили да у кратком року добијем наручену архивску грађу употребљену у раду, као и библиотекару Археографског одељења народне библиотеке Србије, мр Љиљани Пузовић, чијом добротом је до мене стигао фотокопиран материјал.

<sup>1</sup> sara.kasiana@gmail.com

42). Вишегласна црквена музика на централном празничном богослужењу у годишњем календару, али и на другим литургијским сабрањима православних верника у Аустрији, постала је још једна у низу спорних тема које су у новијој историји потресале, иначе многим проблемима обременењу православну цркву. Посланица која је поводом појаве вишегласја у грчким и српским храмовима у Аустрији састављена при трону васељенског патријарха и из Константинопоља упућена свим духовним поглаварима у православној екумени (Επιστολή 1846) и одговори на захтеве изнете у посланици које су, независно једни од других, отпослали назад у Константинопољ српски патријарх (Рајачић 1848) и представници црквеног одбора грчке парохије при Цркви Светог Георгија у Бечу (Ευστρατιάδου 1912), одражавају два суштински различита еклесијална и културолошка приступа. Први би се условно могао назвати предањским, с обзиром на врло сложени теолошки дискурс у вези с датим појмом. Други пак приступ се с правом може означити као просветитељски будући да аргументи „по разуму”, а „у корист народа” јесу препознатљиви елементи идеологије просветитељства, на коју се, уосталом у поменутих писмима, као и у предговорима првих грчких издања вишегласних литургијских композиција, отворено позивају бранитељи вишегласја.

О томе шта је условило, још у доба Византије постепени, а од XIX столећа све очигледнији расцеп некада јединствене православне свести, како је замагљено значење литургијског сабрања и, у оквиру њега, функције црквене уметности, каква је природа убеђења са којима су „лучоноше” просветитељства у православној дијаспори заступали нове критеријуме у доживљају есхатолошке реалности коју црква у историји иконизује и црквене уметности изражавају, и које су последице сукоба, уједно и сусрета двају религиознопсихолошких и религиознокултурних усмерења – западног и хеленскословенског – све до данас остале присутне на православном Истоку, биће речи на страницама које следе.

### *Искушење „религиозног национализма”*

Кризу јединства унутар православне цркве донело је искушење „религиозног национализма”, коме су, упркос официјалној универзалној идеологији Византије, временом постајали све подложнији једноверни народи комонвелта. Сужавање граница теократске империје и њено распарчавање на самосталне државе и аутокефалне националне цркве изазвао је, пре свега, јелински патос према сопственим цивилизацијским вредностима, али и

својеврсни јелински презир према пројављењој и издејствованој самобитности негдашњих варвара. Новокрштени народи, с друге стране, опчињени Царством, његовом богатом културном традицијом, обликованом у складу са хришћанском истином коју су настојали да безрезервно следе, побожно загледи у престони град, као симбол моћи, лепоте и славе, користили су, међутим, сваку прилику да га победе и освоје, с крајњим циљем да се у њиховим рукама нађу и царски скиптар и патријаршијски *жезал*. Аксиом царске идеологије гласио је: васељенском царству одговара „царска” црква са средиштем у Константинопољу (Шмеман 1997: 117), па је тако политичка независност од царства подразумевала и независност од „царске” цркве.<sup>2</sup> Аутокефалност помесних цркава је, другим речима, постала аксиом нових православних „теократија”, статусни симбол хришћанске нације (1997: 117).<sup>3</sup> Ова реалност, обликована у вишевековном и вишеслојном процесу, донела је православној еклисиологији димензију коју није познавало тзв. светоканонско предање.<sup>4</sup>

У агарјанском ропству, у коме се, изузев Русије, нашао цео православни Исток, црквени етнофилетизам је, посебно на Балкану, достигао врхунац. Са нестанком самосталних словенских држава пред мухамеданцима, гасиле су се и њихове ауто-

<sup>2</sup> Добијање статуса архиепископије и патријаршије код словенских народа (најпре код Бугара, потом и код Срба) одвијало се, по правилу, у кризним периодима по Царство, када су једноверни народи, сужавајући његове територије, уједно ширили ингеренције својих националних цркава, обезбеђујући им виши статус и територијалну власт. Чињеница је, такође, да је свако умањење политичке моћи словенских народа у односу на Ромејско царство изнова враћало шансу „царској цркви” да поврати своју јурисдикцију или да, преко своје јерархије, успостави виши степен контроле над нејелинским верницима (видети Оболенски 1991).

<sup>3</sup> Да у православној екумени ове промене готово никада нису пролазиле без проблема, осуда и раскола, сведочи историја националних цркава на Балкану. Треба, међутим, имати у виду, да, како наводи Александар Шмеман, „смртно непријатељство словенских царстава према Византији, које је трајало вековима и пролило толико православне крви, ни у чему није нарушило јединство самог византијског стила православља и словенско хришћанство је било и остало, пре свега, тачан одраз, понављање и даље развијање византијског хришћанства” (Шмеман 1994: 309).

<sup>4</sup> У апостолским канонима, одлукама Васељенских и неких помесних сабора, као и у правилима која потичу из различитих светоотачких списа, а који сви заједно чине нормативни корпус канонског предања, не постоје појмови као што су „аутокефалија” и „јурисдикција”, нема ни помена о патријаршијама као „сувереним” и „независним” ентитетима којима су потчињене митрополије, епархије и парохije. О субординацијској димензији цркве се и није могло говорити, с обзиром на то да је, сходно ранохришћанском еклисиолошком критеријуму, пуна свака црква у којој је заједница хришћана сабрана око епископа и свештенства. Самим тим, помесне цркве, на одређеним географским местима, доживљаване су као пројаве и присуство једне, свете, апостолске и саборне Цркве Христове (Шмеман 1997: 107).

кефалије,<sup>5</sup> и у томе су немали удео имали грчки јерарси из Константинопоља. Захваљујући шеријатском концепту, у којем не постоји разлика између световног друштва и верске заједнице, васељенски патријарх је, у измењеним политичким и друштвеним околностима у Турском царству, постао милет-баша, духовни поглавар православне раје, али и његов етнарх.<sup>6</sup> Континуитет „царског” предања је на овај начин номинално сачуван, што је, преваходно погодовало грчкој „царско-етничкој” самосвести. И сами у униженом положају у служби фанариота, под будним оком Османлија, непрестано изложени њиховој променљивој вољи, цариградски великодостојници (Πατρινέλη 125–126) нису се одрекли негдашњег империјалног идеала, који је, наместо првобитне, васељенске отворености, сада одражавао ускогруди национализам.

<sup>5</sup> Бугарска патријаршија, која је по други пут проглашена 1235. године, одржала се све до потпадања Бугарске под турско ропство 1393. Трновска катедра тада је прешла под управу Цариградске патријаршије и сведена је на ранг митрополије. У доба робовања под Турцима грчка јерархија је настојала да јелинизира Бугарску цркву. Инспиратори будућег националног препорода, уједно делатници на праву Бугара за васпостављање црквене аутокефалије, били су отуда управо људи цркве: јеромонах Пајсије Хиландарац (1722–1798), аутор познате *Историје славјано-бугарске о народима, и о царевима, и о свештеницима бугарским* и епископ Врачански Софроније (1739–1813). Видети Станимиров 1925; Мизов 1974; Скурат 1994. Умањењем српске државне самосталности сужавале су се и ингеренције Пећке патријаршије. Освојени крајеви су подвргавани јурисдикцији Охридске архиепископије, чији су архиепископи, грчког порекла, живели под турском влашћу већ од краја XIV века. Последњи патријарх у самосталној српској средњовековној Србији, Арсеније II, који је раније био митрополит смедеревски, имао је ингеренције у уском појасу српске земље, северно од Крушевца и Западне Мораве. Након пада Смедерева 1459. године и смрти Арсенија II (око 1463), власт охридског архиепископа механички се проширила и на тај преостали део некадашње Пећке патријаршије (Грујић 1920: 72; Слијепчевић 1991: 292–300).

<sup>6</sup> За саме Грке патријарх „Новог Рима” је био „нека врста византијског императора који се пати у ропству, лишен слободе, али не и власти. Његова глава је украшена митром у виду круне, на којој је приказан византијски двоглави орао, али руке обавезно држе патријарашко жезло” (Шмеман 1994: 321). Једини пандан Константинопољу у православном свету била је Москва – „Трећи Рим”, репрезент месијанске руске, али и свесловенске националнорелигијске идеологије (Шмеман 1997: 119). У плановима да остваре независност од Константинопоља, Русе је, између осталог, утврдило грчко отпадништво на унионистичком Флорентинском сабору, сазваном 1439, наводно, зарад „помирења” Истока и Запада, иако је главни повод била финансијска и војна помоћ Запада византијском цару, Јовану VIII Палеологу (1422–1448) у сукобима са Османлијама. Пад царског града Руси су доживели као апокалиптично знамење, које им је поткрепило „теократску фантазију и полет национално-верске свести” (Шмеман 1994: 354). Са Московским царством је уобличено и „руско православље”, и само централизовано у престоној Москви. О трагичним и апсурдним пројавама локалних национализма у историји руске цркве, на огромном пространству руске земље, бескомпромисно су писали корифеји међу руским теолозима Георгије Флоровски (1997) и Александар Шмеман (1994).

Па ипак, чињеница је да шансу за враћање пређашњег статуса своје националне цркве нису пропустили ни Срби у периоду обележеном добрим војним и економским односима са Портом. Патријарх Макарије Соколовић је, уз сагласност турске власти 1557. године, у повластицама изједначен са васељенским патријархом, постао је духовни вођа Срба, наследник српске државе и настављач њене канцеларије, уједно и чувар свих њених традиција, а Пећка патријаршија је у иноверном царству стекла прерогативе државе (Мирковић 1965: 10, 16–17, 50). За одређивање њених нових граница етнички принцип је био кључан.<sup>7</sup> Но, упркос томе што је Патријаршија у највећој мери деловала национално, њена јурисдикција, која се одразила и на патријархову титулу, обухватила је читав словенски Балкан, како Србе, тако и Бугаре.<sup>8</sup> Њих је у измењеним условима на Балкану, осим словенства, спајао и заједнички антагонизам према грчкој цркви.<sup>9</sup>

Правни легитимитет православног српског национа и његове цркве, стечен током дугог периода лојалности према Турској царевини, који ће, након продора аустријских трупа у балканску позадину 1688. и великих сеоба народних маса, бити изнова поништен 1776. године,<sup>10</sup> настојаће да задрже у избеглиштву, у

<sup>7</sup> Под надлежност патријарха ушле су све српске земље које су биле под Турцима, тако да су Срби изнова уједињени у државној заједници и националној цркви. Патријарх Макарије је трезвено из своје власти изузео грчке крајеве на југу, који су у време цара Душана били у саставу Патријаршије (Станојевић 1926: 207–208; Слијепчевић 1991: 309, 313).

<sup>8</sup> Четири саставна дела титуле: Србија, Бугарска, западно Приморје и горње Подунавље, тј. Угарска потврђују колико је опсежна била територија нове Патријаршије. Она је у том тренутку била већа од оне коју је обухватала Цариградска патријаршија (Радонић 1950: 8; видети и Југовић 1934: 261). Сам Макарије је себе називао првим патријархом по другом обновљењу овога часнога престола све српске земље, западног Приморја и северним крајевима (Слијепчевић 1991: 311). Први патријарх за кога се зна да се сам потписао као патријарх Срба и Бугара био је Герасим, који је на Пећком трону био од 1575. до 1586. године (Југовић 1934: 261). Мишљење према којем су, најпре Макарије, потом и његови наследници у Пећи, свесно спроводили у дело идеју цара Душана, да на црквеном плану, а затим и на политичком, уједине читав словенски Балкан и учини га једном нацијом, иако оспоравано, привлачи пажњу (Слијепчевић 1991: 311–312).

<sup>9</sup> О повезаности Срба, Бугара и Румуна још из времена након Косовске битке видети Грујић 1933: 183–184. О бугарско-српским невољама са фанариотама сведоче белешке Герасима Зелића са његових путовања крајем XVIII века (Житије 1897: 110).

<sup>10</sup> Са оправдањем да не постоји канонска препрека да се испод јурисдикције васељенске столице изузети народи и територије изнова врате под њено окриље, патријарх Самуило I је, у договору са фанариотама и Портом, најпре 1776. године угасио Пећку патријаршију (Слијепчевић 1991: 435–477), а одмах потом и Охридску архиепископију. Словенске „црквене нације” на Балкану је изнова апсорбовала „црквена монархија” – Васељенска патријаршија. Грчки епископи, који су насилно потиснули и заменили српске и бугарске владике, настојећи да се одрже на високом и по правилу нестабилним позицијама, често су изазивали саблазни код својих



Аустријској империји, патријарх Арсеније III Чарнојевић и његови наследници (Руварац 1926; Костић 1932; Симеоновић–Чокић б. г.). Нереалне и, чак, претенциозне жеље другог пребега у Аустрију, Арсенија Шакабенте (1698–1748), да својом влашћу обухвати васцели Илирик, све јужнословенске народе православне вере,<sup>11</sup> овековечене су у графичким делима изузетне политичко-дипломатске садржине,<sup>12</sup> на којима је православље као верско осећање евидентно узмакло пред национално-политичким уверењем.<sup>13</sup> У то време се сасвим извесно у српској еклисијалној свести утврдила идеја о тзв. српској вери, српском православљу, „ономе што је народ из ризнице своје душе у њега унео”.<sup>14</sup>

У век „секуларног национализма”, који ће изнедрити Француска револуција, православна црква ће ући са изгубљеном свешћу о својој васељенској мисији. Потчињена „плоти и крви”, она је, нажалост, све мање била носилац просветљујућег хришћанског идеала, а све изразитије символ националне борбе (Шмеман 1994: 323). У историјском вртлогу, у којем су се у припреми за ослобођење од турског јарма нашли сви балкански православци, светлост више никоме није долазила са Истока. Судбину Православља решавале су западне силе, у складу са својом

---

верника. Посебан је проблем представљала насилна јелинизација негрчког, у првом реду, бугарског живља и разни облици глобе, премда је, истиче Слијепчевић, тешко дати одговор да ли су „биле глобације из чисте жудње за богаћењем или су то морали да раде по диктату система у који су били уткани” (Слијепчевић 1991: 413).

<sup>11</sup> Арсеније се потписивао као Архиепископ пећки и патријарх српски, бугарски, западнога Приморја, Далмације, Босне обадве стране Дунава и целог Илирика (Стојановић 1983: 134). Најпотпунија је, међутим, титула наведена у једном могољетствију из 1725. године у којој стоји: Архиепископ пећки, патријарх свих Срба и Бугара, Поморја, Далмације, Травуније, Вретанских острва и целог Илирика (Стојановић 1987: 47).

<sup>12</sup> Величање славне српске владарске лозе Немањића на бакрорезу Свети Сава са српским светитељима дома Немањина, и у хералдичкој књижи Стематографија из 1741. године, требало је да одражава народни дух, потврди привилегије његовом патријарху, али и да, у исто време, покаже суверену, целој државној управи и угарским племићима да „дивљы Расцијани”, који су дошли са Балкана, нису нација без прошлости (Давидов 1978: 49; Стематографија 1972).

<sup>13</sup> Током XVIII и у првој половини XIX века у Српској цркви су неретко богослужења вршена са јасним политичко-националним циљевима. Молебани за победу „царског оружја и благостање у монархији” служени су, сасвим оправдано, у периодима ратних сукоба (Вукашиновић 2010: 211–212), али су, исто тако, поглавари Карловачке митрополије предводили јавне молитве и поводом различитих свечаних догађаја на бечком двору.

<sup>14</sup> Према Јовану Цвијићу, јака српска национална свест формирала се непосредно након Косовске битке. Православље и српска народност, сматра Цвијић, у потпуности су се стопили крајем XV века. Православна вера је за Србе више мање имала догматички и црквени карактер, а све више је добијала етничко обележје, тако да је постала саставни део народног духа, готово исто онако као и фолклор (Цвијић 1966: 262–263).

псеудохришћанском етиком, а у таквим приликама, на канонско и еклисиолошко разрешење проблема изазваног институционализацијом феномена „националних цркава” нико није помишљао.

*Лајтинска псеудоморфоза Православља и културолошки сјид  
ћред иновернима*

Још дубљи извор кризе по православну цркву, са далекосежним сотириолошким последицама по њене вернике, био је губитак критичког односа према утицајима који су стизали са Запада. Услед пада црквене просвећености након слома Византије, између вере и знања о вери појавила се претећа провалија, у којој су се обрели бројни, по убеђењу православни, но, по методу исповедања вере криптороманизовани теолози, многи од њих на високим црквеним позицијама у својим помесним заједницама.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Трагична је чињеница да је управо православна јерархија у нововековној историји понајмање била поуздана у исповедању вере. Од Георгија Схолариса (Γεώργιος Σχολάριος 1405–1472), првог патријарха у поробљеном Константинопољу, који се још на поменутом Флорентинском сабору залагао за унију са римокатолицима, преко, у духу и слову протестантски оријентисаних теолога, грчких епископа Максима Маргуниоса (Μάξιμος Μαρτυρόνιος 1549–1602), Гаврила Севирова (Γαβριήλ Σεβήρος 1539–1638), александријских патријарха Мелетија Пигаса (Μελέτιος Πηγάς 1550–1601) и Митрофана Критопулоса (Μητροφάνης Κριτόπουλος 1589–1639) и нескривеног калвинисте, васељенског патријарха Кирила Лукариса (Κύριλλος Λούκαρις 1572–1638), јелинска богословска мисао се све више удаљавала од својих православних догматских основа (видети Γιανναρά 1992). Исте тенденције су биле присутне и у руским теолошким круговима. „Завеса између Европе и Русије”, између римокатоличких и унијатских прелата и руских православаца почела је да се цепа у време великог московског кнеза Ивана III (1440–1505), а још више у доба Василија III (1479–1533), којима је веза са Римом и Венецијом била далеко преча него она са разореним Константинопољем. Уподобљавање Москве италијанској савремености чинило се уноснијим од чувања византијских предања и успомена (Флоровски 1997: 25). На познатом Стоглавом сабору, који је сазвао, Западом одушевлени, цар Иван Грозни, 1551. године, извршен је својеврсни обрачун са „грчком” вером и целокупним њеним наслеђем. Уместо да буде реформаторски, сабор је постао реакционарни и на њему је освештана руска црквена старина, под чијим ће се видом, међутим, преко Новгорода и Пскова према Москви и даље на југ, ширити западна теолошка учења и њима саобразна уметност. Кијевски митрополит Петар Могила (Петро Могила 1596/7–1647), по стилу и навикама убеђени западњак (Флоровски 1997: 59), чије су активности биле усмерене на успостављање језуитског образовног система у верским школама међу Русима, посредно и међу Србима, Мелетиј Смотрицкиј (Мелетий Смотрицкий 1577–1633), писац Апологије, која је, као и многа друга Исповедања вере чији су аутори руски теолози, састављена по латинским узорима, најзад, премда не и последњи у низу, Теофан Прокопович (Феофан Прокопович 1681–1736), верни извршитељ реформи Петра Великог, са којима је црква у потпуности потчињена државном систему и сведена на сервис задовољења духовних потреба, сви они и многи други одвели су, према речима Флоровског, руско, с њим и јужнословенско богословље, у „вавилонско ропство” (Флоровски 1997: 107). Sacra Congregatio de Propaganda Fide, сагласни су савремени теолози, посредством моћних представника високог клира

Духовна дезоријентисаност је превасходно била последица занемаривања литургичког богословља у корист академског – апологетичког и јуридикчко-теоријског метода, који је, надовезавши се на латинску схоластику, суштински одредио теолошке системе произашле из протестантске Реформације и римокатоличке Контрареформације. Борећи се против прозелитизма његовим оружјем и настојећи да пред латинским насртајима очувају веру отаца, православни теолози, који су богословље стицали углавном у језуитским школама на Западу,<sup>16</sup> пренели су и у своје средине усадили својеврсну „латинску псеудоморфозу Православља” (Флоровски 1997: 64). „Латинизацији нису били подвргнути само школа, обреди и језик, него и богословље и поглед на свет; латинизована је душа народа. Источне везе су биле прекинуте. Утврђује се туђа и вјештачка, неорганска традиција, и она као да преграђује стваралачке путеве...” (1997: 64).

Заједно са протестантском ерудицијом преузета је и психологија својствена човеку Запада у којој су, нарочито у споју са словенском природом, постали примарни пијетизам, прекомерна и поетична „душевност” (1997: 16). Нови тип православног верника је, баш као и човек западне хришћанске хемисфере, са великим ентузијазмом закорачио у епоху у којој је парола *sapare aude* моћно одјекивала. Век просвећености (Siècle de Lumières), у којем је „искорењено све тамно из људског живота” (Aufklärung), нудио је много више од још једне идеологије. *Ново доба* је свеукупном човечанству донело другачији начин живљења,<sup>17</sup> с тим да је западни антрополошки образац постао доминантан.<sup>18</sup> *Eruditio*, као услов искорачења из „самоокривљујуће непунолетности”,<sup>19</sup> али и начин да се мобилишу шире народне масе у бор-

---

би можда и успела да „заблуделе православце врати” под папску власт, да није било реакције верног народа (Γιαννάρá 1992: 96).

<sup>16</sup> Језуитске школе за православне Грке отворене су у Риму, Цариграду, Солуну, Смирни, Атини, чак и у Кареји, на Светој Гори, а готово по правилу грчки теолози XVI и XVII века похађају високе језуитске школе у Падови, Венецији, Женеви (Γιαννάρá 1992: 96).

<sup>17</sup> Овај нови приступ животу одликује, према речима Јанараса: супротстављање емпиризма и непосредне доказивости експерименталне науке догматским и рационалистичким тумачењима стварности; затим, права појединца – аутаркичкој концепцији власти, и, што је посебно дошло до изражаја у црквеној уметности, потврду чулног искуства материјалног и конкретног, насупротив раздуховљеног метафизичког схватања, као и супротстављање лепоте, благостања чула и тела страху од прекршаја и моралне кривице (Јанарас 2000: 127).

<sup>18</sup> Наиме, иако се јавило као реакција на „теолошки тоталитаризам” римокатоличке схоластике, просветитељство је задржало и додатно развило римокатоличку теолошку антропологију, којој је одувек било својствено непоколебљиво поверење у природне способности људског разума (Јевтић 1992: 22–25).

<sup>19</sup> Овим речима Имануел Кант је дао сажети одговор на питање Was ist Aufklärung (Шта је Просветитељство)? у свом истоименом спису (Павић 1991: 16–17).

би за ослобођење од тираније духовних и телесних поробљивача, обезбедио је новоформираној православној интелектуалној елити и грађанском staleжу у целини, очекивану одважност у просуђивању.

У новом свету идеја хришћанског наслеђа и вера у оваплоћеног Бога није одбачена као непотребна. Готово до половине XIX века интелигенција са коренима у источној духовности није била отворено атеистички настројена, али је, истина, била често агресивно антиклерикална и антиеклесијална (Јанарас 2000: 125–128). Уз то, њу је, као уосталом и православне богослове, све мање заокупљивало метафизичко питање *шта јесте*, а све више се тражио одговор на етичко питање: *шта треба да буде* (Флоровски 1997: 316). Снажни печат морализма био је утиснут на све друштвене конвенције, али и на унутарњи живот цркве. Садржај вере и хришћанства претворен је практично у јуридикски кодекс, у коме су правила и забране затамниле смисао предањске вере, учинивши је далеком, неприступачном, самим тим сувишном. Црква пак све више добија обележја емпиријске институције за организовање духовног живота, постаје место омилије и ритуала (Зизјулас 2003: 35), а њен суштински – мистагогијски карактер потискује се у други план.<sup>20</sup>

У клими „мртве вере” (Флоровски 1997: 238) и у богословљу оптерећеном јаловом религиозношћу изгубљено је тако семо мерило за самопроверу, па је у православним заједницама, поготово у дијаспори, некритичко преузимање западњачких вредности и њихово калемљење на, у основи, јединствену, традиционалну православну културу, дошло посве очекивано. Предводници у овом, у суштини парадоксалном, процесу били су поново људи цркве,<sup>21</sup> који су на туђем тлу били чувари ду-

<sup>20</sup> Према моделу Духовног регуламента – програмског текста руске реформације којим је црква подређена држави, и у српску црквену праксу у Карловачкој митрополији су, почев од Циркулара патријарха Арсенија IV, преко сличних текстова митрополита Викентија Јовановића, Мојсија Петровића и Павла Ненадовића, уведене конзисторије и друге правно-административне творевине западне казуистике, као свеобухватни регулатори црквеног живота, богослужења, па и народног вековнопредањског блага (Јевтић 2010: 8–9; Костић 1952: 63).

<sup>21</sup> Бројни су примери који сведоче о томе да су грчки епископи, под великим и позитивним утиском које је на њих остављало образовање, строги морал и „висока духовност” језуита, чинили, према канонима православне еклесиологије недопустиве уступке овим иноверним прелатима. Језуитски свештеници су с дозволама надлежних православних епископа вршили исповест православних верника, чак их и причешћивали, саслуживали су са православним јерејима или служили своје обреде у православним храмовима. У литургијској пракси Грчке цркве је све до половине XX века постојала пракса тзв. опросних писама, преузета од римокатолика, којима су, за новац, наводно разрешавани греси верника (Γαλνναρά 108–111, 125, 145–153).

ховног наслеђа са конкретним политичким задацима,<sup>22</sup> али и грађански сталез православних исељеника, који је, након дво-вековне изолације под Турцима, добио прилику за свој убрзани развој (*Σβόρωνος* 1985: 55–64; *Μεταλληνού* 1988: 111–147; *Форишкових* 2000: 294–305.). Њихово официјално настојање да сачувају цивилизацијску другост, пратила је, уједно, специфича nelaгодност пред достигнућима непознате им традиције. Сјај и помпа римокатоличке заједнице, богатство и утицај њеног високог клира, ученост и убедљивост прозелитских пирата у лову на православне душе, варљиви сјај језуитског илузионизма, све то је наметало православном свештенству и народу поређење са оним што су они имали и у чему су вековима живели (Коларић 1967: 239).<sup>23</sup> Стид, који су изазивали подсмех иновernih клирика и нових сажитеља и сусрет са разноврсним изазовима европског поднебља, решавао се прилагођавањем новој средини и усвајањем њених културних образаца.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Политичка улога српских верских достојанственика у Карловачкој митрополији заправо им је обезбедила статус феудалаца. Царском милошћу, након Ракоцијеве буне, Арсеније Чарнојевић и његова породица добијају титулу „кнежева од Албаније”, са грбом наследним и у мушком и у женском потомству његовог брата, уз то је патријарх стекао и звање царског саветника. Викентије Јовановић (1731–1737) потписивао се као „примас Србије”, а имао је свој коњички пук, у коме је постављао официре до чина пуковника. Ова скупа парада привлачила је пажњу Беча, јер је у Аустрији било релативно мало феудалаца – међу њима ниједно црквено лице – који би били тако богати да издржавају велики број официра и војника (Коларић 1967: 241, 243–244).

<sup>23</sup> О моћи којом су се у Аустрији, одмах по преласку њених граница, окружили српски патријарх Арсеније Чарнојевић и потоњи карловачки митрополити и епископи, с намером да сачувају углед пред сопственом паством, али и да се покажу равноправни са римокатоличким достојанственицима, исцрпно говори студија Миодрага Коларића. Велелепни властелински дворци и катедралне цркве које су подизали у свим детаљима су одражавали владајуће, чак не у толикој мери руске, колико немачке уметничке тенденције. Намештај у раскошно декорисаним салонима, лустери, огледала, камини, порцеланске пећи, тканине, посуђе, речју, све покућство, наручивано је на Западу. Новоизграђена резиденција митрополита Мојсија Петровића (1725–1730) у Београду, за време аустријске окупације, имала је и музички салон са два клавсена француске израде. Гравире, уметничке слике, али и црквене антиминос и личне портрете сви карловачки архијереји, без изузетка, наручивали су од најпознатијих аустријских мајстора. И својим изгледом и „одјејанијем” настојали су да се не разликују од римокатоличких бискупа. Први је Мојсије Петровић скинуо строгу црну одећу балканских монаха и обукао црвени кардиналски огрчач од свиле и на главу ставио црвену капицу, у чему ће га следити и у стилу живота надмашити наследник, Сентандрејац и дугогодишњи становник Карлбада и Беча, Викентије Јовановић, који је, такорећи, био барокно васпитан (Коларић 1967: 240–243). О барокној раскоши живота свештеника писао је и Захарије Орфелин у својој чувеној, врло обимној Представци Марији Терезији 1778. године (Орфелин 1972: 9–11).

<sup>24</sup> Упечатљиво сведочанство о томе да се непријатност, коју су с почетка осећали представници православних народа, претварала у презир према „неприлагођеним” сународницима, наводи Јован Рајић, репрезент карловачког свештенства, описујући

Као потврда уклапања у дате прилике, с једне стране, и афирмисање националне идеологије унутар богослужбеног живота, с друге стране, у православним црквама у Аустрији (које су неретко делили Срби и Грци) на уштрб православног, а у складу, најпре са барокним, потом и романтичарским стилским особеностима, убрзано је мењан ликовни и архитектонски израз.<sup>25</sup> Опште уметничке и социјалне тенденције, зачињене сољу просветитељства, нису мимоишле ни богослужбену музику, иако су се испољиле на другачији начин и с извесним закашњењем. Подређивање утврђене поетике појане молитве естетским потребама нових верника потврдила је управо појава *хармоническо̄, но̄шално̄ ӣјенија* током треће и четврте деценије XIX столећа.<sup>26</sup>

---

спољашњи изглед и начин одевања свештеника под Турцима. Ова „јоште из турштинске изнесена грубост у оделу свештеничком“ изазивала је, вели Рајић, „подсмех људима другог закона... чему сада и сами дивећи се смејемо се“ (Рајић б. г.: 22–23).

<sup>25</sup> Из стида пред верницима римокатоличке конфесије, Арсеније IV у свом познатом Циркулару забрањује рад лаичким мајсторима, самоуким зографима или богомазима, како их назива, и претећи клетвом опомиње да ни цркве ни приватна лица више не смеју да купују њихове иконе. Главни разлог ове одлуке је тај што ово неуко и неформирано сликарство представља саблазан за иноверне (Руварац 1911: 29–30). Још је радикалнији корак начинио митрополит Стефан Стратимировић (1757–1836), саветујући штампара Новаковића да у илустрацијама за Рајићеву *Историју разних словенских народова, највише Болгар, Хорвајтов и Србов* лиши обележја светости српске владарске ликове. Брисање ореола око њихових глава и замењивање монашког одјејанија царским, потврђује да је национална одбрана померена са верског плана на план буђења историјске свести (Медаковић 82), али, исто тако, и да је тежиште у перцепцији поменутог црквеног великодостојника измештено, тачније спуштено са еклисијалног на друштвенокултуролошки ниво.

<sup>26</sup> Нема тачних података о томе када су се догодили први покушаји реформе црквене музике међу православним Грцима у Бечу, тачније, када су традиционални напеви почели да се бележе европским нотним писмом и хармонизују, сходно теоријским правилима европске уметничке музике. Познато је, међутим, да је полифона музичка традиција већ увелико постојала на богослужењима Грчке православне цркве на Криту, јонским острвима, а да је било покушаја чак и у Константинопољу, где је пред црквеним великодостојницима монах Агапије из Палерма (Αγάπιος Παλέρμιος) представио сопствени систем, налик на европски, који је требало да замени неумску нотацију и традиционалну теорију црквеног појања (Δραγούμης 1976–1978: 272–293; 2000; Βεργώτης 1994: 229–269; Παναγιωτάκης 1990). Агапије се 1802. године појавио и у Бечу, с намером да отвори музичку школу у којој би предавао певање четворогласних црквених химни. Већ тада је имао подршку чланова заједнице који су тежили просветитељском напретку. (О Агапију видети Χρυσάνθου 1832: LI–LII, παράγρ. 78; Παλλατίδου 49; Φοριόβης 1967: 17–21, напомена 21 и 22). Систематичнија припрема за увођење вишегласја уследила је са оснивањем музичке наставе, на основама европске теорије музике и нотације, при грчким црквама Свете Троице и Светог Георгија, почетком четврте деценије XIX века.



„Новосџара” боџослужбена музика у служби „ѣрвославноџ национа”

Увођење „хармоническог пјенија” код истоверних Грка<sup>27</sup> и Срба (Petrović 1981: 111–121; Перковић 2008) у Аустрији примарно је одредила потреба да се, усвајањем европских музичких тековина, у првом реду музичког писма, постане њен саставни део. И у овом процесу важан фактор, ако не и одлучујући, био је комплекс инфериорности. Православни житељи Беча, како аустријски поданици, тако и они који су били турски држављани са боравком у Аустрији, имали су прилику да готово свакодневно учествују у разноврсним дешавањима музичке метрополе и да на различитим местима слушају полифоне хорске композиције, препуне музичких ефеката. У поређењу са уметничком музиком, једногласни напеви, у извођењу често посве невештих појаца,<sup>28</sup> са „источњачким – назалним” маниром, изгледали су као озбиљан недостатак.<sup>29</sup>

Ово је био главни разлог који су чланови заједнице Грка и Влаха при Цркви Светог Георгија, али и српски патријарх Јосиф Рајачић, навели у својим писмима васељенском патријарху Антиму, пре објашњавајући него оправдавајући чин „инсталације” вишегласја у централном православном богослужењу,<sup>30</sup> око којег су се нарочито потрудили Јанис Хавиарас (Ιωάννης Χαβιαράς)<sup>31</sup> и

<sup>27</sup> О важности европске уметничке музике, у контексту грчког просветитељства у датом случају, писано је у више чланака часописа Ερμού του Λογίου, још на почетку XIX века. Аутори указују на дубоку провалију која постоји у грчкој музичкој традицији и на потребу да се она коначно усаврши према европским уметничким стандардима (Φορμόζη 1967: 36).

<sup>28</sup> П. Купиторис (Π. Κουλιτόρης) у тексту писаном 1874. године наводи да је у грчкој појачкој пракси у доба туркократије често ситуација била таква да је „свако ко би прве лекције одслушао, и бар мало гласа поседујући, постајао ‘саморукоположени’ музичар (сам би себе проглашавао музичарем, прим. В. П.), заузимао би место предводника црквеног хора”, и премда се верницима његово појање није свиђало, „кварио је уметност, не благодарећи Богу” (Κουλιτόρη 1975: 42).

<sup>29</sup> А. Валиндраc (Α. Βαλλήνδρας) сматра да су покренути превасходно психолошким проблемом, „просвећени” представници православног исељеника решили да реагују, да следе паралелни пут, створивши слично осећања црквену музику (Βαλλήνδρας 1972: 92). До сличног је закључка дошао и П. Формозис, наводећи изводе из поменутог часописа Ερμός ο Λόγιος, у којима се, између осталог, констатује да је „Вијена за данашње Јелине оно што је некада била Александрија” (Φορμόζη 1967: 17, напомена бр. 20).

<sup>30</sup> О томе како је сазрела жеља „напредних” верника да се и у музичкобогослужбеном изразу уподобе „напредном” окружењу, о процесу увођења вишегласне хорске музике у грчке цркве у Бечу и личностима који су реформу спровели писала сам у засебној, још увек необјављеној, студији.

<sup>31</sup> Не постоје подаци о томе где је и уз кога Хавиарас учио музику. Познато је, међутим, да је овај просветитељ, син богатог трговца, пореклом са Хиоса, био учитељ грчког језика у Бечу и да је аутор *Историје древне Еладе*, у којој позива неојелинске сународнике да просвећеној Европи покажу да су достојни потомци у образовању узвишених античких предака. Псалт у цркви постао је 1842, пошто



Антим Николаидис (Ανθίμος Νικολαΐδης).<sup>32</sup> Сама пак одважност за уобличења певане молитве у „хармонском украшењу” у датом тренутку проистекла је из општих реформаторских, уједно револуционарних просветитељских тенденција,<sup>33</sup> које нису ни могле мимоићи, незнањем или полузнањем појаца, угрожену певничку традицију у православној цркви.<sup>34</sup>

Црквени одбори у обе грчке парохије били су сагласни да је најпре неопходно европским нотама забележити традиционалне литургијске напеве и потом приступити њиховој хармонизацији. За другу фазу у овом послу ни Хавиарас, ни Николаидис нису имали довољно умећа.<sup>35</sup> И као што су за израду

---

је своје дотадашње место напустио Николаидис. Његов предлог да се и грчки верници оспособе за хорско певање заједница је прилежно прихватила и новчано помогла (Форμόζη 1967: 38–40).

<sup>32</sup> Антим Николаидис је од 1808. био ученик, више од пола века активног појца Велике Цркве у Константинопољу, Константина Византинца (Κωνσταντίνος Βυζάντιος; видети Терζолоύλου 2004), противника реформе неумске нотације, коју су спровели Хрисант, Григорије и Хурмузије. При Светотројичној цркви у Бечу појачку службу је вршио 19 година, а од 1842. преузима место псалта у другој грчкој заједници. Европску музичку теорију и нотацију учио је код Августа Свободe (August Swoboda 1787–1856), а у Цркви Светог Георгија је и сам подучавао ученике, углавном децу, оспособљавајући их да певају једногласне мелодије на основу нотног записа (Форμόζη 1967: 14–15).

<sup>33</sup> Парохијани Цркве Светог Георгија писмо васељенском патријарху почињу речима: „Данас, као што је свима познато, и уметности (вештине) и науке напредују, и све друго, етика (нарав) и обичаји људи носе општу одлику и оно што је било јуче и раније похвално и допадљиво, данас се показује као лажно и неприхватљиво. У овом великом граду у коме боравимо, сва музика је уметничка и хармонична, и у црквама и у позориштима, и у кафанама и на улицама, и његови жители, млади и стари, староседеоци и странци, они који живе у центру и њихови суседи..., и не само у овом граду многи нараштаји рођени, него и млади који тек овамо преко Дунава долазе, свлаче старог човека и облаче се у новог: и они постају слични другима надмећући се како би се саобразили њима колико је то могуће”. Слично о вишегласном црквеном певању говори и Јанис Хавиарас у Прологу трећег издања хорских литургијских композиција, које је припремио са Рандхартингером: „XIX век постао је познат у историји људских дела по великом и невероватном напретку људског духа, тако да се и ми његови савременици дивимо његовој величини и користи... Чедом овог напретка сматра се и реформа (вишеглас, прим. В. П.) у грчкој црквеној музици” (Φιλόπουλος 1990: 22).

<sup>34</sup> Јанис Филопулос с правом констатује да су Грци и пре, а нарочито након пада Цариграда долазили у контакт са западном музичком традицијом, па ипак нису пожелели да мењају предањски појачки израз у својим црквама. Чак и ако би се за аргумент узела чињеница да су организоване грчке парохије у дијаспори постале кључни фактор привредног и културног напретка нације у XVIII веку, те да су, у поређењу с музиком новог окружења, тек тада Грци постали свесни одсуства вештине домаћих појаца, тешко је поверовати да им је био потребан готово један и по век да нешто промене. Рађање жеље за применом хармоничног пјенија се, дакле, превасходно мора довести у везу са грчким просветитељством, јер су се тада стекли реални услови за њено остварење (Φιλόπουλος 24).

<sup>35</sup> Николаидис је извесно први добио одобрење црквеног одбора да започне са

бакрореза, зидање и осликавање цркава, и илустровање историјских књига у новијој историји православних народа били најчешће ангажовани страни, и међу њима најпознатији уметници, тако су за обраду једногласних мелодија задужени водећи бечки композитори, којима атмосфера православне цркве никако није могла бити блиска (Перковић 2008: 64–68). Но, ова чињеница није имала никаквог значаја за вернике грчке, а, показало се, ни српске „националне цркве” у Аустрији. Напротив, суревњивост и међусобно надметање између две грчке парохије била је пресудна да се хорска партитура за православну литургију наручи код најеминентнијих и најпопуларнијих дворских музичара, Бенедикта Рандхартингера и Готфрида фон Прејера (Gottfried von Preyer).<sup>36</sup>

Партитуре су завршене за свега неколико месеци (Формоџи 1967: 24), тако да су и прва извођења могла брзо уследити. Хавиарасово и Рандхартингерово дело се, као што сам на почетку поменула, први пут чуло на пасхалном богослужењу 1844. године у Цркви Свете Тројице, а, убрзо потом и на празник Духова. Успех нове музике додатно је поспешен чињеницом да ју је, како извештава Хавиарас у *Предговору* другог издања, из 1848, „својим благословом институционализовао највиши црквени поглавар (у Аустрији, прим. В. П.), свети карловачки патријарх Јосиф Рајачић, који је служио на обе свечане литургије” (Формоџи 1967: 41–42; Παλαδόπουλος 354). Са Николаидисовог и Прејеровог нотног

реформом. Свестан својих скромних знања о европској музици, затражио је помоћ Августа Свободе у хармонизацији мелодија, и плод њиховог заједничког труда била је збирка литургијских композиција за четворогласни хор, с пратњом клавира, под називом *Ύμνοι της θείας και ιεράς Λειτουργίας*, објављена у Бечу 1844. Овај аранжман није нашао примену, јер се, како сам Николаидис наводи, једнима у заједници допао, а другима пак није (Формоџи 1967: 13–14; Φιλόπολλος 27). Након тога уследио је други, успешнији покушај.

<sup>36</sup> Одбор при Цркви Светог Георгија, није могао, наводи Формозис, бити задовољан ангажманом Августа Свободе, када је имао у виду да је при Цркви Свете Тројице делао Рандхартингер, прва личност бечког музичког живота, помоћник главног диригента при бечкој Краљевској капели, носилац ордена Св. Лудовика, овечан бројним златним уметничким одликовањима и члан престижних музичких друштава (Формоџи 1967: 21–22). У архивским документима Цркве Свете Тројице из 1848. године, Рандхартингер се помиње као главни учитељ Музичке школе при заједници Грка аустријских поданика, затим и „диригент грчке црквене музике” (1859), али и „оснивачем и устројитељем нове грчке црквене музике” (Формоџи 1967: 43, напомена 52). Готфрид фон Прејер (1807–1901), с друге стране, био је, такође, врло популаран композитор оног времена. Године 1844, када је с њим почео да сарађује Николаидис, био је заменик, а потом и главни диригент дворског оркестра, затим водећи оргуљаш, најзад, руководилац хора бискупске катедрале Светог Стефана у Бечу (од 1853). У активностима је, дакле, био Рандхартингеров достојни такмац. Црквене композиције ових аутора биле су стални репертоар на обредима у дворској капели у периоду од 1862. до 1866, и практично су потиснула Моцартова и Хајднова дела (видети Формоџи 1967: 22–23).

предлошка хор је први пут певао 6. октобра 1844. у Цркви Св. Георгија, диригент је био Јосиф Грибел (Joseph Griebel), а међу присутнима су се на богослужењу нашле „готово све главне и водеће музичке личности царске столице” (Νικολαίδης 6; Φιλόπουλος 32).

Бечке новине су са великим дивљењем и бројним похвалама пропратиле музичке догађаје у православним црквама, као и штампана нотна издања литургијских химни.<sup>37</sup> Уследили су, међутим, најпре реакција узнемираних верника због нове музичке појаве,<sup>38</sup> а затим и мишљење о њој са трона васељенског патријарха. У посланици упућеној, у првом реду парохијама грчких верника у Бечу и Трсту, али и свим осталим сестринским црквама у православној васељени се, поред опширног указивања на сотириолошки значај црквеног предања, чији је саставни део псалмодија, истиче да су, с аспекта црквених канона, четворогласна музика и њене, по душу ослабљујуће мелодије, посве неприкладне у споју са свештеним карактером и поретком православног богослужења. Отуда и препорука онима који су самовољно увели музичке новотарије да од њихове примене одустану, како не би постали узрочници саблазни и нарушења хришћанске пуноће као и да се у свим православним храмовима, диљем екумене, изнова успостави „грчка псалмодија”, тј. једногласно традиционално појање (Επιστολή 1846).

<sup>37</sup> Први том химни за Литургију које су заједнички припремили Хавиарас и Рандхартингер објављен је 1844. под називом *Ύμνοι της θείας Λειτουργίας κατά τας μελωδίας της αρχαίας εκκλησιαστικής μουσικής*. Заједничка Николаидисова и Прејерова партитура, са насловим *Ύμνοι της θείας και ιεράς Λειτουργίας τονιστέντες κατά τύπον ακριβή των εκκλησιαστικών μελωδιών μας*, објављена је у Бечу, током априла месеца 1845. године. И једна и друга Литургија писана је за мешовити хор, а састављачи, рачунајући на певаче који не знају грчки језик, текст су штампали латиничном транслитерацијом. О садржају ових и свих других збирки вишегласних напева грчко-аустријских парова: Хавиарас–Рандхартингер и Николаидис–Прејер, и њиховој рецепцији видети *Φορμόζη* 1967: 28–45.

<sup>38</sup> Знатан број грчких верника се од почетка противио новом музичком звуку, док су други, мање суздржани и више знатижељни, ишчекивали да га чују. Највероватније су вести о четворогласној музици на богослужењима у Бечу у Константинопољу стигле из табора традиционалном појању наклоњених верника из парохије турских поданика (*Φορμόζη* 1967: 23–25). Није на одмет поменути и то да су на појаву туђе црквене музике у српским црквама више реаговали лаици него предстојатељи евхаристијског сабрања. Извесни С. М. из Новог Сада извештава да „новозаведено црквено пјеније на ноте... није нашем православном сасвим сходно. Доста је и странаго помешано! Ми сада сви у цркви појати неможемо (sic!); јер нота пред собом немамо, а баш и незнамо (sic!) из њи читати! Дођемо дакле у цркву да њи чујемо. Но на жалост и ми слабо, а прости баш нимало неразумједу што се појин” (С. М. 1842: 106). Илустративно је, тако, поређење које Тихомир Остојић наводи у вези са Рандхартингеровом духовном музиком: „Поред Ангел вопијаше отпевати Рандхартингерову Херувику то је – вели Остојић – тако као кад би смо (sic!) на византијски храм поставили готски торањ” (Остојић 1893: 59).

Музички просветитељи, на чију је страну отворено стао и Јосиф Рајачић, лични афинитет за европску полифонију бранили су, готово идентичним, условно речено, еклисијалним разлозима, али и свеукупним интересима православног национа у свету напредних идеја и нових обичаја. Навикнутим на звук театра, православним грчким и српским верницима певање у њиховим парохијским заједницама „слух повређује” и уместо да их „духовно назидава”, оно их саблажњава. Због тога, или одлазе на богослужења у капелу при руском конзултату у Бечу, где могу да слушају полифона дела хорске музике, или, напосто, престају да у цркву долазе, а млади, штавише, све чешће у кафане и на места забаве залазе. Требало је, дакле, чеда цркве изнова мотивисати и привући, и том циљу је послужила нова музичка пракса (Рајачић 1848; Форμόζη 1967: 26). „А сада, тамо где је четворогласно пјеније заведено – како патријарха *Новоџ Рима* извештава *архиејској Карловачки и свих који су се у Цркви Христјовој у Аустријској држави обрели*<sup>39</sup> – нико од народа (са богослужења, прим. В. П.) не изостаје, већ сви, са умиљењем и скрушеним срцем и молитвама и благодарношћу присуствују, и са сваком пажњом и благољепијем прате га... Једном речју, црква Божија, пре тога скоро да је празна била (црква, прим. В. П.), данас је испуњена онима који се моле” – закључује српски духовни пастир, додајући да је и сам више пута том певању присуствовао и њиме се духовно изграђивао (Рајачић 1848).

Упркос томе што су је и сами називали новом, хорска музика није, тврдили су заговорници вишегласја, унела никакве суштинске промене у традиционалну псалмодију. Залог верности појачком предању и његовом духу био је тај што је утврђени једногласни напев остао непромењен.<sup>40</sup> Хавиарас и Николаидис су били обавезани одлукама црквених одбора да везу са старом праксом одрже, макар тако што ће се у сопранској деоници наћи, истина, забележена европским нотама, но, „неповређена” мелодија, верницима добро позната.

<sup>39</sup> У наставку титуле која стоји у заглављу Рајачићевог одговора стоји још и: славено-српски и балканског народа Митрополит, Светог престола Патријаршијског српског пресељеник и његовог царског краљевског и апостолског величанства делатни (дјествители) тајник совјетник (Рајачић 1848).

<sup>40</sup> На почетку писма заједнице турских православних поданика патријарху Антиму, међутим, јасно се каже да је, пошто се прихватио дела записивања литургијских напева европском нотацијом, Николаидис једногласне мелодије „очистио од свега *туђег и неолдоварајућег* (подв. В. П.), забележивши их без промене, према старом ифосу и напеву, онако како су га обликовали свети мелоди Козма и Дамаскин, богоносни оци наше свете цркве (*Εὐστρατιάδου* 214; Форμόζη 1967: 26). Пред крај истог века, и Стеван Мокрањац ће српско појање у европском нотном запису „очистити” од „свих кићења и претераних заигравања грлом... које су наши стари певачи тако радо употребљавали” (Стојановић 1908: 4).

Са одважношћу типичном за просветитеље, Хавиарас у предговору трећег издања са литургијским химнама констатује да је Литургија састављена према древним мелодијама наше цркве, које су на овај начин сачуване од кварења, која долазе од неискусних појаца: „Горућа ревност за народ и музику, покренула је све снаге – пише Хавиарас – да се заустави опасност која је претила грчкој музици (!),<sup>41</sup> те ће она, забележена европским нотама и украшена уметничком хармонијом, не само сачувати своју везу са древним извором него ће са хармонијом и њен карактер постати достојанственији и мистичнији. Таква будући, још ће више одговарати васпитању Јелина који живе и стичу образовање на Западу и привућиће у окриље цркве, заједничке мајке свих православних хришћана, своју децу и њиховим душама ће донети побожну и благочестиву молитвеност” (Форμόζη 1967: 40).

На сличан начин и српски патријарх убеђује, по црквеном достојанству равноправног, сабрата из Константинопоља да „одложи бригу” у вези са четворогласним богослужбеним пјенијем, јер је оно устројено „по савршеном старом и ономе истом нашем (пјенију, прим. В. П.)”, и у њему нема ничег „театралног и страног”. Рајачић не пропушта да примети да му се чини како певање у православној цркви, које васељенски поглавар назива древним, не само што није на степену савршенства, на коме је било у време византијских императора, него је од њега јако далеко.<sup>42</sup> „Исти је случај са сваком другом вештином и уметношћу на садашњем Истоку”, додаје, у полемичком тону типичном за просветитеље, српски црквени достојанственик, без задршке и на овај начин исповедајући своју приврженост уметничким вредностима Запада. Извор хармоније за њега јесте „сложно пјеније” и оно, за разлику од дисхармоније (коју производе појци који „гуде” и певају „кроз

<sup>41</sup> У духу грчких просветитеља којима је Адаманд Кораис (Αδαμάντιος Κοραΐς 1748–1833) био вођа (Πολίτη 1980 98–100; Γιανναρά 214–227), Хавиарас одважно износи став да није уопште потребно доказивати да су православну црквену псалмодију, на основу старогрчке музике, устројили „незаборавни мелоди Јован Дамаскин и његов учитељ Козма” (не наводећи притом да је реч о мелодима које црква прославља као светитеље) (Форμόζη 1967: 40). Није згорег подсетити да је слично осећање усхићења пред сопственом појачком традицијом имао и Корнелије Станковић, пошто се са њом боље упознао. И он је тврдио да „наш народ са својим појањем стоји далеко изнад свију других народа који нису толико срећни да имају своје народно појање” (Станковић 1862: 4), и, као што помиње Демелић, тежио је стварању заједничког православног појања чија ће основа бити у српском народном црквеном појању (Демелић, 1866: 210).

<sup>42</sup> „Ни појање Ваше патријаршијске цркве није оно које је тада било у Светој Софији и које се у оно време могло слушати, када су разни словенски народни посланици истиниту веру тражећи, очарани торжеством били и крштење примили” (Рајачић 1848).

нос”), у душама производи пријатност, умиљење, скрушеност, „његово деловање на ум и срце људско је силно” (Рајачић 1848).<sup>43</sup>

Још један од знакова прогресивне мисије *здрaвог разума*,<sup>44</sup> тачније, деистичког религијског приступа, који је у епохи просветитељства постао доминантан, било је инсистирање на „екуменском карактеру” нове музике у богослужењу православне цркве. Евидентно је да су наступи хорова у црквама доживљавани и као музички,<sup>45</sup> не само литургијски догађаји, те да су заједничка торжества, приликом пригодних свечаности, углавном у вези са царском породицом, пратили сви аустријски поданици, без изузетка.<sup>46</sup> На чињеницу да је православно богослужење постало повод и место сусрета православаца – музичара аматера и римокатолика – професионалних оперских певача и композитора, били су несумњиво поносни сви који су се око вишегласја трудили – и православни, и римокатолици, премда је тешко поверовати да се њихови интереси у датој синергији нису разликовали.

Најзад, колико год изгледало парадоксално, истина је да је већина православних у Вијени музичку реформу доживела као „народно дело” које, у крајњем исходу, превазилази границе православног национа и постаје свехришћанско добро. Црквена мелодија, забележена европским нотним писмом, у хармонском руху, у коју ју је оденуо Рандхартингер, постала је доступна, хвали се Јанис Хаварас, сваком Грку и свакој Гркињи, али и припадницима других православних и инославних народа. Нова *Литургија*, другим речима, потиरे конфесионалне поделе, њу могу певати сви који прослављају хришћанског Бога. Уз то, хармо-

<sup>43</sup> Очекивало би се од једног теолога да му је срце испред ума, ако већ није једноглас испред четворогласа. Но, дати редослед у његовој мисли, даје повода за закључак да му просветитељска концепција не само да није била страна, већ му је била врло блиска.

<sup>44</sup> Овако је, да подсетим, Доситеј Обрадовић именовао епоху просветитељства (Павић 1991: 16).

<sup>45</sup> О томе управо говори Николаидис у вези са првим извођењем Прејерове и његове Литургије.

<sup>46</sup> Исцрпан и врло илустративан јесте опис слава поводом светковања дана рођења Фердинанда I, 7/19. априла 1844. у Новом Саду, који су „за зорице јоште ране” обележили „рикајући топови” са петроварадинских бедема, а затим је „свечана свита по стародревном обичају најпре у Церкви Римо католическој (!), а после и у Катедралној нашој Церкви, чувства благодарности, и топле жеље своје изливали, за дуги живот и здравље преблагога Владаоца свога, усердно пред олтарем Свевишњег изливали... У Церкви нашој пјение пак црковно украшавала је јуност гимназиална са хармоническим, своим сладкогласијем... Благонадеждна јуност гимназиална, по народној арии *Појти миле и невине*, окол мене птичице умилно је пјевала песму, од познатог родољубца Г. Дра. Петра Јовановића, за ову свечаност сачињену... И слово и пјесма присутствујуће је слишатеље до највећег умиленија тако довела, да се у очима многих пливајућа суза радости огледала...” (Аноним 1844: 195). Видети и Крестић 1980.



нично певање ће, уверен је Хавиарас, обезбедити православнима славу и благочашће, а туђинима, који су се са сарказмом и лошим мислима према њима неправедно односили, донеће покајање (Форџић 1967: 40). Ова, наизглед, наивна мисао у суштини је показатељ одсуства хришћанског расуђивања, губитка поменутог „критеријума за самопроверу”, истовремено и знак погубне гордости, чији је, у датом случају, извор религиозни филоетнизам удружен са идеализованом просветитељском мисијом.

Спор у вези са вишегласјем је додатно распламсао љубав према Српству и српском културном наслеђу и код епископа надлежног за православне цркве у Аустрији. Предводећи или следећи гласове већине у цркви, Рајачић је, као и многи други православни архипастири оног смутног времена, допринео њеном лаицизирању,<sup>47</sup> што је за резултат имало претварање отачке вере и њеног богатог богословског предања у „поучни фолклор” (Флоровски 1997: 539),<sup>48</sup> у мит о националној вредности и самобитности. Добро је познато да је својим архијерејским благословом управо он обезбедио вишегласју место на српским богослужењима и допринео да се *српском народном црквеном православном њојању*, познатом још и као *карловачко*, обезбеди легитимитет у традицији богослужбене православне музике. Будући сведок „успеха” реформе, којој је претходило бележење традиционалних грчких мелодија европским нотама, српски патријарх је постао покровитељ првом, на европским музичким основама школованом српском музичару, Корнелију Станковићу, дајући му подршку за мелографисање једногласних српских напева, уједно и за њихово хармонизовање.<sup>49</sup> Пут ка унификавању једногласних напева, које су заиста више „гудили” него појали ондашњи српски појци, био је тако трасиран, али на темељу идеје о устројству вишегласја, које је већ тада постало својеврсна идеологија у литургијском животу Српске цркве. Народним делом прогласиће Корнелије Станковић своју,

<sup>47</sup> Имајући у виду шири друштвени контекст, нарочито улогу коју су грађански прваци имали у животу цркве, постаје јасно да све и да није имао наклоности за западне музичке вредности, српски патријарх, из, додуше, хришћанском приступу непримерених дипломатских разлога, тешко би показао противљење већини. Он сам помиње да је опште мишљење свих да треба вишеглас институционализовати, те да су и општа осећања свих, и старих и младих, таква да је нова музика душекорисна, те отуда „нико (у цркву, прим. В. П.) не долази да појање као музику слуша, него да се хармоничним оним изразима светих молитава и славословља Божијег сједини и духовно да се изгради” (Рајачић 1848).

<sup>48</sup> Родни примитивизам или народна религија, која се претворила у опскурантизам, показала се погубна у доба бољшевичке револуције (Флоровски 1991: 540).

<sup>49</sup> Корнелијеве прве хорске литургијске химне, које нису компоноване на основу једногласног традиционалног појања и које због тога нису имале успеха, изведене су у кућној капели Јосифа Рајачића у Карловцима.



на основу „народног црквеног појања”, компоновану *Литургију* уз пратњу клавира,<sup>50</sup> то исто учиниће и Стеван Мокрањац обавештавајући јавност да је и његова – „народна” *Литургија* приведена крају.<sup>51</sup>

Понукао да брани „хармоническо пјеније”, Рајачић је у случају званом *вишегласје* у једном засигурно био у праву. Испровоциран величањем „грчке вере и грчке псалмодије” у циркуларној посланици васељенског патријарха и Синода Грчке цркве, он је у завршници свог одговора оправдано показао да је свестан сопственог архијерејског ауторитета. Указујући, без околишања, на главне узрочнике раздјељења унутар једног тела коју црква Христова представља,<sup>52</sup> и жигосући као искључиве узрочнике епископе грчког порекла, постављене с благословом „светог константинопољског трона”, српски поглавар потврђује да су нагомилани проблеми међу институционалним „националним” црквама на Балкану достигли врхунац у време обележено припремом за ослобођење од заједничког турског јарма. У доба богословске склерозе, у коме су православни, „заражени вирусом хипертрофираног национализма”, робовали „провинцијализму локалних предања” (Шмеман 1994: 322), сви су се, мање или више, позивали на националне преседане из прошлости. Љубав према сопственом етносу – која је по себи сасвим спојива са суштином цркве – изметнула се у паганизам.

Изван граница Балкана, у царствујушћој Вијени, истоверне припаднике балканских народа, ако ни у чему другом, чврсто

<sup>50</sup> „Песма је створ народни, јер она истиче из срца народнога. У појању казује народ побожна осећања своја... Појање се увек претопи у осећање, претопи у веру народну... Наше црквено појање... казује дубока побожна осећања... јер је оно истекло из срца нашега народа или, хисторички да кажемо, оно је наслеђено добро нашега народа, које се у духу његовом претопило према осећању срца његовога... Нека је вредност вештачког појања са вештачког гледишта велика, али се од њега иште још нешто веће, а то је, да је оно и народно, јер само је онда оно, што треба да је” (Станковић 1862: 4).

<sup>51</sup> „Ја знам: да је српскоме народу потребна уметност у опште, а још више она која је у њему саме постала, и којом се он Богу моли. Ово је дело такве врсте. Прави творац његове основе јесте српски народ. Ја сам га од српског народа позајмио, и сад га у скромноме уметничком руху опет предајем српскоме народу” (Мокрањац 1901: 22, 24). О томе шта је и у којој мери у новијој српској појачкој традицији заиста народно, српско, а посебно, православно и црквено, вреди посветити засебну студију.

<sup>52</sup> Рајачић наводи примере симоније, глобе верника, налик агарјанској, продавање светиња, и упозорава да „све докле истина и правда и чиста савест не завлада на светом престолу константинопољском, на коме је седео Златоусти и докле не буде дато Србима српско, Бугарима бугарско и Јелинима јелинско, тј. свакоме роду епископ који њихов језик говори и на језику њиховом проповеда, и на језику њиховом их саветује, учи, изобличава, кажњава, с њима и добро и зло од срца дели” васељенски патријарх нема покриће да се намеће као истинити пастир, као онај који душу своју за овце своје полаже (Рајачић 1848).

је повезала *новосѣара, нацаѣуђа* четворогласна црквена музика. У спомен дана када је Дух Свети сишао на апостоле и обдарио их знањем језика разних народа, како би их подучили у хришћанској вери, Светотројична црква у Бечу

„била је дупке пуна народа без разлика вјероисповеданија... Лепо је било овде примјетити, како је јака свјеза сродства црквеног. Нити је ту Грчком уву Србска јектенија што сметала, нити је Србскоме грчко појање: Она идеја (!) да једнако о Врховном Благу мислимо, једнако осећамо, и једнаким начином мисли и осећања наша пред истим изражавамо, тако је била овде узвишена да су јој се у овим светим часовима све друге морале подчинити” (Аноним 1844: 223).

Описана једнодушност задуго ће изостати у заједничким молитвама које је пратило древно једногласно појање, погрешно названо грчко, како од стране васељенског патријарха Антима у XIX веку, тако и од стране њему савремених српских црквених достојанственика.<sup>53</sup> Током друге половине поменутог столећа, доприносом српских записивача који су европским нотним писмом бележили мелодије, а посебно залагањем Стевана Стојановића Мокрањца, како у домену мелографије црквених напева, тако и у црквенохорском стваралаштву, богослужбена музика је код нас, у складу са општим националним тенденцијама, добила сталне епитете „српска” и „народна, уз то још и „православна” и „црквена”. Ови, вишеструко интригантни, појмови заслужују да буду протумачени у засебној студији, баш као што заслужују опсервацију и методи и начини борбе да се у XX и XXI столећу од уплива „грчке” псалмодије сачува у богослужењу Српске цркве „њено” – „српско народно православно црквено појање”. Самозваним чуварима српске традиције, уједно савременим српским идеолозима националне цркве и националне црквене уметности истина не смета руска црквена музика у српском богослужењу или на концертном подијуму, ни једногласна, ни вишегласна, и нарочито ова последња, баш као ни хорска дела аутора чија се „националност” не доводи у питање. „Грчко” је, међутим, озбиљна претња. Откуда овај зазор и има ли за њега оправдања у постмодерном добу, питања су којима одговори предстоје.

<sup>53</sup> О одсуству подршке српских епископа за обучавање српских појаца на реформисаној неумској нотацији и штампање неумских појачких књига видети Петровић 1992: 65–72.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Аноним (1844) *Πεσιῴανσκο-βυδิมскиῦ σκοροῴηча*, 21. 5, 223.
- Βαλληγνδρά, Α. (1972) „Н екκλησιαστική μουσική της Ελληνικής Ορθοδόξου εκκλησίας κατά την τελευταίαν 150ετία”, *Εκκλησία* 49: 92–98.
- Βεργώτη, Γ. (1994) „Н Εлτаниσιακή Λειτουργική Μουσική και το πολιτιστικό της μήνυμα”, *Χαριστήριον τῶ Παναγιωτάτῶ Μητροπολίτῃ Θεσσαλονίκης κ. κ. Παντελεήμονι τῶ Δευτέρῶ ἐπὶ τῆ συμπληρώσει εικοσαετοῦς ἐν Θεσσαλονίκη ποιμαντορίας*, Θεσσαλονίκη, 229–269.
- Веселиновић, Р. (1969) „Преглед историје Карловачке митрополије од 1695. до 1919”, у Лаврентије еп. Западно-европски и аустралијски и др. (ур.) *Српска ѱравославна црква 1219–1969. Сѿмоменица о 750–ѿодишњици аѱѿокефалносѿи*, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 221–240.
- Вукашиновић, В. (2010) *Српска барокна ѿеолоѿија*, Врњци – Требиње: Братство Св. Симеона Мироточивог, Манастир Тврдош.
- Давидов, Д. (1978) *Српска ѿрафика XVIII века*, Нови Сад: Матица српска.
- Демелић, Ф. (1865) „Корнелије Станковић”, *Λεѿоѿиус Μαѿѿице српске XXXIX* (110): 188–234.
- Δραγοῦμη, Μ. (1976–1978) „Н дυτικίζουσα екκλησιαστική μουσική μας στην Κρήτη και στα Επτάνησα”, *Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής* 31: 272–293.
- Δραγοῦμη, Μ. (2000) *Н μουσική παράδοση της Ζακυντινής Εκκλησίας*, Αθήνα: Οι Φίλοι του Μουσίου Σολωμού.
- Грујић, Р. (1920) *Православна српска црква*, Београд: Издавачка књижница Геце Кона.
- Грујић, Р. (1933) *Скојска миѿроѿолија. Истѿориски ѿреѿлед до обнављања српске ѿаѿѿријарѿије 1920. ѿодине*, Скопље: Манастирске штампарије.
- Ђ. И. (1844) „Допис”, *Πεσιῴанско-βυδимскиῦ σκοροῴηча*, 27. 4, 195.
- Ευστρατιάδου, Σ. (1912), *Ο ἐν Βιέννη ναός του Αγίου Γεωργίου και η κοινότης των Ελλήνων Οθωμανών ηπικόων*, Αλεξάνδρεια.
- Επιστολή (1846) = *Εγκύκλιος Πατριαρχική και Συνοδική Επιστολή* καταργούσα και απαγορεύσα την καινοτόμον είσαξιν και χрῆσιν της καινοφανούς τετραφώνου μουσικής ет таίς ιεραίς ακολουθίαις των απανταχού ορθοδόξων Εκκλησιών, προνοία και φροντίδι τού Παναγιωτάτου Οικουμενικού Πατριάρχου Κυρίου Κυρίου Ανθίμου και της Αγίας και Ιεράς Συνόδου, Εκ της ἐν Κωνσταντινούπολει Πατριαρχικής του Γένους Τυπογραφίας.
- Жѿѿије Герасима Зелића* (1897) кн. I, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије (Српска књижевна задруга коло 6, кн. 36).
- Зизјулас, Ј. (2003) *Православје*, Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ.
- Ύμνοι της θείας και ιεράς Λειτουργίας τονισθέντες υπό τού ιεροδιακόνου Ανθίμου Νικολαΐδου του γανοχωρίτου και συνοδευθέντες με τας λοιπάς τρείς φωνάς και με το κλειδόχορδον υπό του μουσικοδιδασκάλου Αγοῦστου Σβόμποδα και εκδοθέντες υπό του ίδιου διά συνδρομής των φιλομούσων ομογενών*, Εν Βιέννη της Αυστρίας 1844.
- Ύμνοι της θείας Λειτουργίας κατά τας μελωδίας της αρχαίας εκκλησιαστικής μουσικής προτεθείσας υπό Ιωάννου Χ. Ν. Χαβιαρά, πρωτοψάλτου της εκκλησίας της Αγίας Τριάδος και τετραφώνως μελοποιηθείσας με εκούσιον συνοδιαν της αγίας υπό Β. Ράνδχαρτιγνερ, υποδιευθυντού της των ἐν Βιέννη ανακτορίων Κ. Β. Καπέλης, Ιππέος του Α. Τάγματος του αγίου Λουδοβίκου*.
- Γιανναρά, Χ. (1992) *Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα Εκδόσεις Δόμος.

- Јанарас, Х. (2000) *Философија из новоџ уџла* (прев. са јелинског оригинала јерођ. Максим Васиљевић), Врњачка Бања: Братство Св. Симеона Мироточивог.
- Јевтић, А. (1992) „Свети Сава у токовима Ѓирило-Методијевог предања”, у *Свети Сава и Косовски Завеј*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Јевтић, А. (2010) „Предговор”, у В. Вукашиновић, *Српска барокна теолоџија*, Врњци – Требиње: Братство Св. Симеона Мироточивог, Манастир Тврдош.
- Југовић, М. (1934) „Титуле и потписи архиепископа и патријарха српских”, *Богословље* IX: 253–272.
- Коларић, М. (1967) „Основни проблеми српског барока”, *Зборник за ликовне уметности Мајнице српске* 3: 235–275.
- Костић, М. (1932) *Гроф Колер као културнопросветни реформатор код Срба у Уџарској у XVIII веку*, Београд: Српска краљевска академија.
- Костић, М. (1952) „Духовни регуламент Петра Великог (1721) и Срби – прилог историји нашег рационализма”, *Зборник радова Института за проучавање књижевности САНУ* 17, књ. 2, Београд: б. и.: 61–91.
- Κουλιτώρης, Π. *Λόγος πναηγορικός περί της καθ'ημάς Εκκλησιαστικής Μουσικής: συνταχθείς κατ'εντολήν του εν Αθήναις Εκκλησιαστικού Μουσικού συλλόγου και απαγγελθείς εν η αιθούση αυτού τη Δ' Δεκεμβρίου 1874*, Αθήναι 1975<sup>2</sup>: Βιβλιοπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία.
- Крестић, Ђ. В. (1980) *Историја српске цитамје у Уџарској 1791–1914*, Нови Сад: Матица српска.
- Мизов, Н. (1974) *Православиеџо в Бџлџария (теоретико-историческо осветление)*, Софија: Изд. на Бџлгарска академия на науките.
- Мирковић, М. (1965) *Правни теоложај и карактер српске цркве теодурском властитоу (1459–1766)*, Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије.
- Оболенски, Д. (1991) *Византијски комонвелт*, прев. К. Тодоровић, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.
- Мокрањац, С. С. (1901) „Оглас поводом изласка Литургије из штампе”, *Засијава*, 22.
- Орфелин, З. (1972) „Писмо Марији Терезији”, *Мајница српска*, 9–11.
- Остојић, Т. (1893) „Негујмо црквену песму”, *Орао*, 54–59.
- Павић, М. (1991) *Историја српске књижевности – Класицизам*, књ. 3, Београд: Досије, Научна књига.
- Παλλατίδου, Α. (1845) *Υπόμνημα ιστορικόν περί αρχής και προόδου και της σημερινής ακμής του εν Βιέννη ελληνικού συνοικισμού, αυτοσχεδιασθέν αφορμή της νεωστί γενομένης μεταρρυθμίσεως της εκκλησιαστικής ημών μουσικής εις το τετράρωνον*, Εω Βιέννη της Αυστρίας: Αντώνιος Μπένκος.
- Παναγιωτάκη, Ν. (1990) *Η Παιδεία και η Μουσική στην Κρήτη κατά τη Βενετοκρατία*, Κρήτη: Σύндесμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης.
- Πατρινέλη, Χ. (1975) „Ιστορία του Οικουμενικού Πατριαρχίου κατά την περίοδο 1669–1821” *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους ΙΑ* ’, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 123–134.
- Перковић Радак, И. (2008) *Од антеоскоџ тејања до хорске уметности. Српска хорска црквена музика у теериоду романтизма (до 1914. године)*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Petrović, D. (1981) „Роџеси вишегласја у српској црквеној музици”, *Музиколошки зборник* 2: 111–121.
- Петровић, Д. (1992) „Опит за печатане на невмени записи в Сремски Карловци в началото на XIX век”, *Бџлгарско музикознание* 3: 65–72.



- Цвијић, Ј. (1966) *Балканско полуострво и Јужнословенске земље*, Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије.
- Шмеман, А. (1994) *Историјски њиј Православља*, прев. с руског М. Марковић и Б. Марковић, Цетиње: Атос.
- Шмеман, А. (1997) *Православље на Западу. Црква – Свети – Мисија*, прев. М. Арсенијевић, Цетиње: Светигора.

*Vesna Peno*

ON THE MULTIPART SINGING IN THE RELIGIOUS  
PRACTICE OF ORTHODOX GREEKS AND SERBS:  
THE THEOLOGICAL-CULTUROLOGICAL DISCOURSE

(Summary)

In 1844, Serbian patriarch Josif Rajačić served two central annual Liturgies, at the feasts of Pasha and Pentecost, in the Greek church of Holy Trinity in Vienna; these were accompanied by the four-part choral music. The appearance of new music in several orthodox temples in Habsburg Monarchy (including this one) during the first half of the nineteenth century, became an additional problem in a long chain of troubles that had disturbed the ever imperiled relations between the local churches in Balkans, especially the Greek and Serbian Orthodox. The official epistle that was sent from the ecomenical throne to all sister orthodox churches, with the main request to halt this strange and untraditional musical practice, provoked reactions from Serbian spiritual leader, who actually blessed the introduction of polyphonic music, and the members of Greek parish at the church of St. George in Vienna, who were also involved with it. The correspondence between Vienna and Constantinople reflected two opposite perceptions. The first one could named “traditional” and the other one “enlightening”, because of the apologies for the musical reform based on the unequivocal ideology of Enlightenment. In this article the *pro et contra* arguments for the new music tendencies in Greek and Serbian orthodox churches are analyzed mainly from the viewpoint of the theological discourse, including the two phenomena that seriously endangered the very entity of Orthodox faith. The first phenomenon is the ethnophiletism which, from the Byzantine era to the modern age, was gradually dividing the unique and single body of Orthodox church into the so-called “national” churches, guided by their own, almost political interests, often at odds with the interests of other sister churches. The second phenomenon is the Westernization of the “Orthodox soul” that came as a sad result of countless efforts of orthodox theological leaders to defend the Orthodox independence from the aggressive Roman Catholic proselytism. “The Babylonian captivity of the Orthodox church”, as Georg Florovsky used to say, began when Orthodox theologians started to apply the Western theological methods and approaches in their safeguarding of the Orthodox faith and especially in ecclesiastical education. In this way the new cultural and social tendencies which

gripped Europe after the movements of Reformation and Contra-Reformation were adopted without critical thinking among Orthodox nations, especially among the representatives of the Orthodox diaspora at the West. Observed from this extensive context, the four-part music in Orthodox churches in Austria shows one of many diverse requirements demanded from the people living in a foreign land, in an alien and often hostile environment, to assimilate its values, in this case related to the adoption of its musical practices.

Примљено 1. 7. 2014.

Прихваћено за штампу 24. 9. 2014.

Оригинални научни рад



DOI: 10.2298/MUZ1417155V  
UDK: 050:78(497.1)''1918/1941''  
323.1(497.1)''1918/1941''

## Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба\*

Александар Васић<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ (Београд)

### Апстракт

Студија испитује однос према идеологији југословенства у српским музичким часописима између два светска рата. Уочено је присуство двају различитих, па и супротних ставова. Док су поједини музичари снажно заступали идеју интегралног југословенства, други су желели очување дистинктивних обележја унутар те заједнице. Та је подела кулминирала у случају Јужнословенског певачког савеза у чији састав Хрватски пјевачки савез није ушао. Тако се у српској музичкој периодици може пратити темељни идеолошки и политички проблем Краљевине Југославије.

### Кључне речи

југословенска идеологија, српска музичка периодика – XX век, Јужнословенски певачки савез, Хрватски пјевачки савез, Божидар Широла, Миленко Живковић

Српску музичку културу међуратног доба обележио је, поред осталог, дотад незабележени развој музичке периодике. За нешто мање од двадесет година у Београду се појавило чак седам музичких часописа. То су: *Музички гласник* (1922), *Музика* (1928–1929), *Гласник Музичког друштва „Сѿанковић”* (1928–1934, 1938–1941; јануара 1931. преименован у *Музички гласник*), *Звук* (1932–1936), *Весник Јужнословенског пјевачког савеза* (1936–1936, 1938), *Славенска музика* (1939–1941) и *Ревиија музике* (1940). Две хиљаде стотину осамдесет два текста, колико износи учинак ових гласила, богат је грађом за бројна и различита испитивања, анализе и тумачења.<sup>2</sup> Једном од таквих испитивања посвећујемо простор у овој студији. Реч је о односу међуратних музичких часописа према идеологији југословенства.<sup>3</sup>

\* Ова студија представља 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 Владе Републике Србије.

<sup>1</sup> alvasic@yubc.net

<sup>2</sup> Интегралну аналитичку библиографију наших музичких часописа међуратне епохе сачинио је писац ових редова, она засад није објављена.

<sup>3</sup> Из нашег излагања изостаће осврт на грађу *Музичког гласника* из 1922. године. О идеолошким аспектима те ревије писали смо у једној ранијој прилици (Васић 2009).

Званично прокламована идеологија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, односно Краљевине Југославије, југословенство је прихватао и добровољно и интимно, поготово у првим годинама нове државне заједнице.<sup>4</sup> То се може запазити и у музичкој периодици која се у потпуности ставила у службу југословенске идеје. Колико су то реалне кадровске и техничке могућности допуштале, београдска гласила бележила су рад музичких уметника, регистровала нотна издања, књиге, часописе из разних крајева Југославије. Београдски музички часописи међуратног времена доносе вести о музичком животу и институцијама у разним деловима Краљевине, највише у највећим центрима, а објављују се и вести о извођењима и успесима југословенских композитора у иностранству.

Југословенски садржаји у музичкој периодици обележени су својеврсним заносом музичких писаца и уредника (нарочито одмах по настанку Краљевине СХС), али, исто тако, отвореним исказивањем незадовољства и критиком нежељених, рђавих појава и тенденција. Релативно рано појавио се и знак дубоког размимоилажења у погледу на темељни аспект југословенске идеологије – на питање природе и степена јединства различитих народа пок окриљем те идеологије. Та три елемента – одушевљење, критика/полемика, разилажење у фундаменталном смислу – чине оквир у којем се испољила југословенска проблематика у нашим музичким часописима. Но пођимо, најпре, од примера заступљености југословенске тематике у нашим музичким часописима између два рата.

Поједини музички часописи позвали су хрватске музичаре да сами представе своје биографије и свој рад. Такав је био случај с Антуном Добронићем у *Гласнику МД „Сџанковић”* (његова аутобиографија је изашла 1931) (Добронић 1931). Студије, огледе и чланке о хрватским и словеначким композиторима објавили су *Музички гласник* и (највише) *Звук*. Рикард Шварц (1933) је писао о клавиранској музици Јосипа Славенског (иступивши с генералном карактеристиком Славенског као романтичара). О Антону Лајовицу је писао Славко Остерц (1933), а Лајовиц је представио Матеја Хубада (1934), посебно истакавши Хубадов рад на пропагирању Мокрањчевих *Руковeћи* код Словенаца, пре и на почетку Првог светског рата. Борис Папандопуло (1934) је зналачки и понесено, с наглашавањем југословенске идеологије, говорио о Ватрославу Лисинском, а Виктор Новак (1934) о Фрањи Дугану старијем. Анализу свих ставова *Религиофоније* Јосипа Славенског у *Звуку* је објавио Бранко М. Драгутиновић (1934). Преглед савременог музичког стварања код Словенаца написао је млади

<sup>4</sup> О сложеним проблемима прве југословенске државе видети Грол 2005.

Драготин Цветко (1939). Није потребно наводити још сличних примера. Српска музичка периодика настојала је да прикаже рад најзначајнијих хрватских и словеначких композитора и може се рећи да је у томе успела. Сви наведени чланци унапредили су познавање хрватске и словеначке музике код београдске и српске читалачке публике. Наглашавамо српске јер су часописи излазили у Београду, а у Хрватској и Словенији је рад наведених, тамошњих музичара морао бити познатији него у Београду.

Југословенство је у нашим међуратним музичким гласилима било заступано и борбено и с нескривеном емоцијом. Југословенска идеологија није заступана „апстрактно”, већ се она везивала за конкретна музичка питања и садржаје. Емоцијама је обележен чланак који је *Весник Јужнословенског њевачког савеза* посветио двадесет петој годишњици уметничког рада Светолика Пашћана-Којанова, првог артистичког вође Савеза. За каденцу чланка сачувани су редови који говоре о једном програму који је био више од идеологије, који је за поједине људе онога времена био идеал и осећање:

„За своје зnanje koje ima, Pašćan i danas priznaje da duguje večnu zahvalnost svojim učiteljima Humlu, Lhotki, Duganu i Rosenberg-Ružiću, Hrvatskom pjevačkom društvu „Lisinskom“. Jugoslovenska muzika mnogo duguje Svetoliku Pašćanu jer je posle rata bio Pašćan prvi i jedini Srbin dirigent koji je u istoj meri i podjednako propagirao dela hrvatskih i slovenačkih autora, šireći time ideju jugoslovenstva” (Аноним 1935: 22).

Ипак, југословенска идеологија је схватана као вредност, као циљ којем треба стремити, али не и као заштита за појаве и садржаје који нису заслуживали подршку или позитивну оцену.

Пре свега, замерке су стављане музичким центрима Краљевине и њеним установама. Примећено је одсуство жеље, односно слаба воља за сарадњом и међусобним музичким познавањем и уважавањем. Антун Добронић је то бритко формулисао. Према његовим речима, Југославија има три музичка центра којима је јасна тенденција да се међусобно игноришу (Добронић 1933: 59). Да је југословенска музичка стварност далеко од жељених, прокламованих циљева, сведоче искрене, статистиком потрепљене опсервације Луцијана Марије Шкерјанца. Он је 1933. у *Звуку* изашао с отвореним примедбама Београду и Загребу, и то због занемаривања словеначких оперских дела на репертору позоришних кућа у тим градовима. Наиме, Љубљана је, како наводи Шкерјанц, за кратко време поставила све хрватске и српске опере (он наводи и примере), док то није био случај са словенач-

ким операма у Београду и Загребу. Поводом слабијег одзива Београда и Загреба на словеначку музику, Шкерјанц примећује како је „ипак [...] čudno da je danas slovenačkom kompozitoru lakše da stavi svoje delo na program u Pragu ili Brnu nego u Zagrebu ili Beogradu...”. (Škerjanc 1933: 148). Примедбе је имао и Београд – на свој рачун. Осврт на београдску премијеру опере *Никола Шубић Зрински* Ивана Зајца, *Славенска музика* отпочиње следећим речима: „Морало се, истина, чекати 20 година, али је Београдска опера ипак испунила једну своју културно-уметничку мисију – извела је на својој сцени *Николу Шубића-Зрињскога* од Ивана Зајца” (Аноним 1939: 1)

Питање позоришног репертоара, у којем су значајну улогу увек играле и финансијски и организациони разлози, није нужно, увек, сагледати на неповољан начин – као резултат недовољне пажње појединих личности и управних тела и, поготово, као знак рђаве намере. Остају, међутим, два значајна аспекта. С једне стране, у оно време у нас се очито веома много држало да међуодноса државних културних центара у погледу репертоара и зато се толико расправљало о неједнакостима и лакунама. Како је југословенство било снажно заступано, разумљиво је да су се тражиле потврде привржености том програму. С друге стране, значајно је да се о оваквим питањима расправљало отворено и без зазора. То говори о приликама у ондашњој држави и друштву. Југословенство је, дакле, у музичким часописима брањено позитивним примерима музичке сарадње појединаца из различитих нација и центара, борбеним залагањем за његове музичке вредности и емотивним излицима који нису били неуверљиви.

Критички приступ музичком репертоару срећемо, на другачији начин од приказаног, у једном чланку Славка Остерца. У свом осврту на оперску и концертну сезону 1927/28. у Љубљани, он као негативан репертоарски гест наводи извођење опере *Женидба Милошева* Петра Коњовића (Osterc 1928: 247). Прва Коњовићева опера, дело његове младости и више пута редигована, свакако није на висини каснијих композиторских остварења каква су *Кнез од Зејте* и *Кошћана*. Остерца нису спутавали сувишни обзири. То је што је једно дело долазило из другог музичког центра заједничке државе није подразумевало блажи критеријум.

Озбиљни знаци кризе југословенске државе и југословенске идеологије показали су се у нашим међуратним ревијама у једном случају, једном али довољно снажном да би се јасно уочило постојање различитих погледа на значајна музичка питања, а онда и на југословенску идеологију и државну заједницу. Било је то питање Јужнословенског певачког савеза.

Јужнословенски певачки савез је представљао једну од најзначајнијих установа ондашњег музичког живота. Два од наших међуратних музичких часописа на себе су била узела функцију званичног гласила Савеза – *Музика* (1927–1929) и, после њеног гашења, *Гласник Музичког друштва „Сћанковић”* (1929–1934) (године 1935. ЈПС је коначно почео да издаје самостално гласило, биће то *Весник Јужнословенског певачког савеза*). Оба часописа пратила су рад ЈПС-а, а посебно се у том смислу истакао *Гласник МД Сћанковић*; из броја у број у њему су објављивани опсежни, подробни извештаје о раду, одлукама, конкурсима Савеза.

Пре него што пређемо на питање ЈПС-а, задржаћемо се, на тренутак, на вести о успеху једног југословенског композитора у иностранству. Средином 1927. на Фестивалу Међународног друштва за савремену музику у Франкфурту на Мајни, с великим успехом изведен је ораторијум Божицара Широла, *Живот и сјомен славних учитеља св. браће Тирила и Мејода*. О читавом Фестивалу и о пријему свога дела Широла је објавио обиман извештај у *Музици* (Širola 1928) Извођењу у Немачкој присуствовао је и енглески музиколог Едвард Џ. Дент (Edward Joseph Dent), у оно време председник Међународног друштва за савремену музику. После концерта он је ступио на позорницу и одржао говор. Део те беседе, у парафрази, пренео је Широла у београдској *Музици*:

„... Dent [је] дошао и у одуљем говору честитао друштву [„Kolo”]... S ne malim ponosom istakao je, da osim Jugoslavena, osim Hrvata, koji su svoje sposobnosti upravo dokazali, ne zna na svijetu drugog naroda van Engleza, koji imaju dosta staru i dotjeranu pjevačku kulturu a da bi se uopće usudili izvesti ovakovo djelo” (Širola 1928: 24).

Прецизна нијанса у Дентовом говору – „осим Југославена, осим Хрвата” – није спорна, јер Широла је био хрватски и југословенски композитор. Било је, додуше, успешних ораторијума и у других југословенских народа – сетимо се, примерице, *Васкрсења* Стевана Христића, из 1912. године. Едвард Дент вероватно за то дело није знао, а Широла га у свом извештају – својим речима – није поменуо. Међутим, то овде није и најважније. За тему нашег разматрања значајно је приметити да се у нашој међуратној музичкој периодици јавља ово благо истицање разликовања југословенских „племена” унутар југословенске заједнице. То разликовање, како изгледа, овде је исказао странац, а Хрват/Југословен пренео га је. То разликовање, то благо наглашавање, на око ситан податак, показаше се као симптом различитих погледа

на југословенску идеологију и југословенску државу, а доводи нас и до питања о Јужнословенском певачком савезу.

Јужнословенски певачки савез је као тема уведен на странице међуратне музичке периодике чланком Косте П. Манојловића, главног секретара ЈПС-а, о трећем скупу делегата Савеза, одржаном децембра 1927. у Загребу (Манојловић 1928: 30). У том чланку садржана су два важна податка који ће обележити ЈПС као тему у нашим часописима. Манојловић подсећа читаоце да је ЈПС основан 6. априла 1924. у Љубљани и да су том приликом у Савез ступила сва српска и словеначка, и само нека од хрватских певачких друштава („Лисински” и „Младост” из Загреба, „Дубрава” из Дубровника и „Јека” са Сушака). Наиме, велика већина хрватских певачких друштава није желела да напусти Хрватски пјевачки савез, који је постојао још од 1875. У чланку Косте Манојловића помиње се низ одлука Збора са загребачког састанка; једна гласи: „да програми друштва буду у духу југословенске музичке идеологије”. Наведена два податка сугеришу да се од самог почетка јавила разлика у хрватским и другим, пре свега српским погледима на југословенство.

Како је *Музика* престала да излази априла 1929. године, то је Коста Манојловић са својом темом прешао у *Гласник МД „Штанковић”*. Свој чланак с краја 1929. и почетка 1930. он је посветио настанку, идеологији и практичним проблемима Савеза (Манојловић 1930). Недвосмилена је његова теза: потребно је јединство; треба ујединити све постојеће савезе у Југославији. Коста Манојловић са жаљењем констатује да Хрватски пјевачки савез није желео да напусти своје становиште о коегзистенцији националних савеза на југословенској територији. Манојловић примећује да то омета функционисање ЈПС-а као организације, поготово у контактима с иностранством.

На страницама српске музичке периодике међуратног доба није објављен текст у којем би Хрватски пјевачки савез елаборирао свој поглед на спорно питање. Концепција тог удружења читаоцима је била доступна индиректно, преко написа београдских музичких писаца који су излагали своје становиште и критиковали идеју и праксу која је долазила из ХПС-а.

Четири године касније, у *Музичком гласнику*, Коста П. Манојловић поново говори о односу ЈПС-а и хрватског националног удружења. Овога пута повод је била изборна скупштина Свесловенског певачког савеза у Прагу (Манојловић 1933). Манојловић наново износи историју хрватског противљења јединственом певачком савезу за Југославију и саопштава одлуке Свесловенског савеза у Прагу. Према прашкој резолуцији, чланови Свесловенског удружења могу



бити само јединствени државни савези. Упркос томе, Хрватско друштво неће прићи ЈПС-у. Све је остало како је и било, с тим што је Хрватима (и другима, у другим словенским земљама са сличним проблемима), остављен прелазни рок од шест година за ликвидацију покрајинских савеза. Карактеристичан је одговор Николе Фалера, председника ХПС-а: „... до истека шест година, одређених од конгреса у Прагу... има још времена, и...дотле [се] ко зна шта још може десити” (Манојловић 1933: 188).<sup>5</sup> И догодило се, као што је познато. Атентат на југословенског краља Александра Првог Карађорђевића, октобра 1934. у Марсељу, драматично промењене међународне околности, успон фашизма, јачање комунистичког покрета, снажно су уздрмали Краљевину Југославију.

Српска музичка периодика међуратне епохе није напустила изложено становиште о Јужнословенском певачком савезу. У уводном тексту за први број *Весника Јужнословенског њевачког савеза*, марта 1935, Миленко Живковић се (и даље) ватрено борио за јединствену певачку организацију, за јединствену јужнословенску (његов је израз) националну културу, за – интегрално и чврсто југословенство. Карактеристични су завршни редови његовог емфатичног уводника:

„Sa devizom: jedna država, jedan narod, jedan Savez, *Vesnik JPS* poziva sve nacionalne pevačke snage u čvrste i jedinstvene redove, da ga svesrdno pomognu u izgradnji i odbrani homogene nacionalne kulture kod kuće i kulturnog prestiža na strani” (Uredništvo 1935: 2).<sup>6</sup>

Као што се види, *Весник* је штампан латиницом.

Живковићев чланак изашао је у тренутку када је Хрватски пјевачки савез престао да постоји. Наиме, одлуком управе Савске бановине од 2. септембра 1934, ХПС је оптужен за рад против државног поретка и забрањен му је рад. Никола Фалер је

<sup>5</sup> Било је и других потреса у раду ЈПС-а. Године 1932. управа Првог београдског певачког друштва одлучује да ово Друштво иступи из ЈПС-а. Разлог је рад управе Савеза „који не служи ни Савезу ни његовој јужнословенској идеологији, која је ево осам деценија била свети завет ПБПД”; видети Петровић, Ђаковић, Марковић 2004: 92. Богдан Ђаковић на овој страници наводи да је прекид веза са Савезом потрајао све до 1938. године.

<sup>6</sup> М. Живковић је и раније заступао идеју чврстог заједништва; године 1933. он пише: „Што ни до данас није нађена платформа за заједнички рад са Хрватским певачким савезом, т. ј. што се између Јпс и Хпс није постигло сливање у јединствену националну организацију, не треба да буде још узрок, да искрени поборници јужнословенске националне културе изгубе наду. Ми чврсто верујемо, да ће и за решење овога важног питања наступити боља времена”; видети Живковић 1933: 193.



поднео тужбу Државном савету у Београду, његова тужба је била прихваћена и ХПС је поново почео да ради од 2. новембра 1935. године (Аnonim 1984: 353). Али никада није пришао ЛПС-у.

Српска музичка периодика између светских ратова сведочи о растућој кризи која је нагризала југословенску заједницу, сведочи преко једног, наоко, не преважног организационог питања. Али није тако. Однос Јужнословенског певачког савеза и Хрватског пјевачког савеза показује да је из Београда долазило једно схватање југословенства, а из Загреба друго. Партикуларизам Хрватског пјевачког савеза показује да нису све стране у југословенској држави желеле исту врсту заједнице, а временом ни заједницу уопште. Дистанцираност већине хрватских певачких друштава указује да је у Хрватској постојала снажна свест о примарној припадности хрватском националном корпусу и да ту свест није надвладала идеја југословенства. Београдски музички часописи оставили су трага о тим чињеницама и процесима, и у том смислу представљају извор за познавање идеолошких и политичких кретања у првој југословенској држави.<sup>7</sup> То је мали, али видљив траг великих оптерећења која су обележила српско-хрватске односе између два рата.

Српски музички часописи у доба Краљевине Југославије веома су ретко реаговали на конкретне политичке догађаје. У вези с југословенством постоје два таква примера.

У месецу у којем је краљ Александар укинуо политичке странке и парламент, Милоје Милојевић је написао:

„Danas je nastao trenutak da kroz duše Jugoslovena prostruji jedna misao, jedna ljubav i jedna vera. Da se na toj misli, i na toj ljubavi, i na toj veri zasnjuje sreća Srba, Hrvata i Slovenaca, okupljenih u bratsku zajednicu...” (Uredništvo 1929: 1).<sup>8</sup>

И Виктор Новак је стао уз владара и његово југословенство. *Музички гласник* од децембра 1934. објавио је Новаково спомен-слово на покојног краља (Новак 1934б).<sup>9</sup> Тај текст одликује се подигнутим тоном, снажним залагањем за југословенство, а поменут је и Јужнословенски певачки савез као установа у служби те идеје.

<sup>7</sup> Јужнословенском певачком савезу нису посвећена одговарајућа истраживања и о тој веома значајној установи не постоји монографија. У најновије време о ЛПС-у је писала Биљана Милановић (Милановић 2011).

<sup>8</sup> Ово Милојевићево реаговање на крупан политички догађај, један од најзначајнијих у историји прве Југославије, „осудио” је Никола Херцигоња (Херцигоња 1968: 32; 1972: 118). Херцигоњи је сметало Милојевићево приањање уз ројализам; југословенство тог усмерења њему није било прихватљиво.

<sup>9</sup> *Музички гласник* је донео и чланак поводом погибије краља Александра и том приликом је поменуто да је југословенски краљ био покровитељ Јужнословенског певачког савеза (Новак 1934а).

У српским музичким часописима између светских ратова чуо се снажан глас заточника југословенске идеје. Али био је чујан и глас оних средина и музичара који су се према тој идеји држали критички и резервисано. Југословенство музичке периодике онога доба имало је приметну сенку, а та је сенка била објективан одраз сложене стварности прве Југославије.

Већ у називу Јужнословенског певачког савеза садржана је идеолошка платформа и политичка идеја једнога времена. Као што је познато, у пројектима балканског уједињења, пре Првог светског рата, као део будуће заједнице били су виђени и Бугари. Политички догађаји нису ишли у том правцу, али је све до Другог светског рата у Југославији живео траг те идеје. Јужнословенски певачки савез никада није променио име у *југословенски савез*.<sup>10</sup>

У „Анкети о националном музичком стилу”, објављеној 1928. у часопису *Музика*, Коста Манојловић је о Бугарима говорио као делу југословенског народа (Gotovac i sar. 1928: 156). Ако су се током међуратног времена из наших музичких часописа таква разматрања повукла, није нестала и пажња према бугарској музици. Београдски, српски и југословенски читалац добио је информације о бугарском музичком фолклору, бугарским композиторима и репродуктивним уметницима, из пера бугарских писаца. Превођени су чланци бугарских музикографа и о западноевропској музици и општијим музичким питањима. Својеврстан темат о бугарској музици објавио је 1940. *Музички гласник*.<sup>11</sup>

Карактеристично је за српске музичке часописе онога времена да су објављивали и оне вести које нису улепшавале слику реалних односа у музичким срединама. Такав је био случај и с Бугарском која је била посматрана као огранак јужнословенске породице. *Музика* је у свесци за фебруар 1928. објавила вест да је Министарство просвете Бугарске наредило свим властима у земљи да не одобравају концерте иностраних уметника како би се домаћим уметницима омогућило да „зараде за кору хлеба” (Аноним 1928: 57).

Српска музичка периодика између два светска рата није најиздашнији извор за познавање политичких и идеолошких превирања у првој Југославији. Ипак, извори у њој присутни

<sup>10</sup> У цитираном посмртном слову краљу Александру, Виктор Новак је саопштио да је управо краљ био тај који је пресудио да Савез понесе придев *јужнословенски*; видети Новак 1934б: 247–248.

<sup>11</sup> Икономов 1932; Камбуров 1940; Кацарова 1940; Балкански 1940; Stojanov 1940; Pančev 1940.

могу се узети као јасни симптоми који верно одсликавају хтења и крупне музичке и друштвенополитичке проблеме онога времена.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- [Аноним] (1928) „Кратке вести”, *Музика* 2: 57.
- [Аноним] (1935) „Jubilej Svetolika Paščana, prvog art. vođe JPS”, *Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza* 2/3: 20–22.
- [Аноним] (1939) „Наш музички живот. Зрински на сцени Београдске опере”, *Славенска музика* 1: 1–2.
- [Аноним] (1984) „Hrvatski pjevački savez”, у К. Kovačević (ур.) *Leksikon jugoslavenske muzike*, knj. 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 353–354.
- Балкански, А. (1932) „Музичка уметност у Бугарској” (превео са бугарског Живко М. Фирфовић), *Музички гласник* 3/4: 40–42.
- Васић, А. (2004) „Музикографија Српског књижевног гласника и идеологија југословенства”, *Музикологија* 4: 39–59.
- Васић, А. (2009) „Музички гласник (1922): естетички и идеолошки аспекти”, *Музикологија* 9: 97–111.
- Gotovac, J., Dobronić, A., Јоксимовић, Б., Лајовић, А., Манојловић, К. П., Милојевић, М., Одак, К., Славенски, Ј., Šafranek Kavić, J., Širola, B., „Anketa о nacionalnom muzičkom stilu”, *Музика* 5/6: 152–159.
- Грол, М. (2005) *Искушења демократије*, Београд: „Службени гласник”.
- Добронић, А. (1931) „Из моје биографије”, *Музички гласник* 1/2: 23–28.
- Добронић, А. (1933) „Репрезентација наше музике”, *Музички гласник* 3: 59–62.
- Dragutinović, B. (1934) „Religiofoniја Josipa Slavenskog. Povodom prvog izvođenja”, *Zvuk* 8–9: 323–330.
- Живковић, М. (1933) „После IX конгреса ЛПС”, *Музички гласник* 7: 192–194.
- Икономов, Б. (1932) „Музичко дело у Бугарској”, *Музички гласник* 1/2: 23–26; 3/4: 75–78.
- Камбуров, И. (1940) „Народна музичка уметност у Бугарској (Народни певачи и свирачи)” (превео са бугарског Љубомир Божиновић), *Музички гласник* 3/4: 33–36.
- Кацарова, Р. (1940) „Две одлике родопских помашких напева” (превео са бугарског Љубомир Божиновић), *Музички гласник* 3/4: 37–40.
- Лајовић А. (1934) „Matej Hubad”, *Zvuk* 4: 121–125.
- Манојловић, К. П. [потписано: К. П. М.] (1928) „Саопштења музичких друштава и установа. Јужнословенски Певачки Савез”, *Музика* 1: 30.
- Манојловић, К. (1929–1930) „Јужнословенски Певачки Савез, његове идеје и рад”, *Гласник Музичког друштва „Сипанковић”* 1:1–6; 9: 165–168.
- Манојловић, К. П. (1933) „Свесловенски певачки савез (Поводом изборне скупштине 1 јула 1933 год. У Прагу)”, *Музички гласник* 7: 185–192.
- Милановић, Б. (2011) „Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији”, *Музикологија* 11: 219–234.
- Novak, V. (1934) „Franja Dugan st. О šezdesetogodišnjici rođenja”, *Zvuk* 12: 428–435.
- Новак, В. (1934а) „Витешки краљ Александар I Ујединитељ”, *Музички гласник* 11: 221–222.
- Новак, В (1934б). „Спомен слово одржано на свечаном комеморативном концерту

- Музичког друштва *Сћанковић*, на дан 17–XII–1934”, *Музички гласник* 12: 245–249.
- Osterc, S. (1928) „Kratek pregled operne in koncertne sezone v Ljubljani”, *Музика* 8/9: 246–248.
- Osterc, S. (1933) „Anton Lajovic”, *Zvuk* 8/9: 287–289.
- Pančev, H. (1940) „Beethoven i Bach kao kontrast i dopuna” (preveo sa bugarskog Živko M. Firfović), *Музички гласник* 3/4: 46–49.
- Papandopulo, B. (1934) „Vatroslav Lisinski. U spomen osamdesetogodišnjice smrti osnivača jugoslovenske muzike”, *Zvuk* 6: 201–211; 7: 249–262.
- Петровић, Д., Ђаковић, Б., Марковић Т. (2004) *Прво београдско њевачко друштво: 150 година*, Београд: Галерија САНУ.
- Stojanov, A. (1940) „Музичко стваранје и извођење” (preveo sa bugarskog Ilija Džuvaleković), *Музички гласник* 3/4: 42–46.
- Uredništvo (1929) „Na početku druge godine”, *Музика* 1: 1–3.
- Uredništvo (1935) „Uvodna reč”, *Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza* 1: 1–2.
- Херцигоња, Н. (1968) „Музиколошки опус Војислава Вучковића”, у В. Перичић (ред.) *Војислав Вучковић, уметник и борац: лик – сећања – сведочанства*, Београд: „Нолит”, 129–161.
- Hercigonja, N. (1972) *Napisi o muzici*, Београд: Уметничка академија, 115–147.
- Cvetko, D. (1939) „Savremena slovenačka muzika”, *Музички гласник* 9: 161–166.
- Švarc, R. (1933) „Josip Slavenski i njegova klavirska dela”, *Zvuk* 5: 167–171.
- Širola, B. (1928) „Из музичког живота. Inostranstvo. Festival Internacionalnog društva za modernu muziku u Frankfurtu krajem lipnja i početkom srpnja 1927”, *Музика* 1: 22–24.
- Škerjanc, L. M. (1933) „Za veće zближење naših kulturnih centara. (Povodom članka Antona Lajovica *O reformi naše muzičke nastave*)”, *Zvuk* 4: 147–148.

### Aleksandar Vasić

## TWO VIEWS ON THE YUGOSLAV IDEOLOGY IN SERBIAN MUSIC PERIODICALS BETWEEN THE TWO WORLD WARS

### (Summary)

This study explores the relationship between the Yugoslav ideology as exhibited in Serbian music magazines published between the two world wars. These are the following journals: *Music* (1928–1929), *Bulletin of the Music Society „Stanković”* (1928–1934, 1938–1941; in January 1931 it was renamed *The Musical Gazette*), *The Sound* (1932–1936), *Herald of the South Slavic Choral Union* (1935–1936, 1938), *Slavic music* (1939–1941) and *Review of Music* (1940). I have excluded the magazine *Musical Gazette* (1922) from consideration because I have already discussed its ideological aspects in an earlier article (2009).

Yugoslav topics in interwar music periodicals are addressed in an ecstatic tone by the music writers and editors (particularly immediately after the foundation of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes); one also observes open dissent and criticism of undesirable, wasted tendencies. Signs of profound differences with respect to the fundamental aspect of Yugoslav ideology – i.e. on the question of the nature and degree of the unity of nations under the auspices of the ideology, appeared relatively early in these journals. I argue that three elements: open enthusiasm, criticism/polemic and fundamental differences, constituted a framework within

which the Yugoslav ideology was expressed in the Serbian musical periodicals.

The third aspect has proved to be crucial. One could observe two different and even opposing views on the Yugoslav ideology. While some musicians strongly advocated integral Yugoslavism, others wanted the preservation of distinctive national features within this ideology. This division is illustrated by the writings of Croatian composer and ethnomusicologist Božidar Širola and Serbian composer and music critic Milenko Živković. The division in question culminated in the case of the South Slavic Choral Union, which Croatian Choral Union refused to join. Hence, Serbian music periodicals provide an insight into the fundamental ideological and political problem of the Kingdom of Yugoslavia.

Примљено 10. 6. 2014.

Прихваћено за штампу 24. 9. 2014.

Оригинални научни рад

DOI: 10.2298/MUZ1417167J

UDK: 78.071.1 Борота Н.

78.011.26(497.1)

## Појава концепт албума у популарној музици Југославије: ЛП плоче Камен на камен\*

Јелена Јовановић<sup>1</sup>

Музиколошки институт САНУ (Београд)

### Апстракт

Албуми групе Камен на камен, *LP-60993* (1973) и *ООУР / АВНОЈ* (1975), аутора Николе Бороте Радована, поседују карактеристике по којима би се могли сматрати концепт албумима: тематско и идејно усмерење у чијој је служби редослед нумера, организација музичких средстава на макро- и микроплану, елементи наратива и музички и звучни симболи. Према тим критеријумима *LP-60993* може се сматрати првим албумом са елементима концепта на простору Југославије. Аспекти настанка поменутих издања обухватају: Боротин стваралачки однос према фолклору, утицаје угледних светских концепт албума и друштвено-политички контекст Боротиног ауторског рада.

### Кључне речи

Југословенска популарна музика, концепт албум, *The Beatles*, Никола Борота Радован, Камен на камен, ритам корака, *Ћламочко Ћлухо коло*, команде, стројевни корак, песме Титу, *World Music*, *musique concrète*.

Уобичајено је да се концепт албум схвата као студијски албум у коме „све музичке или лирске идеје доприносе једној обухватној теми или целовитој причи” (Shuker 2002: 5). Међутим, шире су прихватане и другачије дефиниције: одређује га јединствена тема или наратив;<sup>2</sup> тема која обједињује албум заснована је инструментално, композиционо, наративно или лирски.<sup>3</sup> Овај рад се ослања на гледиште по којем се термин *концепт албум* односи на албуме чији је садржај обједињен ванмузичком тематиком и не примењује се на једноставне збирке композиција само жанровски или тематски одређене (Shute 2013: 13). Као услов за сврставање албума у категорију концепт албума предвиђа се јединство остварено заједничким садржајем (тематиком) нумера и музичким средствима.

\* 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. У непосредној је садржајној вези са студијом исте ауторке (2014) „Фолклорни мотиви у раним композицијама Николе Бороте Радована”, *Музикологија* 16: 173–191.

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

<sup>2</sup> <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html>; приступљено 31. 3. 2014.

<sup>3</sup> <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ConceptAlbum>; приступљено 31. 3. 2014.

Иако се зачеци оваквог стваралачког усмерења у популарној музици и цезу могу пратити од 1940. године, најутицајнија таква издања, узорни каснијим ствараоцима на светској сцени објављена су тек шездесетих и седамдесетих година 20. века. Једним од најзначајнијих таквих остварења сматра се *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) најуспешније и најутицајније групе у историји популарне музике, The Beatles (у даљем тексту Битлси).

О утицају овакве концепције на југословенску популарну музику<sup>4</sup> у стручној литератури до сада није писано; спорадичне помене концепт албума, без ближих одређења критеријума сврставања у ту категорију, налазимо само у једном извору.<sup>5</sup> Будући да, дакле, изостају подаци који би омогућили прецизно позиционирање Боротиних радова у том контексту,<sup>6</sup> циљ ове студије је да се анализом елемената њихове концепције јединства целине укаже на чврсту везу са устројством концепт албума, као и на њихову усклађеност са актуелним токовима светске популарне музике. Студија је настала на уверењу да ЛП плоче Камен на камен из раних седамдесетих година, иако нису у потпуности остварене као концепти, имају све елементе таквог приступа. Реч је о издањима *LP-60993* (Југотон, 1973)<sup>7</sup> и двоструком албуму *ООУР / АВНОЈ* (РТВ Љубљана, 1975).<sup>8</sup>

Токови формирања албума Камен на камен из 1973. и 1975. године овде су сагледани најпре преко Боротиног општег односа према фолклору као трајном извору инспирације, затим преко угледања на светска достигнућа у популарној музици, у првом реду музици Битлса, и, најзад, у зависности од текућег друштвеног, економског и политичког контекста.

У другој студији (Јовановић 2014) сагледан је Боротин стваралачки однос према фолклору у ширем смислу и третман фолклорних предлогака различитог порекла у његовим ком-

<sup>4</sup> По речима Н. Бороте, важан утицај на развој концепт албума у свету имао је развој технологије снимања; будући да је у СФРЈ управо овај аспект рада изискивао највећа материјална средства, услови у којима би се *код нас* могло приступити раду на концепт албумима не могу се поредити са иностраним.

<sup>5</sup> <http://balkanrock.com/yubilej-yu-100-najbolji-albumi-jugoslovenske-rok-i-pop-muzike-15-godina-kasnije/>, приступљено 1. 12. 2014.

<sup>6</sup> Према необјављеном мишљењу одличног познаваоца ове проблематике, првим концепт албумом у пуном значењу тог појма, чији је аутор са простора СФРЈ, може се сматрати плоча *Not An Ordinary Life* Корни групе / Kornelyans, аутора Корнелија Ковача, из 1974. (Ricordi SMRL 6130, Италија).

<sup>7</sup> Реч је о једном од сто најбољих албума издатих у СФРЈ (<http://balkanrock.com/yubilej-yu-100-najbolji-albumi-jugoslovenske-rok-i-pop-muzike-15-godina-kasnije/>). Потребно је, међутим, нагласити да на њему нису све композиције у потпуности Боротине ауторске: нумера *Рајтар* компонована је на стихове Ђуре Јакшића, а за нумеру *У суну једне њрољетне ноћи* музику и текст је писао Химзо Половина.

<sup>8</sup> Пуне податке о овим издањима видети Јовановић 2014: 183, фуснота 29.



позицијама. Такође је указано на чињеницу да је Борота (са колегама) један од зачетника тренда коришћења фолклорних мотива међу сарајевским музичарима седамдесетих и осамдесетих година 20. века (Pavlović 2013), утичући на стваралаштво ширег круга југословенских аутора. Управо у његовом интересовању за фолклорну традицију, и у јакој и по карактеру за то време специфичној, могло би се рећи и авангардној мотивацији да и на домаћем и на међународном нивоу промовише јужнословенски музички фолклор – па чак, по својим речима, и „нови музички жанр”, и то „фолклор у урбаној амбалажи” (Борота) – јесте један од важних предуслова за конципирање два прва албума. Такво мишљење потврђује чињеница да је на веб сајту Discogs музика на оба издања класификована као „Pop, Folk, World and Country”.<sup>9</sup> Реч је о фузији (сједињавању) елемената фолклора, интернационалне популарне музике, али и масовних свечаних песама и корачница. На тај начин су музичким средствима постигнути веома различити нивои жељених значења.<sup>10</sup> Посебно је значајно питање организације музичког материјала на овим издањима с обзиром на њихову тематику. Реч је такође о специфичним композиционим и продукционим средствима од којих су многа атипична за простор тадашње СФРЈ.

Други изузетно важан аспект Боротиног рада јесте утицај највећих достигнућа светске популарне музике тог доба; пре свега, реч је о утицајима допрлих посредством музике Битлса.<sup>11</sup> Према речима Николе Бороте, *Биџлси* су деловали попут својеврсног „филтера” за различите музичке стилове, а посебно за продукцијска решења.<sup>12</sup> Боротин *биџлсовски* приступ (какав су у то време примењивали ствараоци и на светској музичкој сцени)<sup>13</sup> обухвата широк спектар композиционих, аранжерских и продукцијских решења. Будући да они заслужују засебна разматрања на ширем простору, на њих ће у оквирима овог рада бити указано само у оним аспектима у којима се огледају елементи концепта на првим Боротиним ауторским албумима.

<sup>9</sup> Видети <http://www.discogs.com/Kamen-Na-Kamen-Kamen-Na-Kamen/release/5393295>; <http://www.discogs.com/Kamen-Na-Kamen-OOOR-AVNOJ/release/1994014>; приступљено 1. 12. 2014.

<sup>10</sup> Упореди <http://www.wikihow.com/Write-a-Concept-Album>; приступљено 1. 12. 2014.

<sup>11</sup> О ширим утицајима *Биџлса* на југословенску популарну музику, колико је познато, до сада се у домаћој литератури није писало.

<sup>12</sup> „*Биџлси* (сарајевска прононцијација имена The Beatles) и све оно што је утицало на њихов укупан опус, укључујући и радове настале након распада – захваљујући тиму експерата којима су били окружени, били су и остали најбољи филтер свих могућих утицаја на популарну музику уопште” (Н. Борота).

<sup>13</sup> Употреба термина према <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=beatlesque>; приступљено 1. 12. 2014.

Музички и звучни ефекти које је Борота примењивао, са највећим ослонцем у стваралаштву Битлса, били су нови и необични за ондашњу југословенску музичку сцену. Реч је о начину коришћења оркестра, гудачког квартета, лимених дувача, о полифоном вођењу и наснимавању гласова, комбиновању различитих звукова у продукцијском поступку (нпр. „аплауз или друга бука атмосфере”; „мешавина снимака”), као и „наративи из предграђа, обичне приче” и елементи конкретне музике (*musique concrète*),<sup>14</sup> од изузетног значаја за концепцију. Могло би се рећи да таква концепција подразумева да се у композицији може унети било који звучни материјал који доприноси изразу и значењским нивоима, а такође и стварању „звучних слика”.<sup>15</sup> Кад је реч о елементима конкретне музике, Борота је користио снимке звукова различитог порекла: блејања оваца, клепетуша, жамора веће групе људи, хркања, звука писаће машине, паљбе из ватреног оружја, детонације, звукова са градилишта или из фабрике итд., и примењивао их у прецизно омеђеним семантичким равнима.<sup>16</sup> Утицај Битлса огледа се и у одређеним композиционим поступцима који су допринели томе да ове плоче имају значајне елементе концепт албума, о чему ће бити речи у наставку овог текста.

Извођачки аспект ових албума такође заслужује посебну пажњу. Поред избора инструмената и њиховог третмана, као и избора инструменталних ансамбала, значајна је и улога вокалних солиста у изградњи целокупног слушног утиска. Дует Не-нада-Неде Ђурића (баритон) и Николе Бороте (тенор) био је складан како у унисоном певању тако и у вишегласним аранжманима. У тембру, интонацији и дикцији може се мерити са највећим светским вокалним дуетима, а идеји концепта на албумима посебно су допринели психолошка убедљивост, искреност,

<sup>14</sup> Наводе о свим овим средствима, коришћеним на албуму *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, дајем на основу филмованих материјала о снимању ове плоче, који су у време писања рада били доступни на Интернету. За бројне податке о Битлсима и о другим значајним ствараоцима из области популарне музике наведене у овом раду, као и за помоћ у теоријском упознавању са њиховом музиком, срдечно захваљујем Николи Бороти.

<sup>15</sup> Кад је реч о паралели са њиховом музиком у овом погледу, потребно је рећи да је у случају Битлса свесредна подршка допринела комерцијалном успеху њихових издања; с друге стране, Боротини радови су се у домаћој средини у своје време пре могли сматрати својеврсном ауторском авангардом и сувише смелим и вишезначним да би могли бити препознати, па и медијски и на друге начине подржани са циљем пуне комерцијализације.

<sup>16</sup> Током рада на албуму *ООУР / АВНОЈ* коришћени су звуци из Архива РТВ Љубљана.

јасноћа и емоционална изнијансираност у саопштавању (врло различитих) садржаја.<sup>17</sup>

Трећи аспект који доприноси разумевању елемената концепта на првим албумима Камен на камен јесте званична, државна идеолошка матрица у којој су ови радови настајали.

Потребно је нагласити да су се околности под којима су два албума снимана веома разликовале. Албум *LP 61993* рађен је скромним средствима и у скромним условима, док је *ООУР / АВНОЈ* имао финансијску, логистичку и медијску подршку, а технички услови за његово остварење били су неупоредиво захвалнији. У његову реализацију био је укључен Симфонијски оркестар РТВ Љубљана са солистима.<sup>18</sup> Борота је имао пуну слободу да овај албум конципира тако да он и садржајно и музичким средствима обухвати различита идејна и идеолошка полазишта.

### *Друштвено-идеолошки контекст*

Музичке фузије које налазимо код Бороте могу да упуте на размишљање у правцу који сугеришу Мајкл Тензер и Филип Тег: да спојени различитих музичких матрица у оквиру *WM* могу да одражавају широке друштвене промене и буду њихови катализатори (Tenzer 2006: 17). Такође, инспиративно је мишљење да музичке јединице у композицијама, укључујући и дела популарне музике, могу указивати на важне аспекте музичке семиотике у култури, а такође и покренути тему идеологије у корелацији са „social patterning of subjectivity” под променљивим политичким и економским околностима (Tagg 2004: 18). Историјски, економски и политички контекст у Југославији раних седамдесетих година пружа много разлога за овакве приступе знањима о домаћој популарној музици са елементима фолклора.

Боротино стваралаштво се такође може посматрати у оквиру концепата Мишка Шуваковића (2004: 33, 35). Постоји могућност примене концепта музике као „конструкта друштва”, при чему се „музика и друштво налазе у сложенем међуконститутивном односу”, као један од „апаратуса микро- или макродруштва којима се изводи (perform) друштвена реалност” (2004: 35). Ипак, с обзиром на специфичности Боротиног ауторског приступа, применљивији је концепт музике као „од-слика друштва”, где стваралац „трансцендира [...] конкретне друштвене услове и околности стварајући [...] слику универзалног као

<sup>17</sup> Тај и такав резултат, по мишљењу Николе Бороте, такође је важним делом охрабрен утицајем вокалног дуета Ленон–Мак Картни (Lennon–McCartney).

<sup>18</sup> Процесу рада на овој плочи погодовала је чињеница да је у исто време РТВ Љубљана понудила Бороти да ради албум са Недом Украден с циљем комерцијалног успеха (који је и уследио); рад на овим плочама текао је паралелно.

транскултуралног, мада европски центрираног, естетског објекта” (2004: 35).

Боротин стваралачки одговор на друштвено-политичке околности тог доба огледа се у два нивоа, тј. у њему се преламају два лична и ауторска виђења политичке и друштвене стварности. У једном од њих се читује афирмативан однос према симболима друштвено-политичког и идеолошког устројства земље, а у другом – иронија и сарказам (који никада не прелазе у негативно мотивисан цинизам) у односу на њих. У том погледу добродошла је паралела са идеолошким усмерењима стваралаца из сфере англоамеричког Folk Revival-а. С једне стране, овај правац је изворно био и израз пролевичарских политичких тежњи, што је нашло свој музички одраз и у контексту југословенске идеологије седамдесетих. За разумевање Боротиног ауторског израза изузетно је важна друга страна идеолошког предзнака композиција овог правца (па и једног дела репертоара Битлса). Реч је о израженом саркастичном односу према владајућој идеологији, друштвеној стварности, појавама из свакодневног живота. То опредељење Борота назива „леноновским” односом према тематици, и објашњава: „Кроз умерену сатиру биле су изречене праве поруке”. Чињеница је и да је као аутор у једном таквом задатом контексту успео да сачува аутентичан лични израз и стваралачку слободу, која му је обезбедила углед међу тадашњим независним интелектуалцима и ствараоцима.

Током седамдесетих година многи аутори из света домаће популарне музике по поруџбинама су писали музику на теме садржајно повезане са симболима владајуће идеологије: култом партизанства, личношћу Јосипа Броза Тита, идејом Југославије, са афирмативним односом према њима. Такав репертоар у музичком идиому савремених светских трендова сматран је идеолошки пожељним, јер је омогућавао популарисање садржаја те тематике међу младима. Борота је својим талентом и свежим идејама успео да привуче пажњу и да захваљујући томе добије одређене ангажмане, уводећи и елементе домаћег музичког фолклора у оваква музичка остварења, што је било нетипично и ново за тај тип композиција. На његове композиције у овом маниру може се применити констатација да је реч о музици „која има свечани [...] карактер церемонијалног типа”, „препознатљив у политичком дискурсу” (Лукић-Крстановић 2010: 121). У питању су једноставна и јака музичка средства: изражен ритам у парном такту, преминација дура и елементарне хармонске везе, а уз то акустичарски дух који истиче харизму појединца – изражајна средства масовних и свечаних песама и корачница интернационалног карактера. Значајан ефекат имају сеоски и

лирски мотиви у тексту, у којем се помињу „цвеће, птице, поље, реке, срце” (Лукић-Крстановић 2010: 122). Писао је музику која је наручивана за телевизијске серијале, неколико документарних и један играни филм (видети Pavlović 2013). То су углавном композиције „илустративног карактера, у складу са захтевима сценарија” (Н. Борота).

### *Концепцијски организовани њосиуици*

На два аудио издања који су предмет ове расправе препознатљиви су различити елементи који упућују на концепцијски доследан ауторски начин мишљења. По сопственим речима, Борота је рад на прве две плоче само делимично усмеравао ка стратегији концепт албума; у домаћој популарној музици тог времена није имао узора који би такав покушај охрабрио и омогућио његово пуно остварење већ на издању из 1973. године. Доследнија тежња ка организацији целине приметна је тек на другој по реду, двострукој ЛП плочи.<sup>19</sup>

У сваком од ових издања уочљива је тематска усмереност. Теме наговештавају већ наслови албума; у њиховој служби су распоред нумера и специфична организација музичких средстава која се идентификују на макроплану – са циљем сливености, јединства форме, и на микроплану<sup>20</sup> – реминисценцијама на раније изложене музичке мотиве. Делимично су присутни елементи наратива. Обједињујућим темама које се односе на ванмузички садржај приступљено је музичким средствима, али и коришћењем одређених симбола, утолико интересантнијих што су у стваралачком погледу вишезначни.

Посебну пажњу у том смислу привлачи избор скраћеница за називе целина, преузиманих из регистра назива друштвених организација, социјалистички типизираних државних производа, установа и предузећа – *LP 60993* и *ООУР / АВНОЈ*. Иста врста скраћеница је употребљена за наслове појединих нумера са албума из 1975. – *РТВ, ПТТ, ООУР, АВНОЈ*. Такав поступак представља широку разраду идеје коју је Борота стекао под утицајем композиције Битлса – *Back in the USSR* (1968). Ауторски приступ скраћеницама подразумева два принципа: „спољашњи” – по којем се оне читају дословно, са аспекта датог друштвеног, економског и политичког устројства и по којем оне збирно носе

<sup>19</sup> Први његов ауторски рад који има све елементе концепт албума јесте *Ко ме њо од некуд дозива*, реализован 1976, али, нажалост, не у облику у којем је био замишљен. О томе ће бити речи другом приликом.

<sup>20</sup> Реч је о мноштву „малих лирских и музичких унакрсних референци” карактеристичних за концепт албуме; видети <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ConceptAlbum>, приступљено 11. 4. 2014.

улогу симбола који безлично, попут жига, означавају категорије различитих појава; и „унутрашњи”, са становишта улоге и удела ових појава у људском животу и у пребрзим, често нелогичним, а коренитим променама у њему. Овим скраћеницама се на албумима придружују и друге, са специфичним учитаним значењима (нпр. *ЗОО* или *PRESS*) – у стваралачким реакцијама на односе међу људима, људску природу, појаве у друштвеној свакодневици, или кроз асоцијације на одређени историјски период (1941–1946).

Албум *LP 61993* је од стране владајућих државних кругова био посматран као вид „субверзивне делатности”. Упркос успеху појединих нумера код публике,<sup>21</sup> његов комерцијални успех је, на жалост, изостао.<sup>22</sup> С друге стране, плоча *ООУР / АВНОЈ*<sup>3</sup> успела је својим тематским усмерењима да помири идеолошки усмерене потребе наручилаца са стваралачким потребама и личним идејним полазиштем самог Бороте.

### Албум LP 61993

На овој плочи нумере су садржајно различите – од најбројнијих, о појединим аспектима социјалистичке идеологије, преко љубавних (са или без ироничног односа према друштвеном контексту), романтичарски родољубивих (*Рајшар*), до оних са темама везаним за проблеме животне средине<sup>24</sup> и радова сасвим специфичног садржаја (каква је претежно инструментална, програмска композиција *Град (наш њавак)*).<sup>25</sup>

Концепција је у битним појединостима сигнал ауторове „намере да крене у концепт” (Н. Борота). Ту су, пре свега, уводни и завршни наратив – ауторске стихове говори један од најзна-

<sup>21</sup> Композиција *Овце – Овце* освојила је награду публике на фестивалу *Омладина '73* у Суботици.

<sup>22</sup> Продај је у свега 530 примерака. Међутим, био је прихваћен и високо цењен у *културном андерграунду* тог времена; касније је (како је већ речено) стекао статус једног од сто најбољих албума у СФРЈ.

<sup>23</sup> Овај албум је издат у два вида: као двоструки албум и као две одвојене ЛП плоче (у складу са концепцијом сваке од њих).

<sup>24</sup> У том погледу, може се успоставити идејна и генерацијска паралела између тог аспекта Боротиног рада и генералног односа према фолклору и животној средини какав у својим новијим јавним иступањима исказује Роџер Мек Гуин (Roger McGuinn), један од оснивача и „душа” групе *The Byrds* (пођ. 1942); видети: Roger McGuinn at UC Berkeley, <https://www.youtube.com/watch?v=IzwP5b7wIcY&list=RD8s6TSNwnYDw&index=10>; <https://www.youtube.com/watch?v=IzwP5b7wIcY>; линковима је приступљено 1. 12. 2014.

<sup>25</sup> Борота је назива „композицијом-програмом”. Она се по квалитетима у споју сведених музичких средстава, продукцијског решења, спонтаности и храбрости у изразу не може, чини се, мерити ни са једном појавом у домаћој популарној музици све до данас.



чајнијих представника алтернативне сарајевске песничке сцене Ахмед Мухамед Имамовић<sup>26</sup> – у првој и у завршној нумери. Почетна нумера *Град* (пример 4)<sup>27</sup> започиње наративом у којем, у форми трећег лица, наратор успоставља директну комуникацију са слушаоцима, казујући својеврсни „проглас“ / *statement* концепта и истовремено *пројекта* Камен на камен. Кључни је мотив камена, као истовременог симбола трајања (тј. временске димензије) и места на којем се налази (просторне димензије), указујући тако на ванвременски аспект, где се (тренутне) политичке и друштвене идеолошке сфере смењују не нарушавајући непрекидно трајање, универзалне законе и ток природних појава.<sup>28</sup> На ову тематику надовезује се одјавни наратив у завршној нумери *Нек’ се зна* (пример 8), којим је саопштен однос аутора и његове генерације према земљи у / на којој живе. Иако свечани тон најпре асоцира на званичне, идеолошки усмерене масовне скупове и приредбе, садржај упућује на однос према појмовима *наше* и *сво*, и саопштава о достојанству у наслеђивању предачког завештања, што као доживљај и став превазилази идеолошке оквири датог времена, и што ће у истој композицији бити показано и музичким средствима. Оба наратива се могу окарактерисати као *мејанаратив* (према Beard и Gloag 2005: 114) намењен већем кругу слушалаца, односно, друштву које стваралац перципира као традиционални концепт заједнице.

Тежња ка монолитности макроформе изражена је одсуством пауза између нумера (по узору на раније наведене албуме *Биџлса*). Између појединих нумера постоје прелази са одређеним садржајним или смисаоним асоцијацијама (реч „ратар“, са јаком реверберацијом између композиција *Град* и *Рајџар*, и прелаз са прве на другу страну плоче у узвику „О–брни!“ у маниру војничке команде, или команде коловође у *џлухом колу*). Заокруженост макроформе налазимо још и на плану аранжмана, карактера (почетна и завршна нумера садрже гудачке партије и вокалне деонице, које дају свечани, химнични карактер; примери 4 и 8).

Важан елемент концепције је тематска веза између нумера, садржана мање у њиховом распореду, а више у динамици смењивања појединих тема. Њихов распоред и међусобни садржајни

<sup>26</sup> Имамовић никада није говорио туђе стихове; за ову прилику је направио изузетак (подаци добијени од Н. Бороте).

<sup>27</sup> Примери у Прилогу овој студији представљају анализирани композиције о којима је реч и у другој студији исте ауторке (Јовановић 2014).

<sup>28</sup> Ово је у најтежњој вези са уметничким усмерењем низа песника алтернативне песничке сцене у тадашњој Југославији, а у том контексту своје место заузима и *пројекат* Камен на камен. Отуда позиционирање овог албума у тадашњој културној клими Југославије и његова ангажованост у идејном погледу постају много јаснији.



однос непрекидно сугеришу динамику између друштвено-политички задатих оквира и непосредног многоструког личног и колективног животног искуства.

### *Двос̀труки албум ООУР / АВНОЈ*

Као што је већ речено, овај албум је спој различитих идејних концепција, које су најчешће обједињене, а понекад и диференциране музичким средствима. Нумере су и овде повезане у јединствен след.

**Прва плоча, ООУР**, тематски се надовезује на албум *LP 61993*, са преовлађујућим ироничним односом према друштвено-политичком окружењу и друштвеној стварности (примери 13, 14, 16), али и са упечатљивим уметничким, песничким освртима на њу (*Interlude*, текст: Р. П. Ного), као и са лирским темама из породичног живота (*Мајка је умјесила црнога хљеба*).

Тематско и садржајно јединство је појачано органском, *биџилсовском* везом у виду поступка *Fade Out – Fade In* између завршетка стране А и почетка стране В, унутар композиције *Interlude* која се налази на обе стране. Повезаности на нивоу музичког материјала доприноси завршна нумера на страни В, *Глас народа* (пример 9), састављена од реминисценција на укупно пет композиција са плоче, односно, рекапитулације претходно изложеног садржаја албума.

**Друга плоча, АВНОЈ**, већим делом је тематски усмерена на симболе социјализма / комунизма као савршеног, утопијског друштвеног уређења. Ово издање је у замисли наручилаца посвећено двострукој државној прослави: годишњици конституисања друге Југославије (Другог заседања АВНОЈ-а 1943) и доношењу Устава СФРЈ (1974). Акустичарски, *ривајелистички* музички концепт у служби је симбола државне идеологије. Концепцијски, албум се састоји од две главне целине – два низа идејно и тематски обједињених композиција, који делимично следе логику наратива. На страни С је тематика везана за улогу и идеологију партизанства, са укљученим домаћим фолклорним музичким мотивима. На страни D је апотеоза циљева и идеја АВНОЈ-а, НОБ и комунистичке идеологије; овде су фолклорни мотиви ређи, а тежиште је на предлошцима из англоамеричке популарне музике.

Првих шест нумера на страни С посвећено је теми партизана. Низ који следи логику наратива насловљен је као *1941–1946*, а свака од нумера једном од година у низу од 1941. до 1946. и слободна је тематско-музичка асоцијација на конкретно историјско време. Последња нумера на истој страни, под насловом *Смрти фашизму – слобода народу!* надовезује се на претходни

след и партизанском паролом закључује вишеделну, тематски јединствену форму.

Страна D доноси композицију *Finale* (пример 10),<sup>29</sup> а затим низ нумера у две тематске целине. Прву целину, *Одборници*, чини дводелна композиција посвећена двома личностима из редова народних одборника (примери 11, 11а и 11б). Овакво позиционирање нумера на плочи могло би се тумачити као почасно, посвећено личностима од поштовања; чињеница да су оне препуне хумора и ироније даје целој концепцији отклон од таквог тумачења и истиче дубоко саркастичан ауторов однос према тој тематици. Другу целину под насловом *АВНОЈ* (пример 18а–ђ) чини низ од шест композиција / реминисценција на тековине АВНОЈ-а и на поједине догађаје у НОБ. Она је делимично решена на начин програмске композиције, чији је облик заокружен химнично конципираним уводним и завршним деловима, дајући печат целом издању. Слављенички карактер овде преовладава; иронија и сарказам су присутни, али уочљиви само на нивоу детаља. Пред сам крај последње композиције у низу, *Антифашистичко вијеће народног ослобођења*, укључен је цитат одломка из *Оде радосћи* (Бетовен / Beethoven), што је такође замисао која следи тематско концепцијско усмерење из неколико разлога (пример 18). С овим цитатом композиција добија више нивоа значења; између осталог, аутор у њему види „симболичку везу идеје југословенског и европског јединства различитости”, а и припадност Југославије културном контексту Европе. Тиме се, после нумере *РТВ*, пример 15, на албуму успоставља друга по реду реминисценција на ову тему.

Поред акустичарске концепције по угледу на светске трендове – примарног музичког средства који највише доприноси утиску слушног и формалног јединства издања, бројне су реминисценције истоветним или сродним музичким материјалом на бази фолклорних предлогака (пре свега ритмичких: формацијама и пулсацијом *џлухоџ кола*, у доследном темпу и карактеру). Јединство музичког материјала на плочи ојачано је коришћењем теме *За слободу, за мир* из композиције *1944* на страни С: иста тема је дата и у композицији *Finale* у аугментацији, као носилац нове поруке (пример 10).

Дизајн омота сваког од албума потврђује постојање општег идејног и тематског усмерења. Ликовно решење на *LP – 60993* хуморног је, ироничног карактера: цртеж краве *en face*, закићене зеленом маслиновом гранчицом, са отвореним погледом светлих очију ка посматрачу; задња страна омота приказује исту краву

<sup>29</sup> Оригиналну ауторову замисао да она, сходно свом наслову и тематици, треба да буде завршна на албуму, није било могуће остварити из техничких разлога.

отпозади (цртеж: Маја Ђурић, према замисли Н. Бороте). Дизајн омота албума *ООУР / АВНОЈ* у стилу је руског футуризма (дизајнер: Драган Стефановић, према Боротиној идеји). Ово решење је спој југословенских државних симбола (звезда петокрака и боје заставе, у различитим варијантама на предњој, задњој и преклопним странама), савремене урбане културне матрице и сеоског фолклора (ликови двојице водећих музичара у групи, са обележјима споја фолклорног и урбаног културног миљеа и естетике: стилизована црногорска / крајишка капа, брада, наочаре).<sup>30</sup> Елементарна графичка форма, скраћеница на омоту, у великој мери даје печат дизајну целине својим карактером жига – (агресивно) наглашава ироничан тон текстуалног садржаја посвећеног јавно прокламованим програмима друштвених и економских промена, актуелним званичним тумачењима историјских догађаја, као и судбини појединца у таквом контексту.

### Закључак

Основни стваралачки допринос Николе Бороте Радована југословенској популарној музици из прве половине седамдесетих година XX века огледа се у томе што је постигао фузију (обједињење) елемената фолклора и идиома савремених трендова. За њега је традиционална музика је значајан извор инспирације и јако изражајно средство; о томе сам каже: „Традиција (свих врста и облика) ме је одувек изузетно интересовала”. Циљ му је да покаже вредности локалног фолклора и да кроз специфичан ауторски израз саопшти одређене поруке.

У томе је значајну улогу имало коришћење предлогака по узору на свечане, химничне композиције са порукама владајуће идеологије, у најтешњој вези са конкретним временом, местом и историјским контекстом у којем је Борота започео свој рад. Фолклорном музиком са простора бивше Југославије могла се саопштити и (утопистичка) идеолошка порука о „братству и јединству народа и народности”. Отуда кроз фолклорне предлошке предност није дата ниједном од етницитета као њихових носилаца, већ су они узети као заједничка баштина, обједињени општим, неутралним термином *народни мошиви*. То потврђују и Боротине речи: „Ја сам у то вријеме био фокусиран на утопистички пројекат стварања *југословенске* нације – тако сам се осјећао, размишљао и изражавао”. (Један од елемената те заједничке баштине јесте и *народно коло*, као музички материјал и

<sup>30</sup> Узор за свеобухватни креативан приступ у стварању концепт албума био је такође у албуму *Sgt. Pepper's...* Битлса; видети [http://www.youtube.com/watch?v=7N5W6E\\_snNg](http://www.youtube.com/watch?v=7N5W6E_snNg); приступљено 12. 4. 2014.

као симбол примењен у више Боротиних текстова различите тематике).<sup>31</sup> Борота прилази фолклорним предлошцима са пуном свешћу о њима као изразу концентрисаног искуства прошлих генерација и интуитивно прониче у њихове аутентичне значењске нивое, дајући им ново отелотворење. Штавише, будући у току са највишим достигнућима светске популарне музике, чинио је кораке у правцу остварења идеје коју су у то време у Југославији следили и други музичари: настојао је да допринесе формирању новог жанра, или, по својим речима, радио је у циљу „трасирања пута развоја ‘фолклорног’ правца [данашњом терминологијом речено, жанра *ИМ*] у Југославији”.

У композиционим поступцима руководио се најпризнајим светским узорима тог времена. Концепт албум се показао најзахвалнијом формом за обједињење његових стваралачких принципа. Анализе показују да је први албум Камен на камен, *LP 61993* (1973), остварење са јасно израженим тенденцијама у том концепцијском правцу, можда и прво такво издање у Југославији, што му даје посебно место у историји југословенске популарне музике. На наредној плочи, *ООУР / АВНОЈ*, елементи концепта су још јасније и чвршће постављени.

Иронија и сарказам, значајне карактеристике Боротиног стваралачког израза, дају специфичан карактер његовим композицијама. Нарочито долазе до изражаја на семантичком нивоу коришћења одређених изражајних средстава.

Уочена су два елемента који су у најтешњој вези са фолклорним идиомом: то су звучни мотив људског ритмичког корака и мотив узвика команди упућених групи људи. Сваки од њих се среће у двојакој улози: као мотив корака / команде при игри (у *злухом / нијемом колу*) и, ређе, као војнички (стројеви) корак / војничка команда. „Читање” феномена и семантике ових мотива може бити двојако: из традицијског модела – у колу – пројектују се у нову идеолошку матрицу, подразумевајући перформативност другог, наметнутог вида колективитета, сасвим другачије природе. Прелазак из једне у другу сферу праћен је иронијом. (Слично семантичко презначење налазимо и у примеру 7, лирског карактера). Однос двеју група изражајних средстава Борота тумачи као „контраст између *прошлости* (доба бајки и епова) и *садашњости*”. Другим речима, реч је о поетском постављању (најмање) два плана поимања стварности једног уз други.

Фузијом (обједињавањем) различитих музичких елемена-

<sup>31</sup> Упућивање општих позива „у коло” има позитивни, оптимистички предзнак, који се можда може тумачити као израз доживљаја ове архаичне плесне форме (обредног кружног кретања) као могућег пута ка колективном избављењу од стихије друштвених и политичких прилика, кроз потврду снаге заједнице.

та остварен је јединствен израз у којем саопштене поруке имају своје пуно дејство. Вештина аутора састоји се у томе што је елементе домаћег фолклорног, англоамеричког акустичарског и идиома химничних, идеолошки усмерених композиција удружио у компактне целине, у којима они појединачно задржавају своју аутономију. Семантика је грађена кроз комбиновање музичких симбола сељачке заједнице и њене биолошке снаге са музичким симболима идеја водила социјализма, у интересу остварења заједнице новог типа. Заједница је потврђена и кроз фолклорни музички идиом и кроз естетику масовних песама и корачница, а на актуелности добија захваљујући музичким мотивима и средствима по моделима најуспешнијих остварења светске популарне музике. У таквом јединству, елементи музичких матрица, рекло би се, не мењају нити поништавају своје значење, нити се тај спој одвија противно унутарњим правилима сваке од њих, већ се оно на једном новом нивоу поново потврђује. Такав спој остаје на трагу основног значења сваког од три поменута идиома, до-носећи поруку идеолошки подобне и отуда, како је сугерисано, *љобедоносне* матрице са ауром југословенске утопије – идеалног, праведног друштва и идеалног животног окружења.<sup>32</sup> Нарочито су се ефектним показали спојеви традиционалних предлогака и оних карактеристичних за свечане композиције; то је могло бити и предвидљиво, јер је реч о музичким обрасцима који су широкој публици (били) добро познати (према Middleton 1990: 45). Можда се у овом случају чак може говорити о фолклорној матрици као изразу „екстернализованог, нижег другог” (Тоунбе 2002: 154) – у овом случају, личног и крајишког горштака у њиховој постојбини – утканој у „вишу” музичку форму, која кореспондира новом начину живота и веровања у утопијској држави.

Успостављање ових паралела важно је и за разумевање поетике *љројекџа* Камен на камен у целини. Анализе касније насталих Боротиних радова у погледу тематике, мотивике и изражајних средстава потврдиће садашњу претпоставку о постојању одређених константи у целокупном његовом стваралаштву.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Beard, D. and Gloag, K. (2005) *Musicology: The Key Concepts*, London – New York: Routledge.  
Golemović, D. (1997) „Srpsko narodno pevanje u razvojnem procesu: od obredne do

<sup>32</sup> О југословенској утопији Александар Петровић каже: „Ма како да се то одвијало у оквирима политичке диктатуре, ипак је чињеница да су се ту ослободиле утопијске енергије у мери која се нигде у XX веку није могла наћи” (Петровић 2012: 24).

- Љубавне lirike”, *Etnomuzikološki ogledi*, Beograd: XX vek, 23–55.
- Големовић, Д. (2000) *Рефрен у народном њевању – од обреда до забаве*, Бијељина – Бања Лука: Реноме, Академија умјетности.
- Докмановић, Ј. (1981) „Анализа рефрена дужих од певаног стиха у народним песмама Србије”, *Zvuk* 4: 69.
- Јовановић, Ј. (2014) „Фолклорни мотиви у раним композицијама Николе Бороте Радована”, *Музиколоџија* 16: 169–197.
- Лукић-Крстановић, М. (2010) *Сјекџакли XX века – Музика и моћ*, Посебна издања, књ 72, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Middleton, R. (1990) *Studying popular music*, Philadelphia: Open University Press.
- Петровић, А. (2012) „Осим себе, достојног противника немамо”, *Ekstra* 7 (5): 21–24.
- Roeder, J. (2011) “Introduction”, у J. Roeder и M. Tenzer (ур.) *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*, Oxford University Press, 3–16.
- Toynbee, J. (2002) “Mainstreaming, to hegemonic centre to global networks”, у D. Hesmondhalgh и K. Negus (ур.) *Popular Music Studies*, London: Arnold, 149–163.
- Chevalier, J. и Gheerbrant, A. (1983) *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Шуваковић, М. (2004) „Вишак вредности – музикологија и етномузикологија у пољу дискурса о *World Music*”, *Нови звук* 24: 32–39.

#### Електронски извори

- <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html> (31. 3. 2014).
- <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ConceptAlbum> (31. 3. 2014).
- <http://balkanrock.com/yubilej-yu-100-najbolji-albumi-jugoslovenske-rok-i-pop-muzike-15-godina-kasnije/> (1. 12. 2014).
- <http://www.discogs.com/Kamen-Na-Kamen-Kamen-Na-Kamen/release/5393295> (1. 12. 2014).
- <http://www.discogs.com/Kamen-Na-Kamen-OOOR-AVNOJ/release/1994014> (1. 12. 2014).
- <http://www.wikihow.com/Write-a-Concept-Album> (1. 12. 2014.)
- <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=beatlesque> (1. 12. 2014).
- [http://www.youtube.com/watch?v=7N5W6E\\_snNg](http://www.youtube.com/watch?v=7N5W6E_snNg) (1. 12. 2014).
- <http://youtu.be/NRr37NxL5qc> (1. 12. 2014).
- <http://youtu.be/3askZErSNRw> (1. 12. 2014).
- <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ConceptAlbum> (1. 12. 2014).
- <https://www.youtube.com/watch?v=IzWp5b7wIcY&list=RD8s6TSNwnYDw&index=10>
- <https://www.youtube.com/watch?v=IzWp5b7wIcY> (1. 12. 2014).





– аранжманским поступцима и наснимавањем гласова постигнута је густа вокална фактура и имитација *цикобаса*; инструментација као у поп жанру; гитара симулира саз.

### 3. Пјесма *Маршалу Тиџу* / *Дружарице њосадимо цвијеће* (1975)<sup>34</sup>

Текст: традиционални (водећи вокал: Н. Украден)

– Садржај: стихови двеју традиционалних песама посвећених лику и делу Маршала Тита;

– стих: епски десетерац, двостих, с римом;

– облик: дводелан, мелостих и рефрен, засновани на двема засебним мело-поетским целинама. Делови облика контрастирају музички и садржајно, представљају својеврстан „потпури“ који дозвољава изразе различитих нивоа жељених значења: стихове у ритму корачнице, у изражено парном ритму, изводе мушки гласови унисоно, а рефренске одсеке с контрастном, лирском мелодијом и лирским текстом изводи соло женски глас:<sup>35</sup>

А: традиционални фрагментарни мелодијски модел; каденца на хипотоници одаје његову „вестернизацију“.

В: Мелодија у маниру песме *на бас*, с традиционалном каденцом; облик: мали отворени период; секундни мелодијски покрет у лаганом темпу ствара асоцијацију на мелодију химне.

Однос каденцијалних формула на макроплану следи традиционални образац: полукаденце на хипотоници (условно: *f1*) и завршна каденца на тоници (*g1*); „вестернизовани“ завршеци доприносе утиску модерности израза.

Инструментација: према моделу акустичарских композиција из шездесетих година.

### 4. *Град* (1973)

(Наратор: А. М. Имамовић)

– Садржај: град као тековина човечанства; жртве „које су у Сарајеву и око Сарајева гинуле у цјелокупном току његове историје (па чак и у новија времена)” (Н. Б.); доживљај града Сарајева као јединствене заједнице различитих култура;

– уводни наратив је у форми говора, објаве (потенцијалног) концепта, тј. зачетка *џројекџа*; централни је мотив камена (асоцијација на име групе; симбол вечности, боравиште душе, станиште божанства; видети Chevalier и Gheerbrant 1983: 243–245);

– текст свечано-ироничног израза је у стиховима, у епском десетерцу; у свечаном тону ихговора песник А. М. Имамовић уз химничан инструментал (гудачи);

<sup>34</sup> Композиција је објављена три пута: 1973. (водећи вокал: Д. Фијала), 1975. и 1980. (водећи вокал: С. Бајић Лекић, пратећи: Ј. Гај Терзић, Б. Керић Влаховић, Е. Чичић). У свим верзијама устаљени су гласови Љ. Видовића и Н. Бороте.

<sup>35</sup> Захтев наручиоца песме (Радио Телевизија Сарајево, за програм *Друже Тиџо*, *ми џи се кунемо*, режисер Д. Ораховац), био је да нова песма буде заснована на фолклорном предлошку и задржава асоцијацију на њега, али да у себи има и елементе модерне композиције популарне музике (подаци добијени од Н. Бороте).

– елемент конкретне музике: звук писаће машине, чији је циљ „да дочара атмосферу канцеларије полицијског иследника којем је свако ‘врлудање’ кроз историју одмах било ‘сумљиво’” (Н. Б.).<sup>36</sup>

– облик колажни: А Ав В С; музичка фузија; „директна инспирација – ренесансна мелодика (Дубровачки трубадури) с тврдим херцеговачким завршецима” (Н. Б.):

А, Ав: акустичарски конципиране строфе и рефрен: доминација гитаре, уз контрастирајућу солистички певану строфу и вишегласни став у рефрену; стилски елементи италијанске ренесансе;

В: веза с *џлухим колом* у ритмичким фигурама и командама;

С: сазвучни и каденцијални обрти као у сеоској традицији Херцеговине (каденца у великој секунди, у складу са сазвуком на гитари која симулира тамбуру);

– хармонски план: дур, смена Т и S, преовлађује фон на Т;

– на самом крају наратор изговара реч „Ратар” с јаком реверберацијом, што је прелаз ка истоименој наредној композицији.

### 5. *Зов са њланина* (1973) (водећи вокал: Н. Ђурић)

– Садржај: однос према некадашњем завичају у планинама; бојазан од губитка додира с планином као извором животне снаге;<sup>37</sup>

– облик: АВ(R); мелодија строфе и рефрена су у потпуности у стилу средњоевропске музичке културе; ритам лендлера, ритмичка пратња хармонике.

### 6. *ООУР* (1975)

– Садржај: иронично виђење економске организације предузећа у СФРЈ;<sup>38</sup>

– облик: АВ(R);

А: поједностављена мелодија, сведена на низање тонова дурске скале навише; значење: наглашавање слогова речи унутар скраћенице, на по једном тону лествице, у једноличном ритму, сугерише срицање или подругљиво скандирање у циљу учења или преслишавања, чиме је исказана иронија у односу и на скраћеницу и на појам;

В(R): контрастирајући у погледу мелодијског распона и тонског састава (трихорд); значењски, упућује на делање, на („пожељни”) активни однос радника према сопственом доприносу у задатим оквирима;

– звук оргуља као пратећег инструмента асоцира на сакралну атмосферу; можда наговештава („пожељни”) религијски карактер односа према тековинама социјализма;

<sup>36</sup> Један од примера хронолошки раније примене звука писаће машине у делима светске популарне музике, јесте протестна песма Боба Дилана *Percy's Song* (Baez 1965, електронски извор). Ова композиција Бороти није била узор, што значи да је реч о двама независним коришћењима истог изражајног средства.

<sup>37</sup> „Директна инспирација – словенско-алпска мелодика с еколошком поруком” (Н. Б.).

<sup>38</sup> „И ово је [...] тешка иронија и сарказам... поигравање са официјелним политичко-економским трендовима оног времена” (Н. Б.).

– химнични инструментали између делова облика строфа доприносе свечаном карактеру.

### 7. Мила мајко (1973)<sup>39</sup> (водећи вокал: Д. Фијала)

– Тематика: љубав девојке према митском јунаку. Садржајно, концепцијски и продукцијски у исту раван су постављена два типска идеала: „принц на белом коњу” из матрице традицијског друштва, и замишљени идеални лик младог човека социјалистичког доба;

– акустичарски концепт: певање и рецитовање уз ритмичку пратњу на гитари;

– облик: А А В В:

А: доминација певања – водећи женски и пратећи мушки вокал у паралелним секстама;

В: рецитовање прозног текста и римованих стихова; хармонски план с три основне функције проширен је трозвуком на другом ступњу пред каденцирањем, што производи емоционални ефекат;

– рецитовање је снимљено преко мегафона, што отвара могућност вишеслојног тумачења:

1) према ауторској замисли, овај технички поступак „подцртава алијенацију два потпуно различита историјска контекста” и на широком плану остварује „контраст између прошлости (доба бајки и епова) и садашњости (доба сурове стварности и електронских помагала)” (Н. Б.);

2) снимак говора преко мегафона може се тумачити и као симулација емитовања лирске рецитације с разгласа (хипотетички: у одмаралишту или на стадиону), што демистификује интимни лирски карактер певане љубавне песме јер уводи димензију јавног исказивања љубави у оквирима конкретне идеолошке матрице;

3) Успостављање паралеле између представе јунака из митова / бајки и идеалне слике младог мушкарца као носиоца највећих врлина према идеолошком учењу социјалистичког доба.

### 8. Нек’ се зна (1973) (Наратор: А. М. Имамовић)

– Садржај: асоцијација на идеале наслеђене из прошлости; о међугенерациском континуитету схватања и веровања, иако су непосредна животна искуства другачија. Приврженост наслеђу предака („у костима”), љубав према својој земљи („наше”, „драго”, „лијепо”) и спремност да се она чува и брани.

– Дур, основне хармонске функције (у делу с појава трозвука на VI ступњу), парни ритам.

– Облик:

Увод а(г) В с а(г)а(г) В1 с интерл . ||: а :|| епилог / Coda

Увод: нарација / говорни текст (неримовани стихови у симетричном ос-

<sup>39</sup> Композиција је у нешто другачијој верзији поново снимљена 1975. године (водећи вокал: Н. Украден).

мерцу); реверберација асоцира на саопштавање идеолошки обојених порука уз употребу разгласног уређаја на масовном скупу (као у примеру 7). Реверб се према крају наратива смањује, а његов потпуни изостанак на последњој речи, *земље*, даје лични, индивидуални израз и топлину и снагу директног исказа. Овако конципиран увод у завршну композицију на албуму заокружује његову форму: казивања о камену и (материјалној) вечности из прве нумере (пример 5). Овде добија своје засвођење нагласком на (духовном) наслеђу свих који битишу на животном простору предака (земљи), и на свакој врсти привржености том наслеђу.

а (г): Химнична мелодија (силазна, већим делом по тоновима дурске скале); хармонски план: S-T-D-T. Учесће гудачког оркестра и бубњева, женског и мушких вокала (октаве, каденца у трогласу). При многоструком понављању дела а до пред завршетак композиције, варијације у бубњевима асоцирају на богато вариране мотиве *џлухоџ кола*.

В: Контрастирајући део: мушки гласови (унисоно) уз гитару, акустичарска концепција; при понављању мелодије градација је постигнута укључењем гудачког оркестра.

с: Химнична мелодија, контраст у мелодијском току и хармонској подлози (увођење акорда на VI ступњу). Концепцијски / аранжмански подударно с делом а (г).

В1: уместо каденцирања као у В (на тоници), каденца је одложена: до пред завршни тон уметнут је соло на електричној гитари (два такта), а затим завршни слог (реч *ми*), јединствени узвик више мушких гласова (с ревербом), што асоцира на оглашавање војне формације или масе / веће групе људи.

Инструментални интерлудијум: лагани мелодијски покрет навише по тоновима дурске скале у ниском регистру соло контрабаса; придружује се бас бубањ најпре у дужим, а затим у краћим ритмичким вредностима, у градацији, и подржава асоцијативну везу овог ритмичког пулса с *џлухим колом*.

Епилог / *Coda*: Продуцентске интервенције на много пута поновљеном снимку кратког ритмичког мотива (бас гитара и бубњеви) стварају асоцијацију на кретање (котрљање?) неког предмета и на поступно успоравање до потпуног заустављања (можда и на постепено заустављање рада неке машине или на њен квар).

## 9. Глас народа (1975)

– Садржај: компилација мотива из песама с истог албума (ООУР): *Мајка је умјесила црнога хљеба, Дружарице & другови, Град – село, Ниџде љеише земље нема*.

– Дур, хармонске функције Т и D, парни ритам.

– Облик: А В

А: канонске реминисценције на већ презентоване исечке: по једне реченице или четворотактне фрагменте из стихова или рефрена, с истоветном хармонском подлогом, сменом D и Т; фразе се поступно укључују у јединствену фактуру; једна од њих је дата и у високом и у ниском регистру. Одсек се значењски и у погледу музичке концепције заокружује

повнављањем двотонске формуле у ритму говора (*Ниџде љешице земље нема*).

В: снимак жагора веће групе људи (говоре текстове претходно певаних фрагмената, и друге) испрва је тиши, а затим се појачава, док певање и инструменти прелазе у други план и нестају; завршетак нумере је директна реминисценција на композицију *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*.<sup>40</sup>

## 10. Финале (1975)<sup>41</sup>

– Садржај: Идеја борбе за слободу и мир у циљу очувања најдрагоценијих личних и колективних идеала;

– дур, основне хармонске функције, парни ритам;

– облик: ||:А:|| В ||:С:|| D:

а: мушки гласови у басовом регистру, унисону, спор темпо, динамика обичног говора, текст о борби за слободу и мир; тематски материјал: мелодија дела *b* из композиције *Гором језде њарџизани / 1944*. у аугментацији; при понављању најпре се укључује женски глас, а затим пратећи акорди на гитари. Тиме певани текст о сопственој борби за слободу и мир спочетка асоцира на својеврсну „конспирацију”, певање групе људи на (тајном?) састанку. Прва појава основне мелодије може да асоцира на својеврсну групну заклетву, придруживање женског гласа на прихватање поруке у широј заједници, а укључење гитаре на њено омасовљење и шири, општи значај.<sup>42</sup>

б: Лирска, химнична мелодија; узлазни покрети дурског квинтакорда, неутрални слог (*a*), сопран и баритон у октави. Варијације на бубњевима дају јак замајак мелодијском току и повремено асоцирају на уситњени ритам *џлухоџ кола*. Учествује симфонијски оркестар.

||:с:|| Нова тема, лирска химнична мелодија у узлазном смеру по тоновима дурске лествице, на неутрални слог. Контраст: тембр женске деонице у првом плану у основном, грленом регистру даје оштрији израз (прате мушки гласови у октави). Укључени су симфонијски оркестар и соло флаута. Овај део облика се понавља много пута; изражајној снази доприноси комплементарност једноставне мелодије и врло богате ритмичке деонице; бубњеви су коришћени на исти начин као у делу *b*, што поред живости и покрета, производи утисак константног бата људских корака. У каденци вокалних деоница у унисону примењен је поступак *Fade Out – Fade In*, после чега следи, у техници *reverse*, понављање претходног материјала, што иницира и неочекивану хармонску промену (оба поступка су уведена по угледу на *Биџлсе*).

д: Лирска, химнична мелодија у високом регистру (сопран, уз пратњу ба-

<sup>40</sup> Мотив имена / псеудонима Billy Shears у каденци је мелодијски и ритмички идентичан оном код Битлса, али се хармонска основа разликује: код Битлса је примењена модулација из G-дура у E-дур са завршетком у терцијном положају, а код Бороте тонални скок из C-дура у A-дур, крај је у квинтном положају.

<sup>41</sup> Композиција је рађена за завршне сцене играног филма *Co* („Босна филм”, Сарајево, режија: Г. Шиповац).

<sup>42</sup> Ово тумачење је дато на основу слушањем утиска о нумери с албума. Анализа нумере са аспекта музике за филм захтева другачији приступ, који овом приликом није могао бити примењен.

ритона у октави). Овај одсек прати симулација оштећења снимка (можда с циљем асоцијације на његову старост?), појавом ритмички распоређених шумова.

Хармонски план је такође од значаја: делови *a* и *c* су у В-дуру, делови *b* и *d* у А-дуру; део *d* каденцира на доминанти А-дура, што доприноси тоналном јединству (заокружењу) композиције. Доминантна функција завршног акорда има двојаки значај: 1) асоцира на праксу хармонизације каденци традиционалних песама на доминанти, и 2) у контексту целокупног хармонског плана може се тумачити и као тоника, што би указивало на присуство принципа модалности у хармонском мишљењу и слушању.

### 11. Одборници (1975)<sup>43</sup>

– Тематика: ликови (и дела) појединих одборника на власти; имена Џемила и Радивоје односе се на конкретне личности, а одабрана су ради осликавања равномерне заступљености представника различитих *народности* (националних припадности) у народним одборима. Посреди су две композиције које чине једну целину.

#### 11а. Џемила

(водећи вокал, свирала, тарабука: Н. Борота)

- Акустичарски приступ; гитара, свирала (блок флаута);
- у фактури и третману инструмената, стилски елементи италијанске ренесансе;
- облик: дводелан, А В(Р), заснована на понављању два тематска материјала; контраст међу деловима облика није велик, задржана је њихова органска веза у мотивском погледу, што је у тесној вези с композиционим начелом својеврсног *монотематизма* у фолклорној музици источне Европе и Балкана:
- А: специфична метричка организација – смена различитих тактова: 6/4, 5/4, 4/4;
- В: смена тактова 5/4 и 2/4;
- метрика текста је у потпуном складу с музичким метром;
- овим средствима постигнут је ефекат музичке „егзотике”, мелодије ваневропског порекла; ово је у Боротином опусу једини пример који производи такав утисак.

#### 11б. Радивоје

(водећи вокали: Н. Борота, Љ. Видовић)

- Облик: дводелан, А В(Р), заснована на понављању два тематска материјала;
- А започиње инструменталном асоцијацијом на монодијски, „оријентални” утицај и звук саза или ситара (гитара);
- мелодија строфе представља парафразу (или мелодију „у духу”) тра-

<sup>43</sup> Композиција је писана наменски за телевизијску серију „Одборници”, у режији Уроша Ковачевића (ТВ Сарајево).

диционалне сеоске песме *на бас* из динарских крајева; унутарњу везу с мотивиком песме *Цемила* чини такт 5/4;

– **V(R)** асоцира на традиционалну мелодију, у такту 2/4. и у карактеру *народног кола*;

– уметнут је фрагмент текста фолклорне ругалице (*јос јрдног најјева*, Н. Б.) из околине Сарајева, која се односи на житеље Пала „залутале” на сарајевске улице: *Слоните се, Паљани, / јуишем иду јрајвани; / ’дин’ца, двица, трица, ч’в’рица [јединица, двица, трица, четвртица]*... (податак добијен од Н. Б.).

### 12. *300* (1975)<sup>44</sup>

Текст: Р. П. Ного. (Водећи вокали: Љ. Видовић, Н. Ђурић, Н. Борота)

– Тематика: „Р. П. Ного се према мом разумијевању овдје послужио метафором, односно методологијом басне како би аргументовао звјерињак који влада међу људима – обзиром на праисконске коријене једних и других” (Н. Б.);

– „дечји” ритам; изражена, прегнантна ритмичка компонента (бубњеви); утисак појачан асоцијацијом на звук корака и (делом) стања транса у *злухом колу*;

– унисоно групно мушко певање, уз изражено коришћење гласа *ш* као асоцијације на дивљину;<sup>45</sup>

– мелодија заснована на специфичном музичком идиому Кордуна, Баније, Истре и северозападне Босне, релативно ретко коришћеном у популарној музици Балкана;

– коришћење електричне гитаре са дисторзијом по високим жицама, у маниру жанра *heavy metal*, у циљу колористичког дочаравања гласова дивљих животиња; у овом контексту, ел. гитара асоцира на звук дипала по тембру, артикулацији, фактури, тонском низу и присуству бордуна, и доприноси доживљају дивљине и суровости;

– по фактури (бубњеви, гласови, асоцијација на дувачки инструмент), репетитивној, минималистичкој структури и карактеру, композиција се можда може сматрати домаћом претечом раних радова групе Дисциплина кичме (осамдесетих година).

### 13. *Стамбена комисија* (1975)<sup>46</sup>

(водећи вокали: Н. Борота, Н. Ђурић)

– Тематика: додела станова и проблеми у вези с тим; ироничан однос према појави;

– облик: АВ:

А: акустичарски узор, у комбинацији с мелодиком масовних песама или корачница; мелодија следи интонацију јавне званичне објаве / одлуке, у складу са садржајем;

<sup>44</sup> Текст је инспирисан песмом *Међу звјерима* (збирка *Звјерињак*, 1972).

<sup>45</sup> О овом аспекту биће више речи другом приликом.

<sup>46</sup> Наменски компонована музика за краткометражни документарни филм (режија: Петар Љубојев, „Сутјеска филм”).



В: стилизовани, „вестернизовани” модел традиционалне шаљиве *набрајалице*, с убрзавањем темпа као стилским елементом, усклађен са садржајем текста о реализацији званичне објаве / одлуке у пракси;

– бубњевци у појединим моментима асоцирају на звук корака *џлухоџ кола*;  
– инструментални интерлудијум са соло виолином подражава звук средњоевропских и медитеранских плесова који су део традиције Далмације, Истре и Словеније; асоцијација на веселу игранку.

#### 14. *Друџ арице и друџ ови* (1975)

(водећи вокали: Н. Борота, Н. Ђурић)

– Тематика: иронично виђење нагле урбанизације и *јединствена различитости* у срећној и праведној држави; ироничан однос према масовној миграцији из села у град (Н. Борота: „ироничан коментар проблема са прилагођавањем ‘грађана’ који су донедавно били ‘брђани’”);

– облик: колажни, неколико краћих тематских материјала: А А В В С Д [прелаз] Д; типичан пример музичке фузије; контрасти између акустичарски компонованих одсека у западном / средњоевропском идиому, симулације традиционалног певања уз тамбуру и мушког вишегласног хорског става:

А: у стилу англоамеричке популарне музике; висок вокални регистар; фактура према узору на уводну композицију Битлса за албум *Sgt. Pepper's...*;  
В: асоцијација на традиционалну личку или крајишку песму уз тамбуру (гитара); коришћен је типичан мелодијски модел песме *на бас*, низак вокални регистар;

С: мотивски неутралан део, мотивика европских шлагера;

Д: мелодијски и мотивски врхунац према обрасцу музичке културе средње Европе;

прелаз: вишегласни вокални став урађен према моделу Битлса (утицај албума *Sgt. Pepper's* и *The Beatles*);

– јака ритмичка компонента, преминација дура, три основне хармонске функције.

#### 15. *РТВ* (1975)

(водећи вокали: Н. Борота, Н. Ђурић)

– тематика: увођење телевизијског апарата у домове („телевизија је нужно зло”; Н. Б.)

– акустичарска концепција; аранжман: гудачки квартет, по угледу на композиције *Биџлса*

– мелодија заснована на парафрази теме *Прелудијума* за *Te Deum* Марка-Антоана Шарпантјеа (Charpentier, Н 146), званичног заштитног знака за Европску радиодифузну унију (European Broadcasting Union) и истовремено за тему Такмичења за песму Евровизије. Овим парафразама, а на крају композиције и цитатом мелодије у виолончелу, сугерисана је свеприсутност медија у животима људи у чије је домове ступио телевизијски апарат. Овај цитат асоцира и на припадност Југославије контексту европске културе.

### 16. *Пролетери свих земаља ујединиће се* (вокали: Н. Ђурић, Н. Борота, Љ. Видовић)

- тематика: пролетерска идеологија, истрајност у изградњи земље уз жртве; присутност идеологије у сваком сегменту људског живота; о пролетерским песмама које ојачавају веру у њу и проносе њене поруке широм света; о јединству света у њој;
- у оркестрацији има елемената химничних песама, што доприноси свечаном карактеру;
- бубњевци парафразирају ритмичке мотиве *џлухоџ кола*;
- облик: строфичан
 

А	А	b	А	с
a a1	a a1		a a1	
- изохронсилабизам у дечјем ритму, стих: петнаестерац;
- мелодика строфа заснована је два мелоритмичка мотива у структурно чврстој међусобној вези: тритонском (a), односно трихордалном (a1), који је његова инверзија; сведен тонски састав мелодију приближава интонацији говора, рецитовања или скандирања задатог текста, што је у складу са задатом идеолошком матрицом;
- А: стихови у петнаестерцу варирају; некад је његова структура VIII+VII и одговара изохроном дечјем ритму; међутим, понекад је структура IX+VI и тада се метар не поклапа с датом матрицом. Такође, присутне су варијације на нивоу унутрашње метричке структуре: осмерац је најчешћи као 4,4 (у складу с дечјим ритмом), али може бити и 3,2,3 или 5,3; седмерац је најчешћи у облику 4,3 (у складу с дечјим ритмом), али се јавља и као и 3,4 или 5,2. Због тога се акценти у тексту повремено не подударaju с природним, парним акцентима (дечјег) ритма, што производи ефекат погрешног акцентовања текста, односно невештог рецитовања. Резултат је карикатурално преношење (идеолошке) поруке, из чега се ишчитава саркастичан однос аутора према њеном садржају и значењу.
- део b: фрагмент основне мелодије у аугментацији;
- део с: парола из наслова песме и њена завршница; у мелодијском погледу је парафраза традиционалног напева, са завршетком као у песми *на бас*, на акорду доминанте;
- ефекат „померених акцената” у делу А нарочито долази до изражаја у садејству с другим деловима облика, где је склад у распореду акцената у поретку дечјег ритма потпун, и где су мелодија и оркестрација успешно конципиране као исечак из химне или свечане песме. Оштри контраст о којем је реч појачава дејство појединих делова облика: с једне стране – ефекат сарказма, и с друге стране – ефекат позитивног односа према идеји општељудске добробити.

### 17. *О вајро о земљо о сунце (1975)* (вокали: Н. Ђурић, Н. Борота, Љ. Видовић)

- Тематика: позив на изградњу земље у слободи;
- елементи конкретне музике: звуци фабричких машина и звуци с градилишта
- акустичарски конципирано;
- силабизам;



ске функције, понегде миксолидијска област (18а, 18ђ); коришћење *Fade Out*-а;

– елементи домаћег фолклора само су каденцирајућа формула на доминанти (18а) и кратак мотив из песме *Крајински смо млади њарџизани* (18е); уз то, дата је парафраза текста партизанске песме *На Кордуну зроб до зроба* (18е).

*Jelena Jovanović*

THE APPEARANCE OF CONCEPT ALBUMS  
IN YUGOSLAV POPULAR MUSIC:  
KAMEN NA KAMEN - LONG PLAY RECORDS

(Summary)

It is commonly understood that a *concept album* is “a studio album where all musical or lyrical ideas contribute to a single overall theme or unified story” (Shuker 2002: 5). In this paper this term will be used to denote an album containing extra-musical themes and not simply collections of compositions defined only by genre or theme. In order for an album to belong to this category, it must have taken a thematic unity realized by the common content (thematically) of its compositions and common musical means.

Although the beginnings of such creative trends can be traced from 1940, the 1960s and 1970s brought the most influential releases of this kind, especially The Beatles’ album *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967), which has had a great impact on many authors.

As far as is known, the topic of concept albums in Yugoslavia has not yet been elaborated, so this article seems to be the first dedicated to this subject. It seems that in Yugoslavia there had been albums with elements of concept released before the appearance of the *Kamen na kamen* group album in 1973, entitled *LP-60993* (Zagreb: Jugoton). The author of the album was Nikola Borota Radovan. After that, a double LP by the same ensemble and songwriter appeared in 1975 entitled *OOOR/AVNOJ* (RTV Ljubljana), with even more clearly expressed characteristics of concept.

The aim of this article is to show that the thematic and conceptual elements of these editions are firmly connected to those of the concept album.

These LPs were formed within the following thematic and contextual frames: 1) Borota’s general inclination towards folklore tradition(s) as a permanent source of inspiration, 2) models among the greatest popular music works that influenced his writing projects, primarily The Beatles’ concept albums, and 3) social, economic and political circumstances in Yugoslavia at the time when these albums appeared. Even if it is not strictly a concept album in the full sense, the album *LP-60993* might be regarded as the first album with elements of concept published by a Yugoslav author, according to all the criteria and analyzed results.

The elements that show a clear connection to the concept are as follows: leading subject(s)/idea(s) that demand(s) the order of compositions, organization of

musical elements and motives on macro- and micro-levels (to produce formal and thematic unity), elements of narrative and musical/sound symbols, including elements of *musique concrète*.

Примљено 12. 6. 2014.

Прихваћено за штампу 24. 9. 2014.

Оригинални научни рад

**Јубилеји сестара Љубице и Данице Јанковић**

**Sisters' Ljubica and Danica Janović Jubilees**





DOI: 10.2298/MUZ1417197D

UDK: 394.3:793.3

39:929 Јанковић ЈБ.

39:929 Јанковић Д.

## Emergence of Ethnochoreology Internationally: The Janković sisters, Maud Karpeles, and Gertrude Kurath

Elsie Ivancich Dunin<sup>1</sup>

University of California (Los Angeles)

### Abstract

A fifty-year (1962–2012) period has been shown as a history of ethnochoreology supported by living memories of members of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group on Ethnochoreology. Recently uncovered and juxtapositioned correspondence of three predecessors within earlier years of the International Folk Music Council (IFMC) broadens the history. This article reveals the emergence of ethnochoreology during the 1950s with publications of the two Janković sisters in Serbia with that of Gertrude Kurath in the United States, alongside correspondence with Maud Karpeles, the unheralded founder of the IFMC.

### Keywords

ethnochoreology, Janković sisters, Gertrude Kurath, Maud Karpeles, IFMC (International Folk Music Council)

### Introduction

The publications of Ljubica and Danica S. Janković<sup>2</sup> overlap contemporaneously with dance research writings of Gertrude Prokosch Kurath,<sup>3</sup> who in the United States (U.S.) is honored as a pioneer of ethnochoreology (also known as dance ethnology). Although never meeting, the Janković sisters and Kurath are linked through the International Folk Music Council (IFMC) launched by Maud Karpeles in 1947. Her vision of an international commission of dance scholars, such as Janković and Kurath, is evidenced through correspondence in the IFMC/ICTM archives located in the National Library of Australia. Other communications linking Janković and Kurath with folklorists, ethnomusicologists, and anthropologists are found in the Cecil Sharp House with the Vaughan Williams Memorial Library in London and various university-based archives in the United States, such as the Cross-Cultural Dance Resources at Arizona State University, Lilly Library at the University of Indiana in Bloomington, and more. During the 1950s period of correspondence, Kurath's

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

<sup>2</sup> Ljubica S. Janković (1894–1974), Danica S. Janković (1898–1960).

<sup>3</sup> Gertrude Prokosch Kurath (1903–1992).

research was analogous with that of ethno-musicologists emerging with anthropological methods. She recognized the contributions of the Janković sisters after the 1951 IFMC conference in Yugoslavia by reviewing and citing their works (available in English) in her seminal articles that became an early “‘literature’ of dance ethnology” in the emerging scholarly field of ethnochoreology in the U.S. (see Kealiinohomoku in honoring Gertrude Kurath 1986).

## Maud Karpeles

### *Merging of the English folk song and dance societies*

This article uncovers the interlinking of Janković and Kurath through an international organization that begins with the merging of two societies in England, the English Folk Song Society (EFSS) and the Folk Dance Society (FDS). The merger became the EFDSS (English Folk Dance and Song Society) in 1932 through initiatives of Maud Karpeles.<sup>4</sup> She continued her influence through organizational and communicational skills after the Second World War with the 1947 founding of the International Folk Music Council (IFMC). Her own dance passion combined with English folk dance and folk song collecting experiences alongside Cecil Sharp from 1911 until his death in 1924 prepared her with understandings of notating, describing, comparing, and analyzing dance and music.

After Cecil Sharp's death in 1924, Maud Karpeles continued with teaching and dancing.<sup>5</sup> She participated in 1927 with EFDS teams of dancers outside of England in Prague and Bayonne exposing her to non-English groups of dancers. Also in Bayonne, she met Moravian anthropologist František Pospíšil who was filming Basque sword dances as part of his comparative study of sword dances.<sup>6</sup> Her expanded vision of dance outside of English forms and of comparative studies such as by Pospíšil probably influenced her next steps, by guiding the merger of two societies, the English Folk Dance Society (EFDS) and Folk-Song Society (FSS) into the English Folk Dance and Song Society (EFDSS) in 1932. Importantly the EFDSS journal became a union of the two journals associated with each of the two societies. The publication accepted authors and reviews of folk dance and folk song publications from outside of England.

<sup>4</sup> Maud Karpeles (1885–1976).

<sup>5</sup> This article relies on biographical data of Maud Karpeles from a book by Simona Pakenham 2011. Her work is drawn from an unpublished autobiography where Karpeles describes her entry into Cecil Sharp's revival of English dances and songs, her fieldwork with Sharp, as well as a range of activities in her later years with the IFMC.

<sup>6</sup> For his comparative studies of sword dances, Pospíšil had filmed dances throughout much of Europe including *moreška* and *kumpanjija* on the island of Korčula and Pokladarsko Kolo on Lastovo island in the mid-1920s.

*Danica S. Janković – English Folk Dance and Song Society (EFDSS)*

Danica S. Janković was a “corresponding member” of the newly merged EFDSS and she sent the first volume of folk dances to the Society. Frank Howes, editor of the merged *Journal* from 1932–1945, prints the following “Note on Serbian Games”:

„We have received from the Misses Janković of Belgrade a copy of the first volume of a book on folk-games (to music) and figure dances, with detailed descriptions of all figures, steps and movements, compiled and collected by them. ... I have been unable to find anyone with a sufficient knowledge of the Serbian language to write a review of it for the *Journal*, but a letter from the authors provides some further information. It appears that until the European War the Yugoslav dances were practiced and preserved in a living tradition, but the war made a break in it and the younger people gave up dancing the *Kolo*. There are signs of a revival now, but this book has been compiled as an insurance against the possible loss of the dances, and it is the first publication of its kind in Yugoslavia” (Howes 1934: 177).

His comment about the unfamiliar Serbian language, is a critical issue for the EFDSS in reviewing publications coming from other countries. In future contributions the sisters carefully selected books and articles that included English-language summaries already published with their writings, or as with this first volume they appeared to have sent a letter providing information in English about their book.

The first major project of the merged EFDSS in collaboration with the British National Committee on Folk Arts was to organize an international (European) folk dance festival in 1935, with some five hundred dancers representing seventeen countries (Yugoslavia was invited but was not among them). During the week papers and discussions were programmed at the Cecil Sharp House. Before returning to their countries, the 1935 delegates decided to repeat this type of festival and meeting and formed an informal body, named the International (Advisory) Folk Dance Council<sup>7</sup> (IFMC 1949: 3). England was not the only country to organize folk dance festivals. In the 1930s there were other regional and national dance and

<sup>7</sup> No author is given for this article nor for the whole issue of this *Journal of the International Folk Music Council*. Miss Maud Karpeles as a name is shown on the cover page under International Folk Music Council as Hon. Secretary. She is probably the author of this piece, as she was known to be in other reports of meetings in the *Journal*.

music festivals, such as in Yugoslavia<sup>8</sup> and the United States,<sup>9</sup> but the London event was the largest “international” (European) dance festival with an associated conference. Karpeles moved forward to develop an international constituency of music and dance scholars in the mid-1930s, which is when the Janković sisters become involved with the EFDSS and its journal.

Yugoslavia was not represented in the 1935 festival. Karpeles writes that “a lively correspondence was exchanged between the London office, and officials, professors and folk-dance leaders from all parts of Yugoslavia, but unfortunately the expense of the journey proved an insuperable obstacle” (Karpeles 1936: 404). The following year, traveling by train to Yugoslavia, Karpeles with her nephew had a short visit with the sisters in Beograd. Since their arrival in 1936 was on Easter weekend, they took an opportunity to see dancing near Skopje in Macedonia, then traveled south to Mirovča (Miravci) where they saw a demonstration of *russalija* (*rusalii*). Taking a ship from Greece, they sailed to Dubrovnik and then to Korčula island, where they observed sword dances: *moreška* in the town and *kumpanija* in Blato village.

After the Karpeles visit to Beograd in 1936, an additional seven publications authored by the sisters and the Đorđević uncles were sent to the EFDSS address in London.<sup>10</sup> Some of these titles were acknowledged in later issues of the EFDSS journal.

### *Karpeles – the International Folk Music Council (IFMC)*

The Second World War halted international relations, but thanks again to Maud Karpeles, the International (Advisory) Folk Dance Council that was initiated in 1935 reconvened 1947 in London, with herself as Honorary Secretary. The priority of the meeting (viewed on its agenda) was the formation of an International Folk Music (Dance and Song) Council, and among other items to discuss methods of collecting folk song and folk dance, and to encourage the practice of folk song and folk dance.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Several folk festivals were already organized in Yugoslavia, such as one being noted in Ljubljana 1934 (Janković 1939: 298), followed by the annual Seljačka Sloga festivals in Zagreb beginning 1935 (see Ceribašić 2003 for festivals in Croatia). The first national festival was held in Beograd 1939 (Dunin 1995: 6; Janković 1939).

<sup>9</sup> In the United States, folk music festivals with dance were being organized already in the 1920s. Sarah Gertrude Knott created the National Folk Festival Association 1933 and organized the first annual national folk festival in 1934.

<sup>10</sup> This acquisition of multiple titles received in 1937 is seen on the online catalog for the Vaughan Williams Memorial Library at the Cecil Sharp House. See in: <http://www.efdss.org/library-and-archive>, accessed December 15, 2013, searched under the Yankovitch spelling.

<sup>11</sup> Evidenced by the 1947 agenda filed in the IFMC/ICTM archive.

The ‘secretariat’ (meaning central office for the IFMC, which was handled by Maud Karpeles) concentrated on building up the organization and establishing contacts. One hundred and forty folk music experts were invited as correspondents, which included both the United States and Yugoslavia.<sup>12</sup> The first conference (1948) of the International Folk Music Council (IFMC) was held in Basle, Switzerland (but without delegates from the U.S. and Yugoslavia<sup>13</sup>) and the second IFMC conference (1949) was held in Venice, Italy. It was not until the third IFMC conference (1950) held in the U.S. at the University of Indiana, where there were four delegates presenting papers related to dance topics in the United States (Gertrude Kurath with a topic about Iroquois Indian rites; Elizabeth Burchenal with regional types and origins of folk dances in the United States; Sarah Gertrude Knott with the National Folk Festival in the United States; and Olcott Sanders about the Texas cowboy square dance; related to Yugoslavia there were two presentations about the epic folk poetry by professors Albert Lord (Harvard University) and George Herzog (University of Indiana). Two other dance personalities attended the 1950 meeting (without paper presentations): May Gadd of the Country Dance Society of America, a colleague of Cecil Sharp and Maud Karpeles in the early English Dance Society; Eddy Nadel, a student of Elizabeth Burchenal and who was known as an enthusiast, and teacher/leader of recreational folk dancing at Harvard University. Of these names in the 1950 meeting, only Eddy Nadel attended the next 1951 IFMC conference in Opatija, and only Gertrude Kurath continued as a member of IFMC with an active research and publishing record.

### *Karpeles – emergence of the IFMC Folk Dance Commission*

Although formed with the title “International Folk Music (Dance and Song) Council” in 1947 the parentheses in the title was dropped, with the thought that ‘folk music’ encompassed the inclusion of song and dance. Unfortunately with ‘dance’ not visible in the title, dance became viewed as less important. To rectify the omission, Karpeles proposed a Folk Dance Commission. In a letter circulated internationally by Maud Karpeles,

<sup>12</sup> Danica Janković’s acceptance to become a correspondent to the IFMC is confirmed in a letter from Danica to Maud Karpeles dated January 21, 1948. I thank Selena Rakočević for scanning selected correspondence as she works on the project “Legacy of Ljubica and Danica Janković” at the Special Collection Department, National Library of Serbia (coordinator of the project: Olivera Stefanović).

<sup>13</sup> 1948 was a critical and stressful year in SFR Yugoslavia, with its break from the Soviet block. And for the United States, round-trip travel to Europe by ship from New York City was very costly in funds and time.

„The Executive Board has long been aware that folk dance, both as regards its study and its practice, has played a relatively minor role in the Council’s programme as compared with folk song. To remedy this situation the General Assembly decided at its meeting held in Vienna on July 24, 1960, to set up a Folk Dance Commission” (Karpeles circular letter February 1961, IFMC/ICTM archive).

Karpeles became pivotal as an initiator of an international platform for the study of ‘dance’ under IFMC. The first listings of names of a proposed dance commission included both Janković (for Yugoslavia) and Gertrude Kurath (for the United States), and both communicated with Karpeles with their positive interest, but neither could attend the IFMC conference in Vienna (1960) when the newly formed Commission was announced.<sup>14</sup> Beginning 1962 a smaller group convening in former Czechoslovakia and composed of professional folk dance researchers (mainly from institutes in Socialist countries) met several times to discuss and to clarify terminology for ‘folk dances’. And by 1965 this group produced a “Syllabus of folk dance analysis” (in German, edited by Kurt Petermann).<sup>15</sup> The group continued to meet and by 1972, leader Vera Proca-Ciortea (of Romania) submitted a working report in the IFMC Bulletin showing a name change to “Study Group on the Terminology of Choreology” instead of “Terminology of Folk Dance”. In April 1977 Bulletin of the IFMC, she is listed as the head of a Study Group named “Ethnochoreology”. In the next Bulletin of the IFMC (November 1977) there appears a “Report of the 10th international working conference of the European ethnochoreologists (the Dance Terminology Group of the IFMC)” held in Zaborów Poland 1976, signed by Grażyna Dąbrowska. This was the first year to acknowledge an expanded study of dance in line with ethnomusicological and anthropological theories. Thereafter dance researchers become referred to as ‘ethnochoreologists’ instead of folk dance researchers within the IFMC<sup>16</sup> Study Group for Ethnochoreology.

<sup>14</sup> Correspondence between Karpeles and Janković, and between Karpeles and Kurath during the 1950s and 1960s is found in the IFMC/ICTM archives. Important to note is that Danica S. Janković unexpectedly died in the spring of 1960, postponing participation by Janković in IFMC activities.

<sup>15</sup> Upon the retirement of Maud Karpeles from the Honorary Secretary position 1965, Barbara Krader had taken on the role as the IFMC Executive Secretary. In a letter 1966 she suggested to Proca-Ciortea, then leader of the Folk Dance Terminology Group that Dr. Juana de Laban (daughter of Rudolf Laban) and Gertrude Kurath, both living in the U.S. would be interested in the process and progress of the Group, and that both Laban and Kurath could be contacted in the German language (letter 27 June 1966-IFMC/ICTM archive, Canberra).

<sup>16</sup> The International Folk Music Council (IFMC) formally changed its name to the International Council for Traditional Music (ICTM) in 1981.



## Janković and Kurath

The Janković sisters, Kurath, and Karpeles are fascinating women, and all were privileged with advanced education and intimate family connections that included musicians, folklorists, linguists, and historians in their early lives. The Janković sisters and Kurath did not have personal contact, but each was a pioneer with recognizing an emerging method of studying dance. Their approaches went beyond ‘folk dance’ or ‘folk music’ as collectible products as was the model at the beginning of the twentieth century with the purpose of preservation and revival.

The Janković sisters created a notation system of locomotor movements in order to be able to describe hundreds of dances in a way that the step patterns could be reconstructed (if already familiar with the genre) and systematically compared; their methods for the science of studying dance in their area of southeastern Europe became known beyond Serbia through their facility to correspond and communicate in English and French. Gertrude Kurath had early exposure to a variety of notation systems, but had turned to Labanotation to document movement, along with fuller spatial and contextual information in her focus of Native American Indian dancing in the United States and neighboring northwestern Mexico.

### *Janković – ethnochoreology in 1958 correspondence*

The 50-year history (1962–2012) of the IFMC/ICTM Study Group on Ethnochoreology suggests a beginning of 1962 at the IFMC conference in Zlin, former Czechoslovakia,<sup>17</sup> but the Janković sisters and Kurath were already interacting with Maud Karpeles as dance scholars. This pre-1962 relationship was uncovered in the IFMC/ICTM archives located in the National Library of Australia in Canberra. Karpeles had been in frequent contact with both Janković and Kurath, during which the term ethnochoreology appears.<sup>18</sup>

„My sister and I work more on ethnochoreology than on folklore. We consider ethnochoreology and ethnomusicology as two different scientific branches (though closely connected) each one of them deserving to be designated by the name to avoid confusion. As we suggested in one of our letters some years ago, the term ‘folk music’ (consequently the term ‘ethnomusicology’) can by no means cover

<sup>17</sup> See Anca Giurchescu for history (1962–2012) of the Study Group on Ethnochoreology 2005, 2007, 2014.

<sup>18</sup> Evidenced by letter to Maud Karpeles March 28, 1958 (located in IFMC/ICTM archive).



all of what is to be worked on in the frame of folk dance study, and ethnochoreology. [...] Danica S. Janković (letter March 28, 1958, IFMC/ICTM archive).”

### *Janković – cited in the United States*

Writings by Janković were already reviewed in England in 1934 and 1937 in the EFDSS journal, and after the war years continued with the IFMC journal in the 1950s. But in the United States, the Janković writings did not appear in journals until 1953 with a review of their *Folk dances I–VI: A Summary* by Gertrude Kurath in the *Journal of American Folklore*. Significantly this summary booklet (made available in both English and French) was completed in time for the 1951 IFMC conference held in Yugoslavia. The next English-language publication by the Janković sisters that became widely distributed in England and the United States was the *Dances of Yugoslavia* (1952), part of the Handbooks of European National Dances, edited by Violet Alford (an active member of the EDFSS and IFMC).

### *Kolo dancing in the United States*

This little book also became known to me in 1953 from student folk dance enthusiasts at the University of California in Los Angeles (UCLA). I point this out because there were two networks through which the Janković sisters became known in the United States. One within the scholarly base (represented by Gertrude Kurath), and the other is through what became known as ‘kolomania’ with recreational dancers known as ‘kolomaniacs’.<sup>19</sup> The popularity of the *kolo* as a non-partner dance in recreational folk dance clubs, began in the late 1940s on the western side of the United States with the Folk Dance Federation of California<sup>20</sup> and a separate beginning on the eastern coast centered in New York City and university campuses. Eddy Nadel who was based in Boston and who attended the first IFMC conference in the U.S. (1950) and in Yugoslavia (1951)<sup>21</sup> organized

<sup>19</sup> See Laušević 2007 for a description of this ‘kolo’ dance movement in the United States.

<sup>20</sup> In a survey of ‘South Slavic’ dances introduced into the state of California, the earliest ‘kolos’ were described in the Folk Dance Federation of California manual in 1946. See Dunin 1979 for lists of dances, their teachers, when and where the South Slavic dances first appeared in California.

<sup>21</sup> U.S. citizens could not travel to Soviet Block countries without time-consuming applications for visas. Yugoslavia did not open diplomatic relations with the U.S. until 1950. Tourist travel to Yugoslavia therefore did not begin to happen until 1951, but at this period, travel for an outsider was very challenging – only one major highway (Zagreb–Beograd) was paved, other roads were dust or mud after rain, no gas stations

in 1955 a Yugoslav Folk Festival sponsored by the United Nations Council of Harvard (University) and the Harvard Folk Dance Society honoring the two Janković sisters. A flyer for the event states “Famed sisters who are pioneers in Yugoslav’s movement for preserving its folk arts. Cordial and generous they are at the same time scholars dedicated to the preservation of their country’s folk treasures”.<sup>22</sup>

To understand the rise of interest in non-partner ‘kolo’ dancing in the United States from the late 1940s into the 1950s is the introduction of ‘new’ types of dances from Europe and Israel, combined with the social practicality of attending recreational dance clubs without needing to secure a dancing partner. Early twentieth century dance repertoire in the recreational international folk dance clubs was based on male/female couple dances from Europe. Shortly after the turn of the century, this ‘folk dance’ material was introduced into the U.S. by teachers and recreational leaders who had traveled to Europe to learn dances from already established folk dance societies, and bringing back printed music usually for piano accompaniment. South Slavic dances in the recreational dance context were relatively unknown in the U.S. The first *kolo* in print appears to be 1924 in Geary’s *Slavic Folk-Dances*; the next did not appear until 1932 in Shambaugh’s *Folk Festivals for Schools and Playgrounds* (Dunin 1979: 52).

In California, the South Slavic dances began to be used as the opening dance and spaced throughout programs to allow everyone an opportunity to dance. In school situations, non-partner dances were popular with teachers where there were uneven boy/girl numbers or single gender classes. From the 1950s into the 1960s folk dance resource books for teachers see an addition of ‘kolo’ dances; Janković (usually the 1952 *Dances in Yugoslavia* handbook) and Folk Dance Federation manuals with *kolo* dance descriptions were listed in their bibliographies.

After Second World War, recorded music on 78-rpm discs replaced piano accompaniment. Recordings on domestic labels were made available in California by John Filcich (who in his childhood had learned his *kolo* dancing within the South Slavic diaspora in Indiana). On the East Coast, two teachers became producers of recordings for folk dancers, the Folkraft label by Frank Kaltman in

---

or automobile service, no road maps, nor signs, no indication of distance, and many bridges not yet repaired after the war. Certain foods were rationed and basic living items were still limited in quantity (information based on Ivancich family travel experience in 1951).

<sup>22</sup> A copy of this flyer was found within Janković correspondence of the Wayland D. Hand manuscript archive in the University of Utah Library at Logan, Utah. Professor Wayland D. Hand at the time of this event was head of the UCLA Folklore Center and had on-going correspondence with the Janković sisters.

New Jersey, and the Folk Dancer label by Michael Herman in New York. Tamburica bands (such as Banat Tamburitza Orchestra, based in New York) were hired to record *kolo* music on these record labels servicing recreational folk dancing.

A major marker for the *kolo* interest was the 1951 “Kolo Festival” held in San Francisco. Organized by John Filcich, the Festival became an annual event continuing 63 years into 2014. Anatol Joukowsky, a ballet choreographer who had fled Beograd during the Second World War became a popular teacher of southeastern European dances in California during the 1950s; he often cited the Janković sisters and their *Narodne igre* volumes as sources of Serbian or Macedonian dances that he taught during the Kolo Festival. Another marker was added to ‘kolomania’ by a talented dancer/teacher, Richard Crum, who had toured with the Duquesne University Tamburitians in 1952 to Yugoslavia, where he became fascinated with repertoire not already known in the U.S. The Tamburitians learned some of the music, some of which was later recorded on U.S. folk dancer record labels.<sup>23</sup> Crum, a charismatic teacher was invited to teach the non-partner *kolo* to recreational groups throughout the U.S. The next marker adding to ‘kolomania’ was the 1956 tour of the Tanec Ensemble from Skopje, followed later in the same year by Kolo Ensemble from Belgrade. These two ensembles became models for additional dancing styles from Yugoslavia and inspired many folk dancers to travel across the Atlantic to learn dances in Yugoslavia. After 1956 music recordings for the *kolos* were supplemented with labels originating in Yugoslavia, not only on the Jugoton label, but also recordings made “in the field”.

## Gertrude P. Kurath

Gertrude Prokosch Kurath also had a childhood privileged by intellectual discussions among linguists (both her father Eduard, and later her husband Hans Kurath, were linguistic scholars), historians, and musicians, one of them being German-born Curt Sachs, a family visitor after his immigration to the U.S.<sup>24</sup>

### *Kurath – ethnochoreography, dance ethnology, ethnochoreology*

Similarly to the Janković sisters in Serbia, Kurath in the United States was recognized for introducing a beginning ‘literature’ to

<sup>23</sup> See writings about *tamburica band* history in the U.S. by Walter Kolar 1975, Richard March 2013, Mark Forry 1982, and 1953 for listings of *kolo* dances (with their recommended recorded music) taught by John Filcich.

<sup>24</sup> Learned from personal communication with Joann Kealiinohomoku, who as a graduate student spent much time with Mrs. Kurath.

ethnochoreology with a model of scholarship along with empirical research. Trained as a dancer, choreographer, musician, and art historian, she also had familiarity with dance notation systems in the 1920s into the 1930s. Her vast accumulation of dance and music knowledge emerged through her lecture-recitals programmed into universities and colleges on the eastern coast of the United States.<sup>25</sup> Recognized for her knowledge base as a ‘dancer and folk dance scholar’ alongside scholars of anthropology, folklore, linguistics, musicology, she was invited as a contributor (writing about six hundred entries on dance and music) to the two-volume (1949–1950) *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* edited by Maria Leach. One of Kurath’s entries was for her newly coined term ‘ethnochoreography’:

„The scientific study of ethnic dances in all their choreographic aspects (steps, formations, rhythms) as related to their cultural significance, religious function or symbolism, or social place. Comparative choreography is the juxtaposition and interpretation of salient elements in dance forms” (Kurath 1949: 352).

Kurath subsequently focused her field research to Native Indian groups in Mexico, southwestern and north central United States.

A major contribution to the emerging field of dance scholarship can be attributed to Kurath. She was invited by the leading ethnomusicologists/anthropologists in the United States (who were then founding the Society for Ethnomusicology), to be the Dance Editor, in the new *Journal of the Society for Ethnomusicology* (JSEM). For sixteen years she contributed to this role, 1956 to 1972. In its first year *Ethno-musicology* was a hyphenated title, revealing the evolving field of study among musicologists, anthropologists, folklorists. Analogous to the changing terms for studies in music related to anthropological methods, is the fluctuating terminology that Kurath proposed for dance studies: ‘ethnochoreography’ (1949), ‘choreology’ (1956), ‘dance ethnology’ (1960). In her personal communication with Kurath, Kealiinohomoku noted that ‘ethnochoreology’ was first suggested by Kurath (Kealiinohomoku 2008 [1976]:18), and that she commonly referred to herself and to the field as ‘ethnochoreology’.<sup>26</sup> Kurath established in 1962 a Dance Research Center in Ann Arbor, Michigan (University of Michigan). From 1949, the 1950s and 1960s she produced a flood of articles in encyclopedias and journals, which included the *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, *Journal*

<sup>25</sup> Her programs and photos are located in the Gertrude Kurath archive of the Cross-Cultural Dance Resources (CCDR) Collections in the School of Film, Dance, and Theatre at the Arizona State University.

<sup>26</sup> Dunin’s personal communication with Joann Kealiinohomoku in December 2013.

of *American Folklore*, *Midwest Folklore*, *Western Folklore*, *Musical Quarterly*, *Journal of the Society of Ethnomusicology*, *Dance Magazine*, *American Anthropologist*, *Southwestern Journal of Anthropology*, and *Scientific Monthly*. By 1960, her comprehensive survey article “Panorama of Dance Ethnology” published in *Current Anthropology* (a new journal founded by anthropologist Sol Tax at the University of Chicago) became a seminal piece for recognizing the anthropological approach to the study of dance internationally. It was especially in this article that the studies in Yugoslavia were given recognition and she cited the Janković sisters along with other researchers.

Honoring Gertrude Kurath at the 1974 meeting of the Committee on Research in Dance (CORD) held in Michigan, she was introduced by Allegra Fuller Snyder, who at that time was the Chair of the UCLA Department of Dance and very aware of Kurath’s influence on the development of a dance ethnology curriculum at UCLA. Snyder quotes Kurath from this seminal 1960 ‘Panorama’ article:

„Any dichotomy between ethnic dance and art dance dissolves if one regards ethnology, not as a description or reproduction of a particular kind of dance, but as an approach toward, and a method of, eliciting the place of dance in human life – in a word as a branch of anthropology” (Snyder 1974: 38, quoting Kurath from ‘Panorama’ article).

Kurath was certainly cognizant of the ‘kolomania’ in the 1950s, but she was not directly part of this recreational folk dance trend. In her 1960 article “Panorama of dance ethnology” she reveals her awareness with the recreational context,

„American-born folk-dance groups, as well as immigrants to the United States, show their fondness for European forms. Lately they have become captivated by the sophisticated Balkan and Israeli rounds. These groups greatly surpass the ‘Amerindian’ imitators in desire for accuracy, desire for expert advice, and an increasing demand for background knowledge” (Kurath 1960: 249).

#### *Kurath – citing the Janković sisters*

Her connection with Yugoslavia was by reviewing and citing several writings of the Janković sisters after the fourth (1951) IFMC conference in Opatija. Kurath’s first Janković review in 1953 was for a summary of *Folk Dances I–VI* that appeared in English and completed in time for the 1951 conference in Yugoslavia; this first review in the US appears in the *Journal of the American Folklore Society*,

„A pamphlet in the English language summarizes a monumental six-volume work on the rich and varied dance lore of Yugoslavia. The authors collected more than nine hundred dances in the field, along with the traditional melodies, rituals, and customs. [...] Volume I serves as an apologia on the importance and application of folk dances and introduces signs and terminology. There follow descriptions of a hundred folk dances from various regions. Volume II follows a theoretical section on the preservation of folk dances with actual examples [...] Volume III similarly starts with a discussion of the psychological aspect of the folk dances, continues with examples of wedding dances and customs, of regional forms [...] and concludes with music and some theory. Such a combination of theory and illustration perseveres through the series, dealing with women's style, types, stage production, dramatic elements in folk rites, and a spectacular array of regional forms. [...] The authors have whetted our appetite for the real publications. [...]” (Kurath 1953: 363).

Next three reviews of Janković publications in English or with English summaries, appeared in 1959 in the *Journal for the Society of Ethnomusicology (JSEM)*.

„Each volume contains a theoretical section and a descriptive section of a regional style; it includes music and photographs, and summarizes the contents in English. [...] The theoretical and general section of the seventh volume concerns the investigation, collection, and study of folk dances. Of special interest are the parts on the problems of choreographic description and musical association, and on the historical and theoretical study of Yugoslav dance and music. [...] Linguistic difficulties prevent appreciation of details because the choreographies take the form of verbal description, alongside musical counts. There are symbols to indicate the direction of a step, and in this volume there are diagrams of ground plans. But the authors have neither devised nor accepted a system of notation. Their work is a concrete argument in favor of universally used dance notation. This is especially evident in comparison with the section on songs. Here the melodies emerge clearly in all their intricacy and subtlety, though the meanings of the texts remain hidden to the non-Serbian reader. [...] In the seven large volumes the authors mention comparative problems. They do not tackle them though recurrent customs and regional differences become apparent in the course of perusal. In their latest article of 1957 they coordinate their researches and present a survey of ritual dances in Yugoslavia and their changes. They identify twelve kinds of rituals, five types of change, and three ways of historical approach. They give concrete examples in ground plans and



photographs, but no music. This article is in keeping with the most recent approaches of musicology [...]” (Kurath 1959: 36–37).

The next review by Kurath was in 1965 also in *JSEM*, for *Narodne Igre VIII* published in 1964.

„The Jankovic approach is empirical. The scope of the collection and the accuracy of the description and evaluation probably has no equal in any other country. The achievement is all the more noteworthy, [...] They had faith in the value of their field work and transcriptions; for they foresaw the rapid changes, the fading of traditions within the last generation [...]” (Kurath 1965: 332).

Kurath also cited Janković works in four of her own pieces, the first in 1956, upon her invited position as Dance Editor for the *SEM*. Alan P. Merriam as editor of the first volume of the *SEM Newsletter* introduces Gertrude Kurath with the following:

„In view of the facts that ethnic dance is inseparable from music and that it thus properly falls within the province of this Society, ETHNO-MUSICOLOGY has asked Mrs. Gertrude Kurath to initiate a Dance department beginning with this issue. [...] The following communication from Mrs. Kurath sets the limits of interest and relationship, and indicates examples of dance publications of special interest to ethno-musicology” (Merriam 1956: 10).

Kurath introduces her role with the following thoughts:

„The initial problem, of course, is to determine reliable criteria of ethnic value, scholarliness and in particular, suitability for ethno-musicology in choosing material for inclusion. With respect to items of general nature, those concerning field work or research using fresh approaches are of greatest interest, particularly if they include materials on instruments and recordings of music associated with dance. [...] It is difficult to establish clear criteria for bibliographic inclusion. As I glance through my own dance library, I am sometimes appalled at the expensive volumes (largely for schools and folk dance clubs) consisting of rehashes and often of plagiarisms, with detailed but often dressy descriptions and with music which is almost always harmonized unsuitably. At the same time, a few major works and some unpretentious articles show that Curt Sachs has not pioneered in vain.... The series by Ljubica and Danica S. Janković on Yugoslav folk dances, *Narodne Igre* (Belgrade, 7 v., 1934–52) merits a place in ethnomusicological literature because of its attention to the



integration of all factors and the inclusion of music examples and instrumental descriptions” (Kurath 1956: 10–11).

Based on a lecture at Wayne University citing the Janković writings with comparative examples, Kurath’s paper is published two years later in 1956 in the *Journal of American Folklore* as “Dance relatives of mid-Europe and Middle America: a venture in comparative choreology”.<sup>27</sup>

The next citations are in two articles in 1960. In *JSEM* a comparative treatise “Dance, music and the daily bread” where Kurath gives examples of rituals of American Indians compared with rituals noted by the Janković in their writings (as well as citing anthropologists who have made field studies), such as rituals inciting favorable weather for crops, harvest festivals, agricultural cycles, and influences of secularization. The second is Kurath’s seminal article “Panorama of Dance Ethnology” also published 1960. Here Kurath gives the first comprehensive survey of dance ethnology as a fledgling field. She recognizes at the beginning of her article that dance ethnology has come into being only within the last few decades, and that European dance ethnology received impetus from Cecil Sharp in England, early in the twentieth century, and that all European countries can boast large, and sometimes systematic, government-sponsored collections of folk dances, particularly England and the Balkans. She goes on to include Yugoslavia in her discussions, first in relation to the use of Laban/Kinetography introduced by Pino Mlakar and accepted into the official method of notation in Yugoslavia. Under the heading of “Objectives of Dance Ethnology” she gives her own definition for ‘ethnochoreography’ making it synonymous with ‘dance ethnology’ discussions that were published in Leach’s 1949 *Dictionary* ..., and giving disagreements in the definitions. She quotes two experts in Yugoslavia, “Folk dances [...] composed the dramatic element of various rituals and actions, each of which had for the man of a primitive society significances of a ritual magic action (Janković and Janković 1934–51: 48)” (Kurath 1960: 236). Under discussion of “Individual and Group: Creativity”, Kurath brings up the controversy in thinking about individual dancers with freedom and formlessness contrasted with set and unified patterning of dancing, with an example from Yugoslavia, stating “Single folk dancers who are phenomenally gifted introduce into the collective style something of their own individuality. This must remain within the frame of the collective technique (Jankovic and Jankovic 1934–

<sup>27</sup> This article became an important reading for Dunin in 1966, while she was a graduate student, since she saw for the first time that dances in Yugoslavia were compared with dance studies in the Americas in a scholarly approach.

51: 30)” (Kurath 1960: 236). Under ‘Male-Female roles’, another example from Yugoslavia is given, “Women’s ritual societies are absent in many cultures. However, in Yugoslavia the rain-bringing Dodole are young girls who dance from house to house (Jankovic and Jankovic 1952b:13)” (Kurath 1960: 236–237). Kurath goes on from section to section with more examples from Yugoslavia and the Janković sisters.

Articles in English by the Janković sisters appeared in *JSEM* while Kurath was Dance Editor: „Folk Dance Tradition in Prizren“ (1962), „Paradoxes in the Living Creative Process of Dance Tradition“ (1969). Kurath’s service as Dance Editor discontinued in 1972, but a final article in English by Ljubica Janković appeared post-mortem in January 1975, “The System of the Sisters Ljubica and Danica Janković for the Recording, Description and Analysis of Folk Dances” with an obituary for Ljubica by Milica Ilijin in the same issue.

An article “Etnomuzikologija i etnokoreologija” by Ljubica Janković was reviewed in *JSEM* (1965) by Barbara Krader who was fluent in several languages, including Serbian and was able to review this article. (Kurath at this time was Dance Editor for the journal). Krader reveals that Janković cites ethnomusicologists for their definitions of musical research and also cites Kurath for her definition of choreology. Janković says, “... we all agree that pure musical research is not enough; not only must musical analysis be applied and archival documents used, but also other methods, especially field work, need to be employed” (Krader 1965: 334). Noting that the scholarly study of traditional dance is less common than that of traditional music, and surveying terms for dance study, Janković goes on to speak of the importance of comparative study, and proposes the term ethnochoreology: “Folk dance as a whole, and in the reciprocal relations of its components, in continuity and in evolution, is the subject of study of a new and separate science, which we call ethnochoreology, or the science of folk dance” (Krader 1965: 334).

A literary intersection appears when Kurath and Janković are both published in the same magazine, *The folklorist*, based in Manchester, England. Short Janković articles cover dance and music in different areas of Yugoslavia, while Kurath’s articles are about Indian (Native American) dances and traditions in the United States or Mexico.

### *Intersecting Kurath and Janković at the University of California in Los Angeles (UCLA)*

Another concurrence appears at UCLA. In 1966 Kurath was invited to UCLA by Professor Juana de Laban (Rudolf Laban’s

daughter) and Dr. Alma Hawkins, chair of the young Department of Dance to consult on a plan for a dance ethnology course. As an aside, by the 1970s this course evolved into a graduate level dance ethnology curriculum. Kurath and Janković intersect at UCLA through the large amount and range of dance literature along with availability of research and ethnographic literature from Yugoslavia in the UCLA libraries. Nineteenth century and other pre-WW I, mid-war, and post-WW II literature in the form of books, journals, magazines, booklets, theatre programs, music notations, maps, touristic brochures, along with high-ranking fictional literature were on the library shelves in the Serbian, Croatian, Slovenian, and Macedonian languages.

How was it possible to have a library of such literary riches that were more abundant than the national libraries in Ljubljana, Zagreb, Beograd, or Skopje? Not only the many titles of the Janković sisters, but other post-war dance and music literature was cataloged. The goal for UCLA during the 1960s was to expand the library system. Overlapping during this growth period a repayment program was set up with eleven libraries in the U.S. to allow purchase of books and serial publications from Yugoslavia. At UCLA anthropologist Dr. Joel Halpern was assigned to acquire materials on Yugoslavia for the library system. Halpern had conducted his doctoral fieldwork in Šumadija and therefore was familiar with language and literature; he fortunately did not limit the acquisition only to literature, but to a holistic range of print material, which is of ethnographic value. Already during the 1960s it became possible to pursue research projects on Yugoslav subjects outside of Yugoslavia.

During the mid-1970s Nancy Ruyter at the University of California, Irvine campus and Elsie Ivancich Dunin at UCLA traced what literature on dance from Yugoslavia was available in U.S. libraries. The most extensive collections in the United States were found in the UCLA libraries. Other collections were found at the Duquesne University Tamburitzans Institute of Folk Arts (DUTIFA) in Pittsburgh, Pennsylvania, Harvard University in Cambridge, Library of Congress in Washington D.C., University of California in Berkeley, University of Illinois at Urbana-Champaign, University of Indiana at Bloomington, University of Michigan at Ann Arbor, and Yale University in New Haven. The DUTIFA and UCLA libraries had the most complete collections of books and publications on dance from Yugoslavia. By 1979, Dunin and Ruyter had found 505 titles, and the largest number of titles were noted for the Janković sisters (see Dunin and Ruyter 1981).

At the time of this collection project by Dunin and Ruyter in the 1970s to find dance titles from Yugoslavia in United States libraries, the Cross-Cultural Dance Resources (CCDR) library with its Gertrude

Kurath archival collection facilitated by Joann Kealiinohomoku, did not yet exist; nor was there the aid of internet or WorldCat to check titles in any library. However, when Dunin visited the CCDR Library in 1998, she saw Janković books on the shelf, part of the collection being attributed to Kurath and her extensive dance library, which is now part of the CCDR Collections in the Arizona State University in Tempe, Arizona.

### *Concluding comments*

This article follows the international recognition of the Janković sisters and their publications that intersected with Gertrude Kurath, and also with Maud Karpeles, whose vision led to the establishment of a dance commission of scholars under the umbrella of the International Folk Music Council. These intersections are certainly a part of the history for the scholarly field of ethnochoreology. But this history is no longer in living memories (as is the fifty-year account of the ICTM Study Group on Ethnochoreology beginning in 1962). The preceding history became uncovered through manuscripts and correspondence residing in archives. The IFMC/ICTM archive in Australia's National Library reveals Maud Karpeles as the prominent connection between music and dance scholars. Additional manuscripts and correspondence appear in other archives: the Gertrude Kurath archive in the CCDR (Cross-Cultural Dance Resources) Collections at Arizona State University in Tempe, Arizona; the Legacy of Ljubica and Danica Janković (in progress) in the National Library of Serbia; the Vaughan Williams Memorial Library at the Cecil Sharp House in London with its online catalog, and a depository of the unique Danica S. Janković Memorial Book<sup>28</sup> that includes condolence letters from scholars in Europe and from the United States; and the expansive UCLA Research Library with a major collection of literature from (former) Yugoslavia that includes a full range of Janković publications; and additional correspondence for both Janković and Kurath that are filed as manuscripts within archival collections established for deceased folklorists, ethnomusicologists, anthropologists in other university libraries.<sup>29</sup>

The legacy of Janković with Kurath and Karpeles, although much forgotten in the present, is traceable through publications and correspondence in archival collections, revealing these women as pioneers in the emerging field of ethnochoreology.

<sup>28</sup> Special acknowledgement to Liz Mellish for her assistance in communicating information about the Danica S. Janković Memorial Book, located in the Cecil Sharp House in London.

<sup>29</sup> Collections such as the Dorson correspondence at the Lilly Library Manuscript Collections at the University of Indiana-Bloomington, and the Wayland D. Hand correspondence collection at the Utah State University Special Collections and Archives in Logan, Utah; and more ... not yet searched.

## LIST OF REFERENCES

- Ceribašić, N. (2003) *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Dunin, E. Ivancich (1979) *South Slavic Dances in California: A Compendium for the Years 1924–1977*, Palo Alto: Ragusan Press.
- Dunin, E. Ivancich and Ruyter, N. L. Ch. (1981) *Yugoslav Dance: An Introduction and List of Sources Available in United States Libraries*, Palo Alto: Ragusan Press.
- Dunin, E. Ivancich and Višinski, S. (1995) *Орања во Македонија, сценски дел Танец. Dances in Macedonia, Performance Genre Tanec*, Skopje: Tanec Ensemble.
- Filcich, J. (1953) *Igra kolo*, Oakland: Slav-Art Music (Dance descriptions).
- Forry, M. E. (1982) *The Bečar Music of Yugoslav-Americans* (master thesis), Los Angeles: UCLA.
- Giurchescu, A. (2005) "History of the ICTM Study Group on Ethnochoreology", In E. Ivancich Dunin, A. von Bibra Wharton, L. Felföldi (eds.) *Dance and Society: Dancer as a Cultural Performer*, Bibliotheca Traditionis Europae, Budapest: Académia Kiadó, European Folklore Institute, 252–263.
- Giurchescu, A. (2007) "A Historical Perspective on the Analysis of Dance Structure in the International Folk Music Council (IFMC) / International Council for Traditional Music (ICTM)", In A. L. Kaeppler, E. Ivancich Dunin (eds.) *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 3–18.
- Giurchescu, A. (2014 forthcoming) "A Short History of the ICTM Study Group on Ethnochoreology", *27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology: Limerick, Ireland 2012*, Limerick: Study Group on Ethnochoreology, Irish World Academy of Music and Dance, University of Limerick.
- Howes, F. (1934) "Note on Serbian Games", *Journal of the English Folk Dance and Song Society* 1: 177, <http://www.jstor.org/stable/4521049?seq=2>, accessed December 9, 2013.
- Howes, F. (1935) "The International (European) Folk Dance Festival", *Journal of the English Folk Dance and Song Society* 2: 1–16.
- IFMC (International Folk Music Council) (1949) "The International Folk Music Council: its formation and progress", *Journal of the International Folk Music Council* 1: 3–4.
- IFMC Study Group for Folk Dance Terminology (1975) "Foundation for the Analysis of the Structure and Form of Folk Dance: A Syllabus", *1974 Yearbook of the IFMC* 6: 115–135.
- Janković, D. S. and Janković, Lj. S. (1939) *Narodne igre*, vol. 3, Beograd: by authors.
- Karpeles, M. (1936) "'A Busman's Holiday' in Yugoslavia", *EFDS news: the magazine of the English Folk-Dance and Song Society* 4, part 13 (47): 404–411.
- Kealiinohomoku, J. W. (1986) "Honoring Gertrude Kurath", *UCLA journal of dance ethnology* 10: 36.
- Kealiinohomoku, J. W. (2008) *Theories and Methods of an Anthropological Study of Dance*, Flagstaff: Cross-Cultural Dance Resources (Originally submitted as a doctoral dissertation in the Department of Anthropology, Indiana University, 1976).
- Kolar, W. (1975) *A History of the Tambura 2: The Tambura in America*, Pittsburgh: Duquesne University Tamburitzans, Institute of Folk Arts.
- Krader, B. (1965) "Janković, Ljubica S. Etnomuzikologija i etnokoreologija. Belgrade, 1964. (Offprint from *Spomenice u čast novoizbranih članova Srpske akademije nauka i umetnosti*, Book 26, pp. 87–92.)" (review). *Ethnomusicology* 9 (3): 334.
- Krader, B. (1975) "Ljubica S. Janković (1894–1974)" (obituary), *1974 Yearbook of the International Folk Music Council* 6: 9–14.

- Kurath, G. Prokosh (1949) "Ethnochoreography", In M. Leach (ed.) *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, vol. 1, New York: Funk & Wagnalls, 352.
- Kurath, G. Prokosh (1953) "Folk Dances I–VI, a Summary. Collected and Described by Ljubica S. Janković and Danica S. Janković" (review), *Journal of American Folklore* 66 (262): 363.
- Kurath, G. Prokosh (1956) "Choreology and Anthropology", *American Anthropologist* 58 (1): 177–179.
- Kurath, G. Prokosh (1956) "Dance", *Ethno-Musicology Newsletter* 7: 10–13.
- Kurath, G. Prokosh (1960) "Panorama of Dance Ethnology", *Current Anthropology* 1 (3): 233–254.
- Kurath, G. Prokosh (1965) "Book Reviews – Janković, Ljubica S. and Danica S. Narodne Igre (Folk Dances), vol. VIII. Belgrade, Prosveta, 1964. pp. 365, illus.", *Ethnomusicology* 9 (3): 331–332.
- Laušević, M. (2007) *Balkan Fascination: Creating an Alternative Music Culture in America*, New York: Oxford University Press.
- March, R. (2013) *The Tamburitza Tradition: From the Balkans to the American Midwest*, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Merriam, A. P. (1956) "Dance", *Ethno-Musicology* 1 (7): 10–13.
- Pakenham, S. (2011) *Singing and Dancing Wherever She Goes, a Life of Maud Karpeles*, London: English Folk Dance and Song Society.
- Snyder, A. Fuller (1974) "Gertrude P. Kurath, Dance Anthropologist", *Dance Research Journal* 7 (1): 38–39.

Елзи Иванчић Дунин

ПОЈАВА ЕТНОКОРЕОЛОГИЈЕ  
НА МЕЂУНАРОДНОМ НИВОУ: СЕСТРЕ ЈАНКОВИЋ,  
МОД КАРПЕЛЕС И ГЕРТРУДА КУРАТ

(Резиме)

Овај чланак открива међународно препознавање сестара Јанковић и њихових дела, која је као савременица приказивала и цитирала Гертруда Курат (Gertrude Kurath), у Сједињеним Америчким Државама препозната као личност заслужна за давање основе за поље етнологије плеса, а такође и Мод Карпелес (Maud Karpeles), чија је визија водила ка установљењу стручне комисије за плес под кровом Међународног савета за народну музику (IFMC). Ова укрштања су део историје научног поља етнокореологије. Та историја више није део живог сећања (као што то јесте педесетогодишњи рад Студијске групе за етнокореологију Међународног савета за традиционалну музику / ICTM, почев од 1962. године). Она је откривена кроз рукописе и преписку који се чувају у архивама. Архив IFMC/ICTM у Аустралијској Националној библиотеци открива Мод Карпелес као личност која је имала истакнуту улогу у повезивању научника у области музике и плеса. Други рукописи и преписка појављују се из других архива: Архива Гертруде Курат у Збирци крос-културних извора о плесу при Државном универзитету Аризоне у граду Темпе, Аризона; Легата Љубице и Данице Јанковић у Народној библиотеци Србије (обрада је у току); Спомен библиотеке Вона Вилијамса (Vaughan Williams) у



Дому Сесила Шарпа (Cecil Sharp) у Лондону са својим онлајн каталогом, и са депозитором јединствене Спомен књиге Данице Јанковић, у којој се налазе писма саучешћа од научника из Европе и САД; најзад, и из све обимније Истраживачке библиотеке Универзитета Калифорније у Лос Анђелесу, са великом збирком литературе из (некадашње) Југославије, са читавим низом публикација сестара Јанковић, и додатном преписком обеју сестара и Курат. Писма су заведена као рукописи међу архивским збиркама установљеним за преминуле фолклористе, етномузикологе и антропологе у другим универзитетским библиотекама.

Наслеђе сестара Јанковић са Гертрудом Курат и Мод Карпелес, иако данас умногоме заборављено, може се пратити кроз публикације и преписку у архивским збиркама. На тај начин сестре Јанковић откривамо као пионире у процесу настајања поља етнокорологије.

Submitted February 9, 2014

Accepted for publication April 17, 2014

Original scientific paper





DOI: 10.2298/MUZ1417219R

UDK: 394.3:793.3(497.11)''19''

## Contribution of Ljubica and Danica Janković to Establishment of Ethnochoreology in Serbia as an Academic Scholarly Discipline\*

Selena Rakočević<sup>1</sup>

Faculty of Music (Belgrade)

### Abstract

The Janković sisters are pioneers of ethnochoreological research in Serbia. Their scholarly methodology is based on intensive field research and their development of a unique system of dance notation, which enabled them to evolve a system of dance analysis. The year 2014 celebrates multiple anniversaries of Ljubica and Danica Janković, their lives and work, but most importantly, it marks the publication of the first of eight volumes of *Narodne igre*, beginning an eighty year tradition of scholarly investigation of traditional dances in Serbia. The aim of this article is to draw attention to the Janković sisters for their major contribution in developing ethnochoreology in Serbia.

### Key words

the Janković sisters, folk dance, ethnochoreology, Serbia

### Introduction

Organized, continuous and methodologically grounded research of traditional dances was begun in Serbia by the sisters Ljubica and Danica Janković, marked by the publication of the first of eight volumes of *Narodne igre* [Folk dances] in 1934. Although their numerous scholarly activities were intense and constant since then, Ljubica Janković defined the field of their study thirty years later in 1964, designating it as an independent scientific discipline – ethnochoreology. The analytical-descriptive methodology of choreological investigation of the Janković sisters was based on prearranged and methodologically designed field research, publishing many papers and other public activities in promoting traditional dances from all regions, primarily Serbia and Macedonia; they were highly qualified and well recognized by the wider community of scholars not only in the country but also all around Europe and the USA.

\* This study is realized within the project *Muzička i igrčka tradicija multietničke i multikulturalne Srbije* [Music and Dance Tradition of Multiethnic and Multicultural Serbia], (reg. nr. 177024), financed by the Ministry of Education and Science of the Republic of Serbia.

<sup>1</sup> selena@rakocevic.rs

The year 2014 is celebrating multiple anniversaries of the Janković sisters' life and work: eighty years since the publication of their first volume (1934), and fifty years since the publication the eighth volume of *Narodne igre* (1964), one hundred twenty years since the birth (1894) and forty years since the death (1974) of Ljubica Janković. Finally, 2014 marks fifty-one years since Ljubica as a dance scholar was proclaimed for a corresponding member (1963) and subsequently at forty years she was proclaimed as a full member (1974) of the Serbian Academy of Sciences and Arts. This official acknowledgment on the highest academic level represents achievement that has been rarely given to any scholar not only from the field of dance research but also from related disciplines, and not only in Serbia but also elsewhere in Europe, regardless of the relative marginality and low visibility which ethnochoreological research still has in the academic world.

Even though the Janković sisters were highly respected in academic circles in the country and they still are extremely influential among choreographers, performers and promoters of the so-called staged folklore,<sup>2</sup> there are very few papers which are devoted to their life and work. Most of them are co-authored articles by their contemporaries and younger colleagues, Milica Ilijin and Olivera Mladenović (Mladenović and Ilijin 1954: 158–160) or as separate necrologies devoted to each of the sisters (Ilijin 1959: 1–3; 1974: 141–144; Mladenović 1974: 135–142). A great admirer and successor of all of the basic conceptual and methodological principles of the Janković sisters, Olivera Vasić also wrote an article devoted to the work of the Janković sisters some thirty years after Ilijin and Mladenović (Vasić 2005:5–16). Olivera Vasić examines the contents of the books *Narodne igre* and gives a critical review of the typology and some of the terminological and analytical solutions of the sisters.

Considering the multiple anniversaries of Ljubica and Danica Janković, the primary focus of this paper is to present to the wider scholarly community once again the major contribution that the Janković sisters had in developing ethnochoreology in Serbia,<sup>3</sup> but

<sup>2</sup> The influence in the sphere of staged folklore and especially folk dance education, which the Janković sisters still have in Serbia, can be noticed in the fact that they have their own profile page on one of the most popular online social networking service, Facebook. This page, designed by a few enthusiasts, has been visited continuously by a steady number of visitors (see more at <https://www.facebook.com/pages/Danica-i-Ljubica-Jankovi%C4%87/160235424073?ref=ts&fref=ts>).

<sup>3</sup> Thanks to turbulent and unstable historical times in which they lived, scholarly work of the Janković sisters were linked with several states. They started their careers in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes founded in 1918, which was renamed in Kingdom of Yugoslavia in 1929. After WWII in 1946 this monarchy abolished and the new state, Federal People's Republic of Yugoslavia was founded. Finally, in 1963, the country was renamed again to the Socialist Federal Republic of Yugoslavia.

also to re-evaluate their scientific work in the light of contemporary achievements within the discipline.

### *The beginnings of dance research in Serbia*

The interest for traditional music and dance in Serbia started in the second part of the nineteenth century as in other European countries, with manifestations of the growing nation building processes and romantic interest for rural life. Many professional musicians and various intellectuals who studied music and used musical notations collected and transcribed traditional village songs for the purpose of saving them for the future generations or, more often, for using them in compositions.<sup>4</sup> Since it was difficult to write down traditional dance patterns properly, activities of collecting traditional dances in the nineteenth century were primarily focused toward enumeration of the dance repertoire by distinct ethnographic regions of Serbia with the aim of differentiating their local cultural peculiarities. First ethnographic writings about dance were written by intellectuals and writers interested in folklore and ethnology.<sup>5</sup> As elsewhere in Europe (see more in Giurchescu and Torp 1991: 2), they were focused exclusively on the old peasant, that is, ‘folk’ dance repertoires as one of the direct manifestations of the ‘pure’ national culture.

The first attempt in defining the terms and systematizing the broad field of folk games and dances was made by ethnologist Tihomir Đorđević. His article “Srpske narodne igre” [“Serbian folk games”] published in 1907 can be marked as the first conceptually grounded and methodologically based writing about traditional dances in Serbia (Đorđević 1907: 1–89). In the aim of covering all aspects of the so-called spiritual culture of the people [*duhovna kultura naroda*], Đorđević devoted his paper to various forms of human creative kinesthetic expression considering them as manifestations

---

Within those states, Ljubica and Danica were focused in their research primarily on the territory of Serbia and their collecting activities were undoubtedly nationally oriented. However, they researched a lot also on the territories of Croatia, Bosnia and Herzegovina and, largely, in nowadays Macedonia and they certainly had influence on forming later ethnochoreological research in those countries (see more in Zebec 1996: 95; Opetčeska-Tatarčevska 2008: 37, note 1).

<sup>4</sup> About the beginnings of traditional music research and foundation of ethnomusicology in Serbia see more in Marković 1994: 21; 2006: 8.

<sup>5</sup> Two writings about traditional dances from the nineteenth century were published as parts of comprehensive ethnographic texts. One is written by the border officer Stanislav Šumarski, in the article “Građa za povijesnicu serbsku” [Materials for the history of the Serbs] (see more in Mladenović 1964: 204–209 and Rakočević 2012: 228–235) and, the other by geographer and ethnographer Milan Đ. Milićević in the books *Kneževina Srbija* [*Principality of Serbia*] and *Kraljevina Srbija* [*Kingdom of Serbia*] (Zečević 1983: 133–134).

of “superfluous, unnecessary energy that appears in the human body” [„suvišna, nepotrebna snaga koja se nalazi u čovečijem organizmu”] (Đorđević 1907: 1). Due to the lack of appropriate terms in village speech and trying to avoid the expression *ples* which during that time connoted dance forms of recent Western origin, which were not inherent for rural practice,<sup>6</sup> Đorđević used the word *igra* (game) as a kind of an umbrella term to cover all forms of playing, gaming and, dancing. In order to distinguish dance from other forms of kinetic activities, Tihomir Đorđević conceived the term ‘orske igre’ (literally *oro games*).<sup>7</sup> By using the emic term ‘oro’,<sup>8</sup> which refers directly and exclusively to the chain dances in circular formation, Tihomir Đorđević from the very beginning focused dance research in Serbia into the local rural practice of performing dances in the circle. The object of dance research was thus defined. This ontological orientation of dance research, which excludes ‘new’ styles and forms of dancing that are of ‘foreign’ origin, are dominant in Serbia in the next decades. Even though the study “Srpske narodne igre” cannot be considered as the beginning of the continuous and systematized research, it offered a real foundation for the later work of the nieces of Tihomir Đorđević, Ljubica and Danica Janković.

*Short biographical notes: life devoted to folk dance research*

Ljubica (1894–1974) and Danica (1898–1960) Janković were reared in an intellectual city family in Belgrade. Their father Svetislav worked as a postal clerk and their mother Draginja Draga Janković was a housewife, but she was engaged in writing novels<sup>9</sup> and painting watercolors almost all her life.<sup>10</sup> The family ties with both of the

<sup>6</sup> About differentiation between terms *igra* and *ples* in Serbian village speech and traditional dance terminology, see more in Rakočević 2004: 96–98.

<sup>7</sup> The other groups are: ‘viteške igre’ (games of the knights), ‘zabavne igre’ (games for fun), ‘igre duha’ (games of the spirit) and ‘igre za dobit’ (games for profit) (Đorđević 1907: 6).

<sup>8</sup> The term ‘oro’ was used in the nineteenth century and before in the village spoken languages in the areas of the southeastern Balkans (on the territories of today’s eastern Serbia, Montenegro and Macedonia) as an expression for chain dances in circular formation. From the mid-twentieth century the expression ‘oro’ is being repressed by the term ‘kolo’, which now dominates the whole territory of Serbia (see more in Mladenović 1978: 477–481).

<sup>9</sup> Her novel *Deca* [*Children*] was awarded on the competition of Art Department of the Ministry of Education and published as a separate book in 1928 (Mladenović 1974: 135).

<sup>10</sup> Some data about members of the Janković’s family were collected during my volunteer work in ordering the legacy of Ljubica and Danica Janković, located in the National Library of Serbia. This huge legacy, which also includes Tihomir and Vladimir Đorđević’s manuscripts and other diverse inheritance, is currently under elaboration within the ongoing project *Legacy of Ljubica and Danica Janković* which will be finished by the end of 2016.

brothers of Draga Janković, Tihomir and Vladimir Đorđević,<sup>11</sup> were very solid and both of them influenced the intellectual interests of their young nieces and, during all of their lives, helped them in their dance research work with suggestions and comments.<sup>12</sup> The uncles also influenced that during childhood and early adolescence, both of the sisters had additional education along with regular schooling: Ljubica studied violin and piano, and Danica violin, cello and piano; they both learned English and French. Surrounded by intellectuals deeply involved in folklore and ethnography,<sup>13</sup> who actively took part by their professional activities and private life in the processes of building national culture as a part of European and Western traditions, Ljubica and Danica grew up in the atmosphere of fostering national patriotism, emphasizing the importance of education as the highest cultural value and highlighting individual, especially women's intellectual autonomy.

The important segments of the sisters Janković childhood were family gatherings where guests sang, played music and danced various dances but mostly the most popular village dances from Serbia and Macedonia. They learned to dance from their parents who were great dancers but also from other relatives (Mladenović 1974: 138).<sup>14</sup> Olivera Mladenović emphasizes that particularly Danica was an outstanding dancer (Mladenović 1960: 261). This practice of closed home gatherings Ljubica and Danica started again in the late 1933 usually on Sunday afternoons (Mladenović 1974: 138). Those meetings gathered together not only family members<sup>15</sup> and intellectual elite of Belgrade, but also some of the most famous folk dancers from Serbia and Macedonia who tried to transfer their local dance knowl-

<sup>11</sup> Academician Tihomir Đorđević was one of the founders of ethnology and folkloristics in Serbia (his study about folk games and dances is just one of his numerous scientific articles) and Vladimir Đorđević was a composer, one of the founders of the musical pedagogy and one of the first collectors of folk songs in Serbia.

<sup>12</sup> Within the Legacy of Ljubica and Danica Janković there is a lot of correspondence that exudes warmth and kindness between uncles and nieces and which lasts until the death of the uncles. Also, Ljubica expressed publicly her great respect for the work of both of her uncles by publishing several papers about their various cultural activities (for example Janković /Lj./ 1955: 249–258; 1967: 223–236).

<sup>13</sup> Among family members only Stanislav was not published anything, but he wrote an autobiographical narrative full of various ethnographical notes *Bekstvo mog oca iz Turske u Srbiju* [*My father's escape from Turkey to Serbia*] which is kept as a manuscript in the National Library.

<sup>14</sup> Olivera Mladenović points out that it was pleasure to watch how their mother, Draga Janković lead her favorite kolo *đurđevka* (Mladenović 1974: 138). Ljubica's favorite dance was *trojanac* and Danica liked the most some movements in the dance *vranjanka* (Mladenović 1974: 138).

<sup>15</sup> Olivera Mladenović noted that on those Sunday meetings usually Vladimir Đorđević played violin, Danica piano and that "kolo was lead through all rooms" [*kolo se vodilo kroz sve odaje*] (Mladenović 1974: 138).

edge to others. According to Olivera Mladenović and Milica Ilijin, who knew the sisters very well and even were occasionally guests in their house, this fruitful family and home environment and higher education, generated professional engagement of the sisters in dance research and their life devotion to it (Ilijin 1974: 142; Mladenović 1974: 137).

Both of the Janković sisters initially studied literature at the Faculty of Philosophy in Belgrade. They both were fluent in English and French languages, which they continued to study abroad after graduation. Danica was in London and Oxford from 1922 to 1924 (Ilijin 1959: 171; Mladenović 1960: 260), while Ljubica was in Austria, Germany, England, and France during 1922 and 1923 (Mladenović 1974: 136). After schooling they both got their first jobs as school teachers. In 1920 Ljubica worked in the Fourth Male Gymnasium in Belgrade for a year, and then, from 1921 to 1939 in the Second Female Gymnasium in Belgrade (Mladenović 1974: 136). Danica worked as a school teacher in Tetovo in nowadays Macedonia and in Belgrade from 1924 to 1931. After that, she got a job at the University Library in Belgrade, where she remained until her retirement in 1951 (Mladenović 1960: 260–261).

From the very beginning of their professional careers during the 1920s, both sisters were very active in social life and intellectual work. Ljubica was engaged in theory of literature,<sup>16</sup> especially Slovenian. She published many scholarly papers in this field of study, held many public lectures and even published a book *Iz slovenačke književnosti* [*From Slovenian literature*].<sup>17</sup> Danica worked as a teacher in Macedonia but also started a fruitful career as a translator from English and French. She was committed to translating many theatrical pieces that were on the repertoire of some of the major theaters in Belgrade and Serbia until the end of her life (Ilijin 1959: 171). During this period of their lives an interest for dance was expressed mostly by Ljubica through reviewing some dance performances she watched,<sup>18</sup> writing some articles and giving public lectures about dance.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Even as a student she began to collect material about folk novels. An extensive unpublished manuscript titled *Serbian folk novels* is kept in the National Library.

<sup>17</sup> This book has had great reviews of experts and was used as a textbook in many high schools all over Serbia. That's why it has two editions: the first in 1928 and the second in 1931 (Mladenović 1974: 136).

<sup>18</sup> For example, Olivera Mladenović noted that Ljubica was very impressed by the performance of Mary Wigman she watched in Berlin and that she published a comprehensive article about her in 1925 (Mladenović 1974: 137).

<sup>19</sup> In 1926 Ljubica published an article "Igra nekad i sad" and held a keynote lecture at the concert of the school of Maga Magazinović *Srpska igra i pesma kao motiv umetničkog plesa* [*Serbian dance and song as a motive of artistic dance*], which was published in the same year (according to Mladenović 1974: 137).



During the 1930s, however, the sisters completely devoted themselves to the collection, recording and analysis of folk, that is, old peasant dance. In the introduction of the first book *Narodne igre* they wrote that they “chose and described only the old traditional dances from anonymous sources of the people” [birale smo i opisivale samo stare tradicionalne igre sa anonimnog narodnog vrela] and that they excluded dances which are not the “product of the folk traditional art” [igre koje nisu proizvod narodne tradicionalne umetnosti] (Janković and Janković 1934: 4). This attitude of collecting only “the real, raw, not modified and not stylized dance” [prava, sirova, neprerađena i nesitlizovana narodna igra] (Janković and Janković 1934: 4) will be one of the basic and the most important principles of their future ethnochoreological work. Those solid and unchanging standpoints about the object of ethnochoreology were strongly promoted several times by Ljubica and Danica Janković (for example Janković and Janković 1934: 1–4; 1937: 11–33; 1951: 5–12). This approach to the collection of old village dances “of the people” was undivided with the processes of consciously establishing national culture and constructing the feeling of national identity and it unambiguously position the scholarly orientation of the Janković sisters in the sphere of European folklore studies of the first decades of the twentieth century (see more in Giurchescu and Torp 1991: 2 and Nahachewsky 2012: 31–32).

The first steps in the direction of scholarly studies of folk dances were made by the older sister, Ljubica. In 1933 she published two methodologically grounded texts about the significance of collecting and fostering traditional dances. These articles, thus far have been hidden from the experts. The first, titled as *O značaju narodnih igara* [*About the significance of folk dances*], is a printed lecture, which Ljubica gave on the occasion of the celebration of St. Sava in Second Female Gymnasium in Belgrade (Janković /Lj./ 1933a). The other is a paper titled “Narodne igre” [“Folk dances”] which was printed first in the magazine *Učitelj* [*The teacher*] and shortly after that also appeared as a separate publication (Janković /Lj./ 1933b). In those two articles from 1933 Ljubica expressed the main ideas about the aim and significance of their future dance research work.<sup>20</sup> In both of these articles she particularly emphasized the cultural, national and social importance of fostering traditional dances in the educational system.

In the beginning of 1934, perhaps inspired and encouraged by her sister’s work, Danica also published one ethnographic paper de-

---

<sup>20</sup> Those ideas will be later incorporated in the texts “Značaj narodnih igara” [“The importance of folk dances”] (Janković and Janković 1934: 1–4) and “Čuvanje naših narodnih igara” [“Safeguarding of our folk dances”] (Janković and Janković 1937: 11–33).

voted to traditional dance “Narodne igre nišavskih sela” [“Folk dances of villages around Niš”] (Janković /D./ 1934: 90–93). During the very same year both of the sisters prepared material for the first book of *Narodne igre* which appeared in the middle of the summer. During the next forty years the sisters published seven more volumes in this series,<sup>21</sup> wrote numerous scholarly articles and held many highly regarded public lectures about dance. They also developed continuous correspondence with dance scholars from European countries, USA and Canada.<sup>22</sup> Beside scholarly work, they actively took part in many workshops, especially those organized by Sokol Society<sup>23</sup> during the 1930s.<sup>24</sup>

Their intense and dedicated work was recognized by the intellectuals and official authorities in Serbia, so Ljubica after publishing the third book *Narodne igre* in 1939 was offered a position in the Ethnographical Museum in Belgrade as a dance researcher. In the museum Ljubica organized the Department for Folk Dance and later ran the Department for Folk Spiritual Culture until November 1950 when she retired (Mladenović 1974: 140).

Due to their continuous and respected scholarly work, the sisters received many public acknowledgements even before WWII but especially after it (see more in Mladenović 1974: 140). The highest acknowledgement happened when Ljubica as a dance researcher, was pronounced corresponding in 1963 and, ten years later in 1974, as a regular member of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA) (Mladenović 1974: 140).

---

<sup>21</sup> They also prepared the material for the ninth book of *Narodne igre* which includes two articles: “Living creative process of oro tradition” [“Živi stvaralački proces orske tradicije”] and “Some ethnochoreological questions” [“Neka etnokoreološka pitanja”]; and description of folk dances from Macedonia, regions of Marijovo, Veles-Prilep-Bitolj, Poreč and Kičevo. The manuscript of the ninth book is kept in the National Library.

<sup>22</sup> Most of their correspondence is kept within the Legacy of Danica and Ljubica Janković in the National Library of Serbia, but also in other libraries, at the first place in the library of the English Folk Dance and Song Society (EFDSS) known as Vaughan Williams Memorial Library (VWML), but also in the archive of the International Council for Traditional Music (personal communication with dance scholars Elsie Dunin and Liz Mellish).

<sup>23</sup> The so-called Sokol movement was founded in the Czech Republic in the mid nineteenth century, under the initiative of Miroslav Tyrš. The basic activity of Sokol movement was directed towards the development and practice of various physical exercises. Tyrš’s system of education and physical exercise was broadly accepted in Slavic countries and throughout the former Yugoslavia during the first decades of the twentieth century through the foundation of the so-called Sokolska društva [Socol Societies].

<sup>24</sup> On some of those workshops during 1935 and 1936 Jelena Dopuda, a young teacher from Sarajevo, took part. The Janković sisters influenced her to a great measure; she accepted their basic ethnochoreological methods and devoted her self to dance research in later years (see more in Fulanović-Šošić 1982: 1).

*Foundation for scholarly work on dance: field research*

The collecting of dances by the Janković sisters was based on meticulously planned continuous field research, which they conducted between 1925 and early 1950s. Olivera Mladenović noted that Danica started to collect local dances when she came to Tetovo in 1925 and that she also learned local dances while she was on a summer vacation that year in Vranjska Banja (Mladenović 1960: 261). In the biographical notes made for SASA in early 1960s,<sup>25</sup> Ljubica also marked 1925 as the beginning of their fieldwork. Most of their research trips were organized over the next fifteen years and were mainly funded by the sisters themselves (Mladenović and Ilijin 1954: 159). As far as it is known, immediately after the Second World War in 1946, Ljubica and Danica visited Pančevo and Vršac with assistance of Milica Ilijin (Janković and Janković 1949: 404–405). In early 1950s, according to the information about the origin of photos they made in this period and recording data given at the end of the seventh and eighth books (Janković and Janković 1952: 243–245; 1964: 307–310), their collecting activities were focused on getting information primarily at various folk dance and music festivals,<sup>26</sup> but also in recording sessions organized in their own house in Belgrade. They were already in the later years of life and their field trip activities then gradually ceased.

Thanks to their intellectual acumen, the Janković sisters from the very beginning of their dance research realized the importance of establishing an appropriate system and of developing methods of fieldwork, which should be potentially used by ethnographers, but also other people interested in traditional culture and dance. According to their attitudes, dance collectors in the field should look first and primarily for “the older best folk dancers” [“stare najbolje narodne igrache”] and should concentrate mostly on recording dance traditions from the past (Janković and Janković 1952: 10).

Essentially based on the comprehensive interviews about dances from the certain geographical region, their field research methodology also included visual observation, verbal description of particu-

---

<sup>25</sup> This manuscript is kept in the National Library.

<sup>26</sup> Within the Legacy of Ljubica and Danica Janković there are preserved numerous printed programs, accompanying texts and newspaper articles about many festivals of folk dances, which they followed in those years. One of the biggest festivals which occupied the attention of both of the sisters in a great measure was the so-called First Festival of Songs and Dances of the People of Yugoslavia [Prvi festival pesme i plesa naroda Jugoslavije]. This festival was organized in Opatija (Croatia) on September 1951 as an event associated to the Fourth conference of International Folk Music Council, which was held in Yugoslavia that year.

lar dances and photo recording.<sup>27</sup> They discussed all of those methods in the article “Work in the field” [“Rad na terenu”] which is published in the seventh book *Narodne igre* in 1952 (Janković and Janković 1952: 6–20). However, even from the time when she started working at the Ethnographic Museum, Ljubica also developed a detailed questionnaire about traditional dances which is published in 1940 (*Uputstvo za prikupljanje građe o narodnim igrama*).<sup>28</sup> This manual is dedicated for all those who can collect material on traditional dance. The questions are organized within seven groups. Since this questionnaire is not so known among scholars and that it directly reflects the breadth and complexity of issues that Ljubica launched within the interview as her main field research method I will quote them. The groups of questions are: 1. Folk dances and folk dancers [Narodne igre i narodni igrači]; 2. Folk songs for dances and folk poets [Narodne pesme za igre i narodni pesnici]; 3. Folk music, folk singers and players for dances [Narodna muzika, narodni pevači i svirači za igre]; 4. Folk customs which accompany folk dance, dance songs and music [Narodni običaji koji prate narodnu igru, pesmu i muziku za igru]; 5. Folk legends about folk dances, songs and music; folk legends about folk dancers, poets, singers and players [Narodno predanje o narodnim igrama, pesmama i muzici; narodno predanje o narodnim igračima, pesnicima, pevačima i sviračima]; 6. Revival, fostering and spreading non-stylized dances and everything that has to do with them [Oživljavanje, negovanje i širenje nestilizovanih igara i svega sto je u vezi sa njima]; and, 7. Collecting, recording and researching of folk dances, singing, musical instrumental melodies and dance customs [Sakupljanje, beleženje i proučavanje narodnih igara, pesama, muzičkih instrumentalnih melodija i običaja za igre] (Ibid: 8). While working in the museum, Ljubica wanted to collect data for comprehensive folk dance and music “Terminology-encyclopedia dictionary” [“Terminološko-enciklopedijski rečnik”] (Mladenović 1974: 140). Unfortunately she did not succeed in that.<sup>29</sup>

Beside interviews, one of the basic field research methods of the Janković sisters was a visual observation of dance demonstrations or performances, and making verbal descriptions (notations) of

---

<sup>27</sup> Photo material as important and permanent additional part of their books appears from the fourth book. A rich photo material from their field research trips is kept within their Legacy in National Library.

<sup>28</sup> This published questionnaire is not signed nor does it disclose the name of who prepared it. However, it is clear that Ljubica could be the only author of it, what is also mentioned by Olivera Mladenović (Mladenović 1974: 140).

<sup>29</sup> The material which Ljubica gathered as a museum researcher, the Ethnographic Museum gave to the Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts. As far as it is known that material is processed, and is not yet available to the public (see more in the study written by M. Dumnić and D. Lajić Mihajlović in the present journal).

particular dances. It seems that they notated dances mostly on the spot because they emphasized several times in various articles that one of the main advantages of their notation system is its simplicity (for example see Janković and Janković 1952: 17). It seems also that Danica, who notated melodic lines of the dances, did it on the spot.<sup>30</sup> Although they emphasized the importance of filming and audio recording for dance research and they even elucidate some of the recording technics, and discussed advantages of analysis of delayed audio tracks and films (1952: 17–20), they did not make audio recordings nor films in the field. The Legacy of Ljubica and Danica Janković kept in the National Library includes only rich photo documentation. The reason for that most probably is that they did not have equipment for making their own recordings.<sup>31</sup>

Openness to change and continuous scholarly deliberation of methods of field research that reflects Ljubica's intellectual potential can be noticed within the articles "Some ethnochoreological questions" ["Neka etnokoreološka pitanja"], which she wrote for the ninth book of *Narodne igre* in 1966.<sup>32</sup> In this article she emphasized the importance of "own performance and participation" [sopstveno izvođenje i učestvovanje] of the researcher himself. By those thoughts which she explored more in the text, Ljubica widened the epistemological basis of ethnochoreological research and anticipated the participant observation as one of the important methods of dance field work (see more for example in Sklar 2000: 75; Bakka and Karoblis 2010: 180–181). Those ideas appear in European scholarly tradition during 1970s for the first time (Giurchescu and Torp 1991: 4), so it could be said that Ljubica, despite her old age, followed the latest developments within the discipline.

---

<sup>30</sup> Only the first book (Janković and Janković 1934) does not have accompanied melodic lines of the dances. Danica Janković published them in a separate publication several years after the first book was published (Janković and Janković 1937).

<sup>31</sup> The lack of making sound recordings of the Janković sisters is relatively strange if we know that the first archival centre for collecting of folk tunes was founded by Kosta Manojlović in the Ethnographic Museum in Belgrade in 1923 (Jovanović and Jakovljević 2008: 2); their disciple and follower, ethnochoreologist Milica Ilijin, who organized their field research in Pančevo and Vršac in 1946, made for the Institute for Musicology of SASA a total of 1124 sound recordings in Boka Kotorska (Montenegro) and various regions of Serbia between 1951 and 1957 by using a wire recorder (Jovanović and Jakovljević 2008: 3). This deficiency can be explained by the fact that Ljubica started to work in the Museum just before the war and that she was retired already in 1950, so unfortunately she did not manage to use institutional support for making sound and video recordings.

<sup>32</sup> This manuscript is kept in the National Library.

*The system of dance notation and analytical approach to dance*

The basic attitude that old village dances should be recorded and preserved before their disappearance probably generated the initial reason why the Janković sisters started to research dance. For that purpose, Ljubica began to learn Labanotation in the beginning of the 1930s but very soon she found it inadequate. She strongly believed that Labanotation cannot be adjusted for Serbian and Balkan dances because of the specific relationship between dance and dance music which appear in some dances, namely *vranjanka* and which she termed as the ‘Balkan phenomenon’ (Janković /LJ./ 1975: 31). Therefore she withdrew from Labanotation very soon and together with her sister started to develop their unique system of dance notation in the first four of their books (Janković and Janković 1934, 1937, 1939, 1947). They tried to develop a system which, according to Ljubica’s words “should be both accurate and simple, readily accessible and easy to apply, and suitable for specific scientific research and for broad cultural and educational needs” (Janković /Lj./ 1975: 32).

According to their system each dance notation consists of ‘the pattern’ (*obrazac*) and ‘the analysis’ (*analiza*) parts. ‘The pattern’ is a verbal outline of basic movements and directions which appear in the dance. ‘The analysis’ consists of precise verbal descriptions supplemented with some graphical symbols all of which are ordered according to rhythmical measures of the dance (Figure 1).<sup>33</sup> Undoubtedly the basic graphical symbols from this system are developed according to direction symbols from Labanotation (cf. Figures 2 and 3): while in Labanotation there are direction signs (Knust 1997: 7), in Janković’s system graphical signs are circle with a dot and, arrows (Janković and Janković 1934: 8). Even though they created and defined more than fifty possible combinations of basic signs (see more in Janković and Janković 1934: 8; 1937: 8; 1938: 10–12; 1948: 6), they did not use them, but based almost all of their notations on a few main symbols.

---

<sup>33</sup> The possible discrepancy between dance and musical rhythmic phrases which occur in some of the traditional dances from the Balkans is the reason why the Janković sisters abandoned Labanotation. In their own notation system they notated movements according to rhythmical measures of the dance. They treated music as an additional component, so they separated musical notations from dance and gave them in separate chapters of their books.



In the purpose of precise and condensed verbal descriptions of the dance movements (which in Serbia and the Balkans are based primarily on the transfer of weight by the feet), they developed a specific notation terminology by which basic steps and step motives are defined.<sup>34</sup> In the first four of their books they gave around twenty verbal definitions. Within the individual notation those simplified verbal definitions and descriptions of the basic steps supplemented with particular graphical signs successively follow one another not only in terms of dance measures, but also their rhythmical durations, that is, basic rhythmical beats of the movements. This organization of verbal descriptions and graphical signs enabled relative preciseness in movement notation and also opened the possibility for their structural, that is, segmented analytical considerations. That is why the Janković sisters believed that their notation is ‘mathematically’ based (Janković /Lj./ 1975: 32) and that is the most accurate system of notation of folk dances from the Balkans.<sup>35</sup>

Even though this system could be considered as too simple and insufficient for minute and accurate recording the fine details of movements, such as knee or foot movements that actually define the style of performance, nor can it provide a precise noting of rhythm and rhythmic variations in dance, thanks to its readability the Janković’s dance notation system still finds wide applicability among many choreographers who work with folk dance ensembles. Dance notations from all eight books of *Narodne igre* are continually in use in staged folk dance production all over Serbia.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> For example they defined step as “every movement in the space” [svako pomicanje u prostoru] (Janković and Janković 1934: 8), “simple step” as “each stepping when walking or strolling” [svako koračanje pri hodu ili šetnji] (Janković and Janković 1934: 8), “step without drawing near” [korak bez privlačenja] (Janković and Janković 1934: 8) etc.

<sup>35</sup> In her last will which was written in 1971 and which is kept in the National Library, Ljubica literally prohibits translating their dance notations into Laban and other dance notation systems (Janković /Lj./ 1971: 8)

<sup>36</sup> One of the famous choreographies of folk dance (for the term and concept of choreography of folk dance see more in Bajić-Stoiljković 2012: 95) made according to Janković’s dance notations from the second book of *Narodne igre* is “Kalač, Igre iz Prizrena” [Kalač, Dances from Prizren]. This choreography is made by choreographer Olga Skovran and musical arranger Božidar Trudić for the National Ensemble of folk song and dances “Kolo” in 1948 and it is still on the official repertoire of this ensemble.



## 7. Ајде, сунце зађе

Такт  $\frac{3}{4}$

Косовска Митровица,  
Вучитрн

### Образац

2 корака удесно, и то први са привлачењем леве ноге иза десне, други са избацивањем леве ноге напред-удесно у ваздух (мушки начин), или са привлачењем леве ноге уз десну (женски начин).

1 корак левом ногом улево са избацивањем десне ноге напред-улево у ваздух (мушки начин), или са привлачењем десне ноге уз леву (женски начин).

**Напомена.** — Игра се са поклецивањем при сваком кораку. Играчи се држе за рамена, и то само мушкарци између себе и жене између себе, а кад су измешани, држе се за руке.










Такт  
мелодије:

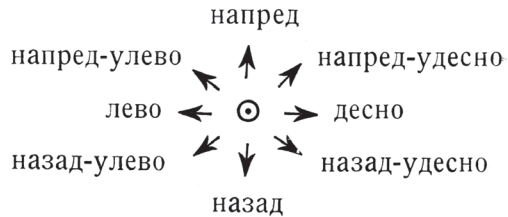
### Анализа

I	$\rightarrow$ $\swarrow$ $\odot$	Ајде, сун- це	1 — Десна нога један корак удесно; чим прими ослонац, она мало поклецне.
			2 — Лева нога привуче се иза десне, али је ослонац још на десној ноzi.
			3 — Тежина тела се пренесе на леву ногу која одмах мало поклецне; десна нога припрема се за корак удесно.
II	$\nearrow$ $\rightarrow$	за-  а- а-	1 — Десна нога један корак удесно; чим прими ослонац, она мало поклецне. Истовремено мушкарци избаце леву ногу напред-удесно у ваздух, а жене је привуку уз десну.
			2 — Ноге задржавају исти положај.
			3 — Ноге задржавају исти положај.
III	$\nearrow$ $\nwarrow$	ње-  е- е	1 — Лева нога један корак улево; чим прими ослонац, она мало поклецне. Истовремено мушкарци избаце десну ногу напред-улево у ваздух, а жене је привуку уз леву.
			2 — Ноге задржавају исти положај.
			3 — Ноге задржавају исти положај.

Figure 1. Notation of the dance *Ajde, sunce zađe* (Janković 1937: 57).

#### IV ЗНАЦИ, ТЕРМИНОЛОГИЈА. — 1) Правци кретања у простору:

- а)  у месту, било тупкање, цупкање или мировање.
- б)  десно
- в)  лево
- г)  напред
- д)  назад
- ђ)  напред-удесно
- е)  напред-улево
- ж)  назад-удесно
- з)  назад-улево
- и)  на левој ноzi ослонац, десна се забацује назад-улево
- ј)  десна нога удесно, лева се избацује напред-удесно
- к)  на десној ноzi ослонац, лева се избацује напред-удесно
- л)  лева нога се привуче у ваздуху десној ноzi, па пошто начини благ лук, пренесе се, у ваздуху, у положај испред десне ноге.
- љ)  десна нога се привуче у ваздуху левој ноzi, па пошто начини благ лук, пренесе се, у ваздуху, у положај испред леве ноге.
- м)  на левој ноzi ослонац, десна се кружно креће око ње, у ваздуху.



**Напомена.** — Ако се ови знаци налазе у *заграда*, значи да се изводи мали корак (корачић) у томе правцу ( $\rightarrow$ ), ( $\leftarrow$ ), ( $\uparrow$ ), ( $\downarrow$ ), итд.

Постоје још многе могућности комбиновања ових основних знакова. Овде су дати најчешћи случајеви.

Figure 2. Znaci i terminologija [Signs and terminology] (Janković 1934: 8)

# Direction Signs

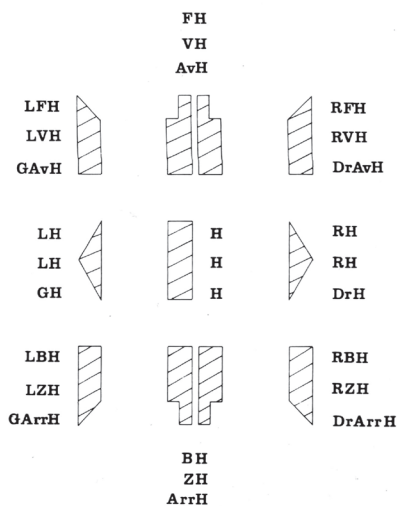
## Die Richtungszeichen

### Les signes de direction

B

F = forward	V = vor	Av = en avant
B = backward	Z = zurück	Arr = en arrière
R = to the right	R = rechts	Dr = à droite
L = to the left	L = links	G = à gauche
H = high	H = hoch	H = en haut
D = deep	T = tief	B = en bas
Pl = in place	Pl = am Platz	Pl = en place

103



103a

Figure 3. Direction signs (Knust 1997: 7)

One of the main preoccupations of the Janković's sisters analytical research was defining "the role of the model in ethnochoreology" (Janković /Lj./ 1975: 33). The first article devoted to this theoretical issue "Tipovi naših narodnih igara" ["Types of our folk dances"] was published in the fifth book of *Narodne igre* in 1949 (Janković and Janković 1949: 45–50). There, according to the 'choreographical pattern' [koreografski obrazac] (1949: 45), Ljubica and Danica verbally define some twenty main dance types systematising them within two groups: symmetrical and asymmetrical types (1949: 45). In later years Ljubica develops those abstract theoretical considerations about dance models indicating their broad potential for discussing dances comparatively, with their history, dissemination and mutual influences. In one of her last printed articles, "Kompleksne metode etnokoreologije" ["Complex methods of ethnochoreology"], Ljubica succinctly and concisely summarizes all of terminological and conceptual definitions and scientific methods of ethnochoreology, stressing the necessity of typologization of folk dances (Janković /Lj./ 1974: 216). As far as it is known, the Janković sisters were not under the direct influence of other methods of dance analysis, nor were they familiar with the work of dance scholars from 1950s and 1960s who also were occupied with defining dance models (see for example Martin and Pesovár 1961: 1–41; 1963: 295–332; IFMC 1974: 115–135). However, their approach to dance structures fits the so-called European choreological scholarly tradition of that period (see more in Giurchescu and Torp 1991: 4). Theoretical considerations about dance models of the Janković sisters influence in a great measure some of the later ethnochoreologists in Serbia, especially Olivera Vasić. Even though she used Labanotation of particular dances as the main material for comparison, almost fifty years after the Janković sisters Olivera Vasić will again, according to very similar criteria, focus on presenting the most typical, that is, invariant dance patterns of the particular geographical areas of Serbia (Vasić 2002: 156–177; 2011: 106–178).

Beside models, one of the important analytical concerns of the Janković sisters was defining the dance formation,<sup>37</sup> or as they named it "dance shape" [oblik igre] (Janković and Janković 1949: 5–44). They define it as "an outer aspect in which the dance occurs" [spoljašnji vid u kojem se igra javlja] (1949: 5), offer a classification of its diverse manifestations and theoretically consider its semantics depending on different historical stratum (1949: 5–10). In the aim of precise structural visualization of various formations, they deliberate

<sup>37</sup> Here I am using the concept of dance formation according to Anca Giurchescu and Sunni Bloland by which it covers all aspects of "arrangement in space" of the dancers (Giurchescu and Bloland 1995: 84).

a special way of graphical presentation of their many heterogenous occurrences (Figure 4) (1949: 11–44).<sup>38</sup> All mentioned terminological, theoretical and graphical deliberations of dance formations of the Janković sisters will be used in the next fifty years in Serbia by all of their followers, especially Olivera Mladenović whose main theoretical study is focused on the phenomenon of *kolo* dances (Mladenović 1973).

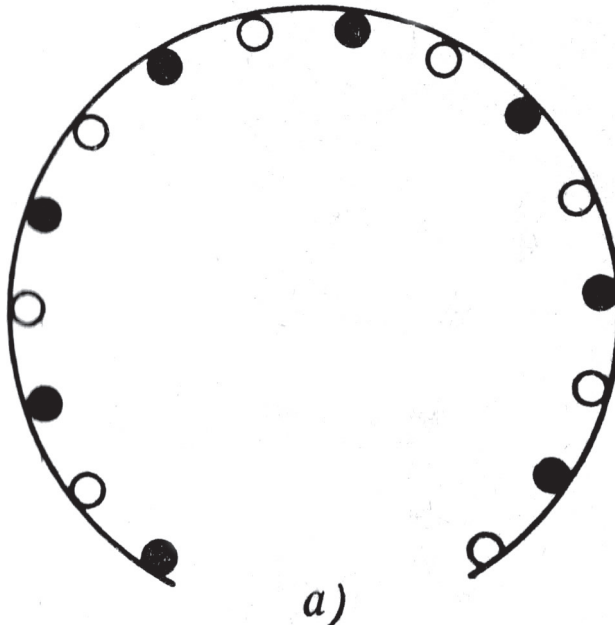


Figure 4. Otvoreno mešovito kolo sa podjednakim brojem igrača i igračica [Open mixed kolo with equal number of male and female dancers] (Janković 1949: 27)

From the very beginning of their work, the Janković sisters were occupied by relationships between kinetical and musical components of the dance, especially in the cases when the lengths of the kinetical and musical sections are not congruent.<sup>39</sup> Even though Danica was the first who noticed this phenomenon and tried to explain and define it by graphs and mathematical formulas,<sup>40</sup> actually Ljubica

<sup>38</sup> The way of presenting female and male dancers are obviously influenced by signs from Labanotation.

<sup>39</sup> According to Ljubica's memory they notice this phenomenon and became fascinated by it during the very first of their field research in Vranjska Banja in 1925 (Janković / Lj./ 1968: 5).

<sup>40</sup> In the Preface of the book devoted to this phenomenon and published in 1968,

published an article devoted to it after her sister's death (Janković / Lj./ 1968) and later named it as the 'Balkan phenomenon' (Janković /Lj./ 1975: 31). Both sisters believed that, in spite of the discrepancy between movements and music which appear in many Balkan dances, this phenomenon is fundamentally rhythmically based and that during performance, movement and sound should not be treated separately, but that dance should be perceived and observed as a whole. However, they did not apply those general theoretical considerations in their dance analysis, most probably because their dance notation system was not designed for comparative observation of dance and music. Perhaps that was also the reason why those ideas have not directly influenced their followers. Still, they appear again in ethnochoreology in Serbia more than fifty years later. The fundamental starting point of my doctoral thesis is the concept of dance as an inseparable, syncretic unity of dance movement and dance music, and that during the performance they are interlinked making a unified whole of a dance (Rakočević 2011: 56).<sup>41</sup> Despite of different methodological procedures of ethnochoreological analysis, this concept is basically congruous to general ideas about dance of the Janković sisters.

### *Ethnographic and other theoretical articles*

Besides their collecting activities and structural analysis, Ljubica and Danica were very much involved in dance ethnography. In each of their books, except the first one (Janković and Janković 1934),<sup>42</sup> there are ethnographic descriptions of dance traditions of various geographical regions. They named those book chapters as "Special parts" [sing. "Poseban deo"] considering them as separate and important segments of the content. The second book is devoted to the dance traditions of Kosovo, Prizren and its surroundings, and Metohija (Janković and Janković 1937: 34–49); the third book to regions of nowadays Macedonia (Skoplje and its wide surroundings, Tetovo, Gostivar, Kumanovo, Skopska Crna Gora and Blatija) (Janković and Janković 1939: 44–231); the fourth also to regions from Macedonia (area of Mijaci, Debar, Ohrid, Đevđelija) (Janković and Janković 1948: 19–214); the fifth to regions from Vojvodina, and to

---

Ljubica points out that Danica was particularly interested in this phenomenon and that she made over two hundred charts with calculations (Janković /Lj./ 1968: Forward). Those manuscripts are kept in the National Library.

<sup>41</sup> My basic intention within this study was to develop an appropriate methodology for comparative analysis of dance and dance music which would enable me to understand what is precisely going on within particular performances of traditional dances of the Serbs from Banat (Rakočević 2011).

<sup>42</sup> The first book *Narodne igre* consists of one hundred notations of dances from all over Serbia and nowadays Macedonia.

Nišava (Janković and Janković 1949: 77–344);<sup>43</sup> the sixth to regions in east Kosovo (Gnjilane), and Vranje (Janković and Janković 1951: 47–170); the seventh to various regions of Serbia, Bosnia, Herzegovina and Dalmacia (Janković and Janković 1952: 37–199); and, the eighth to “Serbian dances from Dubica and Jasenovac” (Janković and Janković 1964: 14–45),<sup>44</sup> and various geographical areas in Serbia (Kolubara, Ljig, Užice, Čačak, Kosmaj, and Korman) (Janković and Janković 1964: 46–243). Depending on regional varieties of each of those dance traditions, those ethnographic texts are structured and organized differently. Nevertheless, the constant concern of the Janković sisters was to give general descriptions of dance events in some region, information about music instruments and musicians who play for dancing, and to verbally appoint to some specificities such as common gender relations and/or style of dance performances. The structure of their ethnographic narrative about traditional dance undoubtedly affected the work of all their followers (for example see Ilijin and Mladenović 1962: 165–217; Vasić 1991).

Although the Janković sisters were obviously very cautious in defining ritual dances because they were aware of the change of their semantics and ritual flow, they devoted one whole separate book to this intriguing ethnochoreological issue (Janković 1957). They named ritual dance material which they discussed as “surviving remnants of oro rituals” [preživeli ostaci orskih obreda] (Janković and Janković 1957: 3), and in accordance with the trends in European folkloristics and ethnochoreology of the first part of the twentieth century (see more in Kaeppler 2001: 363; Nahachewsky 2012: 32) discussed their various forms and semantics in general diachronical perspective, for which they believed is universal. Their basic attitudes about evolutionary forms of ritual dances will influence some of their followers, especially Sobodan Zečević (2008: 61–211) and Olivera Vasić (2004).

In all of their books, but also in separate publications, Ljubica and Danica published a multitude of methodologically designed theoretical papers on very disparate topics. They exposed in them original and argumentative attitudes about various aspects of dance tradition. Let me mention the most important articles which have a large impact on later researchers. In the paper “Čuvanje naših narodnih igara” [“Preservation of our folk dances”], they proposed general preservation of folk dances through activities of various public societies and associations and point to the importance of their inclu-

<sup>43</sup> Within the chapter devoted to traditional dances from Vojvodina, the Janković sisters for the first time focuses separately to dances of particular ethnic groups, in this case Slovaks and Banat Bulgarians (Janković and Janković 1949: 205–250).

<sup>44</sup> Dunica and Jasenovac are in Croatia.



sion in the education system (Janković and Janković 1937: 11–33). By proposing a curriculum of a teaching process of folk dances by school grades, the Janković sisters set the basis of methods of teaching folk dances in Serbia and opened the field of their institutional education which has not been theoretically explored in Serbia even to the present day. Although they are primarily focused on the role of the woman in folk dance tradition of different geographical regions, in the paper “Žena u našim narodnim igrama” [“Woman in our folk dances”] the Janković sisters by meticulous comparative comments begin consideration of gender relations in traditional Serbian culture (Janković and Janković 1948: 6–17). This article will influence in a great measure later work on this subject of Olivera Vasić (cf. Vasić 2004: 166–119). Among their theoretical articles perhaps methodologically the most elaborated are the papers “Stilovi naših narodnih igara” [“Styles of our folk dances”] (Janković and Janković 1949: 53–63) and “Stilovi i tehnike srpskih tradicionalnih igrača” [Styles and techniques of Serbian traditional dancers] (Janković and Janković 1953: 583–587) which are devoted to defining and exploring the elusive field of dance style. Their terminological solutions in verbal descriptions of various regional dance styles have been accepted by almost all later researchers (for example Vasić 2001: 12–13). In the paper “Postavljanje i režija narodnih igara” [“Setting up and directing folk dances”] (Janković and Janković 1949: 63–75) the sisters also initiated a new topic in the field of stage presentation of folk dances, which has only recently been restored in ethnochoreology in Serbia (Bajić-Stoiljković 2012: 95–103). At last, but not the least, let us mention one more paper. It is the article “Narodno dirigovanje” [“Folk conducting”] in which Ljubica and Danica discussed regional characteristics of the relationship between kinetical and musical components of the dance (Janković and Janković 1964: 9–13). Those issues will be raised again in ethnochoreology in Serbia more than fifty years later (Rakočević 2011: 273–274, 277).

#### *Final thoughts: endowment for future research*

Ljubica and Danica Janković undoubtedly initiated planned research of traditional dances in Serbia, which has scholarly continuity up to the present day. They based their general knowledge about dance through various field research methods, which they constantly developed. The system of dance notation which they carefully designed allowed them not only recording of many individual dances, but also evolving an original and succinct scholarly thought. It is characterized by conciseness, consistency and continuous development of the analytical procedures and persistent deliberation of the-

oretical elaborations. Such developed and complex methodology of dance research and argumentative theory formed independent scholarly discipline, which they by themselves named as ethnochoreology. Because of all that, Ljubica and Danica Janković were considered as unquestioned authorities in the field of dance research in Serbia for decades.

Considering the fact that their work was accepted by intellectuals and was recognized as valuable within the highest official Serbian academic circles, the dance research of all of their followers Milica Ilijin, Olivera Mladenović, Slobodan Zečević and Olivera Vasić was tied to state institutions<sup>45</sup> and was designated as an autonomous scholarly work within the social sciences. Marking the multiple anniversaries of the life and work of Ljubica and Danica Janković, this paper presents the huge contribution that they had in founding and developing ethnochoreology in Serbia, but also in opening many exciting possibilities of its further development.

### Acknowledgements

During work on this paper I continuously assisted in arranging the material from the Legacy of Ljubica and Danica Janković in the National Library of Serbia. This time I would like to thank colleagues from the Special Collection Department, Velibor Prelić, Maša Miloradović and Mr. Ivan Obradović led by the head Dr. Olivera Stefanović, who made this patient and meticulous work easier with good energy, positive attitudes and attentive assistance. During writing the paper I also had intense communication with dance scholars Elsie Ivančić Dunin and Liz Mellish with whom I exchanged information about the huge correspondence between Ljubica and Danica Janković and some scholars from the USA and Great Britain. Conversations with those two outstanding and dedicated dance scholars (we exchanged a lot of long mails, but I also communicated with Liz via Skype occasionally) meant to me a lot, inspired me and gave me more energy to work. At last, but not the least, I want to thank my colleague Dr. Jelena Jovanović from the Institute for Musicology of Serbian Academy and Science for her scholarly concern for marking Ljubica and Danica Janković's anniversary in a worthy manner and therefore tracing history of dance research in Serbia.

---

<sup>45</sup> Milica Ilijin worked at Musicological Institute of Serbian Academy of Science, Olivera Mladenović at Ethnographic Institute of Serbian Academy of Science, Slobodan Zečević at Ethnographic Museum and Olivera Vasić in Ethnographic Museum and Faculty of Music in Belgrade. All of those institutions are founded and sponsored by the state.

## LIST OF REFERENCES

- Bajić-Stoiljković, V. (2012) "Application of Kinetography/Labanotation to the Serbian Choreographed Dance Tradition", In M. Bastien, J. Fügedi, R. A. Ploch (eds.) *Proceedings of the Twenty-Seventh Biennial ICKL Conference held at the Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, July 31–August 7, 2011*, Budapest: International Council of Kinetography Laban, 95–103.
- Bakka, E., Karoblis, G. (2010) "Writing a Dance: Epistemology for Dance Research", *Yearbook for Traditional Music* 42: 167–193.
- Đorđević, T. (1907) „Srpske narodne igre” [“Serbian folk dances”], *Srpski etnološki zbornik* IX: 1–89.
- Fulanović-Šošić, M. (1982) „Jelena Dopuđa – život i rad” [“Jelena Dopuđa – life and work”], *Narodno stvaralaštvo – Folklor* 82–84: 1–5.
- Giurchescu, A., Torp, L. (1991) "Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance", *Yearbook for Traditional Music* 23: 1–10.
- Giurchescu, A., Bloland, S. (1995) *Romanian Traditional Dance. A Contextual and Structural Approach*. Mill Valley, CA: Wild Flower Press.
- IFMC Folk Dance Study Group (1974) "Foundation for the analysis of the structure and form of folk dance. A syllabus", *Yearbook of the IFMC* 6: 115–135.
- Ilijin, M. (1959) „Nekrolog. Danica S. Janković” [“Necrologue. Danica S. Janković”], *Glasnik Etnografskog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti* VIII: 171–173.
- Ilijin, M. (1974) „Ljubica S. Janković” [“Ljubica S. Janković”], *Narodno stvaralaštvo – Folklor*, XIII: 141–144.
- Ilijin, M., Mladenović, O. (1962) „Narodne igre u okolini Beograda” [“Folk dances in the surroundings of Belgrade”], *Zbornik radova Srpske akademije nauka LXXV*, 4, Beograd: Etnografski institut, 165–217.
- Uputstvo za prikupljanje građe o narodnim igrama [Instructions for Collecting Material on Folk Dances]* (1940) Štamparija Dragutina Gregorića, Beograd: Etnografski muzej.
- Janković, D. (1934) „Narodne igre nišavskih sela” [“Folk dances of villages around Niš”], *Glasnik Etnografskog muzeja* IX: 90–93.
- Janković, D. (1937) *Melodije narodnih igara za violinu i pevanje [Melodies of Folk Dances for Violin and Singing]*, Beograd: author’s edition.
- Janković, Lj. (1933a) *O značaju narodnih igara [About the Significance of Folk Dances]*, Beograd: Planeta.
- Janković, Lj. (1933b) *Narodne igre [Folk Dances]*, Beograd: Štamparija „Privrednik”.
- Janković, Lj. (1955) „Vladimir R. Đorđević i narodne igre” [“Vladimir R. Đorđević and folk dances”], *Glasnik Etnografskog muzeja* XVIII: 249–258.
- Janković, Lj. (1960) „Bibliografija radova Danice S. Janković” [“Bibliography of articles of Danica S. Janković”], *Glasnik Etnografskog muzeja* 22/23: 263–266.
- Janković, Lj. (1967) „Tihomir Đorđević kao pokretač, izdavač i urednik *Karadžića*” [“Tihomir Đorđević as a founder, publisher and editor of the journal *Karadžić*”], *Bibliotekar* 5/6: 223–236.
- Janković, Lj. (1968) *Problem i teorija pojedinačne aritmičnosti u ritmičnosti celine izvođenja orske igre i melodije [Problem and Theory of Individual Arrhythm in the Rhythm of the Whole of Performance of Folk Dances and Folk Melody]*, Srpski etnografski zbornik, knjiga LXXXII, Odeljenje društvenih nauka, Rasprave i građa, knjiga 6, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Janković, Lj. (1971) *Moja poslednja volja [My Last Will]*, manuscript, Belgrade: National Library.
- Janković, Lj. (1974) „Kompleksne metode etnokoreologije” [“Complex methods of ethnochoreology”], *Simpozijum o metodologiji etnoloških nauka 18–20. septembar 1972*. Beograd: Srpska akademija nauka, posebna izdanja, Odeljenje društvenih nauka, naučni skupovi, knjiga II, 215–227.

- Janković, Lj. (1975) “The System of the Sisters Ljubica and Danica Janković for the Recording, Description and Analysis of Folk Dances”, *Ethnomusicology* XIX (1): 31–46.
- Janković, Lj. and Janković, D. (1934), *Narodne igre [Folk Dances]*, I, Beograd: authors’ edition.
- Janković, Lj. and Janković, D. (1937) *Narodne igre [Folk Dances]*, II, Beograd: authors’ edition.
- Janković, Lj. and Janković, D. (1939) *Narodne igre [Folk Dances]*, III, Beograd: authors’ edition.
- Janković, Lj. and Janković, D. (1947) *Narodne igre [Folk Dances]*, IV, Beograd: Prosveta.
- Janković, Lj. and Janković, D. (1949) *Narodne igre [Folk Dances]*, V, Beograd: Prosveta.
- Janković, Lj. and Janković, D. (1951) *Narodne igre [Folk Dances]*, VI, Beograd: Prosveta.
- Janković, Lj. and Janković, D. (1952) *Narodne igre [Folk Dances]*, VII, Beograd: Prosveta.
- Janković Lj. and Janković, D. (1953) „Stilovi i tehnike seoskih tradicionalnih igrača” [“Styles and techniques of Serbian traditional dancers”], *Glasnik Etnografskog instituta* II/III: 593–597.
- Janković, Lj. and Janković, D. (1957) *Prilog proučavanju ostataka orskih obrednih igara u Jugoslaviji [Contribution to the study of the remains of ritual dances in Yugoslavia]*, Beograd: Srpska akademija nauka, posebna izdanja, knjiga CCLXXI, Etnografski institut, knjiga 8.
- Janković, Lj. and Janković, D. (1964) *Narodne igre [Folk Dances]*, VIII, Beograd: Prosveta.
- Jovanović, J., Jakovljević, R. (2008) “Challenges and Developments in Digitalization Project in the Institute of Musicology SASA, Belgrade”, *Technical Challenges and Developments in 21st Century Folk Music Archiving*, Budapest: Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences, 1–5.
- Kaeppler, A. (2001) “Ethnochoreology”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, vol 8, Oxford: Oxford University Press, 361–365.
- Knust, A. (1997) *A Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*, Vol. 2, Poznań: Instytut Choreologii W Poznaniu.
- Marković, M. (1994) „Etnomuzikologija u Srbiji” [“Ethnomusicology in Serbia”], *Novi zvuk* 3: 19–30.
- Marković, M. (2006) „Kako je nastao prvi srpski etnomuzikolog” [“How appeared the first Serbian ethnomusicologist”], In N. Ljubinković and Z. Vasiljević (eds.) *Miodrag Vasiljević – Život i delo*, Beograd: Institut za književnost, Udruženje građana „Miodrag Vasiljević”, 7–13.
- Martin, G. and Pesovár, E. (1961) “A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance (A Methodological Sketch)”, *Acta Ethnographica* 10: 1–41.
- Martin, G. and Pesovár, E. (1963) “Determination of Motive Types in Dance Folklore”, *Acta Ethnographica* 12: 295–332.
- Mladenović, O. (1960) „Danica S. Janković (1898–1960)” [“Danica S. Janković (1898–1960)”], *Glasnik Etnografskog muzeja* 22/23: 260–263.
- Mladenović, O. (1964) „Jedan istorijski izvor za proučavanje naših narodnih igara 18. veka” [“One historical source for the study of our folk dances of the 18<sup>th</sup> century”], *Rad vojvođanskih muzeja* 12/13: 204–209.
- Mladenović, O. (1974) „Akademik Ljubica S. Janković” [“Academician Ljubica S. Janković”], *Glasnik Etnografskog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti* XXIII: 135–142.
- Mladenović, O. (1978) „Kolo i oro u našoj etnokoreološkoj terminologiji” [“Kolo and oro in our ethnochoreological terminology”], *Rad XVI Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*, Cetinje (Igallo): Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 477–481.
- Mladenović, O., Ilijin, M. (1954) „Dvadeset godina rada sestara Janković na narodnim igrama” [“Twenty years of work on folk dances of the Janković sisters”], *Zbornik Matice srpske, Serija društvenih nauka*, 8, Novi Sad: Matica srpska, 158–160.

- Nahachewsky, Andriy (2012) *Ukrainian dance. A cross-cultural approach*, Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company.
- Opetčeska-Tatarčevska, I. (2008) "Macedonian Ethnochoreology – a problem of continuity", In L. Peycheva and A. Rodel (eds.) *Vienna and the Balkans*, Sofia: Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Science, 30–39.
- Rakočević, S. (2011) *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja* [*Interweaving Dance Structures. Traditional Dance and Dance Music of the Banat Serbs in the Light of Their Mutual Relationships*], Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Rakočević, S. (2012) „O istorijskim izvorima o tradicionalnoj plesnoj praksi Srba u Austrougarskoj monarhiji” [“Historical sources about traditional dance practice of the Serbs in Austro-Hungarian Empire”], In J. Talam, F. Hadžić and R. Hadžić (eds.) *Muzika u društvu, 7. Međunarodni simpozij*, Sarajevo: Muzikološko društvo BiH i Muzička akademija u Sarajevu, 228–235.
- Sklar, D. (2000) "Reprise: On Dance Ethnography", *Dance Research Journal* 32 (1): 70–77.
- Vasić, O. (1991) *Igračka tradicija Podrinja* [*Dance Tradition of Podrinje*], Sarajevo: Književna zajednica „Drugari”.
- Vasić, O. (2001) „Srce orskog nasleđa” [“The heart of oro heritage”], *Folklor magazin* 1: 12–13.
- Vasić, O. (2002) „Osnovni igrački obrasci Srbije” [“The main dance patterns of Serbia”], In I. Perković-Radak and D. Stojanović-Novičić (eds.) *Muzika kroz misao, Zbornik radova IV godišnjeg skupa nastavnika i saradnika Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 156–177.
- Vasić, O. (2004) *Etnokoreologija. Tragovi* [*Ethnochoreology. Traces*], Beograd: Art grafik.
- Vasić, O. (2005) „Sećanje – Danica i Ljubica Janković” [“Memory – Danica and Ljubica Janković”], *Etnokoreologija. Sećanje*, Beograd: Art grafik, 1–16.
- Vasić, O. (2011) „Igrački dijalekti seoskih igara Srbije u kolu” [“Dance dialects of Serbian rural dances performed in a kolo”], In D. Golemović (ed.) *Srbija. Muzički i igrački dijalekti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 91–178.
- Zebec, T. (1996) “Dance Research in Croatia”, *Narodna umjetnost* 33 (1): 89–110.
- Zečević, S. (1983) *Srpske narodne igre* [*Serbian Folk Dances*], Beograd: Vuk Karadžić.
- Zečević, S. (2008) „Elementi naše mitologije u narodnim obredima uz igru” [“Elements of our mythology in traditional rites with dance”], *Srpska etnomitologija*, Beograd: Službeni glasnik, 61–211.

#### Internet sources

[www.facebook.com/pages/Danica-i-Ljubica-Jankovi%C4%87/160235424073?ref=ts&fref=ts](http://www.facebook.com/pages/Danica-i-Ljubica-Jankovi%C4%87/160235424073?ref=ts&fref=ts)

### Селена Ракочевић

## ДОПРИНОС ЉУБИЦЕ И ДАНИЦЕ ЈАНКОВИЋ УСТАНОВЉЕЊУ ЕТНОКОРЕОЛОГИЈЕ У СРБИЈИ КАО АКАДЕМСКЕ НАУЧНЕ ДИСЦИПЛИНЕ

### (Резиме)

Интересовање за истраживање традиционалног плеса у Србији може се запазити у различитим етнографским изворима од друге половине XIX века. Међутим, организовано и научно утемељено проучавање плеса од стране сестара Љубице и Данице Јанковић обележава 1934. година, када је објављена

прва од њихових осам књига *Народних иџара*. Сестре Јанковић су на тај начин постале пионери етнокоролошког истраживања у Србији. Њихова научничка активност укључила је развој аналитичко-дескриптивног метода королошког испитивања, заснованог на интензивном теренском истраживању; објавиле су велики број радова и биле укључене у многе јавне активности које су промовисале традиционалне плесове из многих крајева, првенствено из Србије и Македоније. Биле су високо уважене и препознате од стране шире научне заједнице не само у Србији већ и у многим земљама Европе и Сједињених Америчких Држава.

Године 2014. прославља се вишеструки јубилеј: осамдесет година од објављивања прве књиге *Народних иџара* (1934), педесет година од публикавања осме књиге *Народних иџара* (1964), сто година од рођења (1894) и четрдесет година од упокојења (1974) Љубице Јанковић и, најзад, четрдесет година откако је Љубица, као плесни истраживач, постала редовни члан Српске академије наука и уметности.

Примарни циљ ове студије је да широј научној заједници представи сестре Јанковић као најзначајније личности за развој етнокорологије у Србији, али и да преиспита њихов научни рад у светлости савремених достигнућа у оквиру дисциплине.

Submitted February 3, 2014

Accepted for publication April 17, 2014

Original scientific paper



DOI: 10.2298/MUZ1417245Z

UDK: 781.7(497.11)

## Делатност Љубице и Данице Јанковић на плану етномузикологије\*

Мирјана Закић<sup>1</sup>

Факултет музичке уметности (Београд)

### Апстракт

Вишедеценијско континуирано деловање пионира наше етнокорееологије, Љубице и Данице Јанковић, резултирало је и бројним белешкама о начину музичког изражавања, као саставном делу плесног стваралаштва испитиваних области. Будући да до сада њихова активност на пољу описивања, бележења и тумачења музичкофолклорног материјала није била у средишту научног интересовања, циљ овог рада је да укаже на њихов допринос у оснивању етномузиколошке мисли у Србији и њеном потоњем развоју. Тај допринос се сагледава из најрепрезентативнијих објављених дела сестара Јанковић, чији је методолошки оквир базиран на етнографском наративу, аналитичко-структуралном и дескриптивном приступу, интертекстуалном концепту који подразумева корелацију игре, музике и контекста извођења.

### Кључне речи

Љубица и Даница Јанковић, етномузикологија, методе, допринос

Пионирско деловање Љубице и Данице Јанковић на плану систематског истраживања и сакупљања, методолошки конзистентног бележења, анализирања и систематизовања, као и теоријског тумачења бројних аспеката традиционалног плеса („народне игре”), резултирало је утемељењем етнокорееолошке дисциплине у Србији у првој половини XX века (Младеновић и Илијин 1954; Младеновић 1960; Илијин 1973; Илијин 1974; Васић 2005; Golemović & Rakočević 2008; Rakočević 2013).<sup>2</sup> Значајне белешке о музици, као саставном делу плесног стваралаштва, којем су сестре Јанковић придавале велику важност, нису биле предмет досадашњих етномузиколошких разматрања. Стога је циљ овог рада да обухватним прегледом и синтетизовањем по-

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

<sup>1</sup> mira.zakic@gmail.com

<sup>2</sup> Сходно основној вокацији, први научни и стручни радови Љубице (1894–1974) и Данице Јанковић (1898–1960) припадају домену књижевности. Растуће интересовање за плесно стваралаштво водило је ка потпуној посвећености тој области већ од треће деценије XX века. За вишедеценијски континуирани рад и велики допринос сестре Јанковић су награђене високим признањима од стране домаће и светске научне јавности.



датака о истраживаној музичкој пракси представи резултате њиховог деловања на пољу етномузикологије.<sup>3</sup> Приказ резултата конципиран је следом тумачења методолошког оквира њиховог истраживања, постигнућа на плану теоријске интерпретације вокалног и инструменталног начина изражавања, уз назначавање интертекстуалне димензије њиховог рада, којом се музика сагледава у корелацији са игром и контекстом извођења.

Делатност сестара Јанковић на етномузиколошком плану кључно се ишчитава из осам публикованих књига под називом *Народне иџре* (1934–1964),<sup>4</sup> које су њихово најзначајније и најобухватније дело. Изузев прве, која уопштенијим концептом реферира само на игру, у осталим књигама материјал је груписан према етнокорелолошким целинама са територије тадашње Краљевине Југославије, потом Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, и поред описа појединих игара системом вербално-графичке нотације и пропратних тематских чланака, садржи бројне податке о вокалној и инструменталној традицији истраживаних подручја. У овим збиркама се налази око 800 записа игара и мелодија (вокалних и инструменталних),<sup>5</sup> што је заиста импозантан број у односу на транскрибоване мелодије (нарочито инструменталне) из тог периода, као и драгоцени фотографски материјал, на којем су забележени играчи, свирачи и певачи из разних крајева.

Методолошки оквир ових књига проистиче из неколико битних емпиријских и теоријско-научних приступа и сазнања: из етнографског наратива; из аналитичко-дескриптивне методологије истраживања и структурално-фолклористичке оријентације испитивања плесних пракси појединачних локалитета („стarih традиционалних игара са анонимног народног врела“; Јанковић и Јанковић 1934: 4); из одличног увида у стање етномузикологије и етнокорелологије у свету и концепте истраживања српске фолклорне грађе (Јанковић /Љ./ 1964); из интертекстуалног и интердисциплинарног приступа који подразумева корелацију игре, музике и контекста извођења, као кључног момента. У истраживачком

<sup>3</sup> Рад на овој теми подстакнут је учешћем на Округлом столу посвећеном вишеструкој годишњици сестара Јанковић („Љубица и Даница Јанковић – осамдесет година етнокорелологије у Србији“), одржаном 28. априла 2014. године у САНУ. Скуп је иницирала др Селена Ракочевић, која је заједно са др Јеленом Јовановић учествовала у његовом организовању.

<sup>4</sup> Рукопис за Девету књигу *Народне иџре* налази се у Легату Љубице и Данице Јанковић у Народној библиотеци Србије, а његово објављивање је планирано у 2014. години.

<sup>5</sup> Иако су сестре Јанковић биле музички писмене, велику помоћ у транскрибовању мелодија пружио им је ујак Владимир Ђорђевић, композитор, музички педагог, мелограф, који је, како оне наводе, „забележене мелодије прегледао и одредио им тонски род“ (Јанковић и Јанковић 1937: 5).

деловању прве половине XX века у Србији, поменути приступ, базиран на сагледавању узајамног односа играчких, музичких и поетских текстова у датим контекстуалним ситуацијама, као и на умрежавању сазнања из различитих дисциплина, најдоследније и најпотпуније је спроведен у делу сестара Јанковић.<sup>6</sup>

Педантно планиран и осмишљен теренски рад, почев од 1925. године (Младеновић 1960: 261) подразумевао је одговарајућу припрему, која је, како Јанковићеве истичу, обухватала упознавање са етнографском, историјском, антропогеографском, музиколошком и другом разноврсном литературом о испитиваном крају (Јанковић и Јанковић 1952: 6–7). За ту сврху Љ. Јанковић је осмислила обухватна „Упутства за прикупљање грађе о народним играма” 1940. године (Младеновић 1974: 140), ослањајући се на концепте претходних упитника за сакупљаче грађе о играма, музици и обичајима, које су израђивали Тихомир Ђорђевић, Божидар Јоксимовић и Владимир Ђорђевић (Јанковић и Јанковић 1952: 13; Девић 1960: 103–104; Јанковић /Љ./ 1964: 90). Сестре Јанковић, између осталог, истичу:

„За етнографско описивање најбоље је ако присуствујемо извођењу обичаја и обреда у вези са орским играма и орском музиком, па их описујемо редом којим оне теку [...]. Ако је било из којих разлога немогуће да сакупљач присуствује извођењу свих обичаја и обреда у вези са играма, могу се постављати питања према штампаним [...] *Ујуйсјивима, Найоменама и Пийињаима*. Али у сваком случају потребно је што више видети и сазнати из самога народнога живота” (Јанковић и Јанковић 1952: 14–15).

Иако саме нису имале могућност тонског снимања на терену, напомињу да је „добро комбиновати описивање етнографских момената са филмским, или тонфилмским, фотографским и грамофонским снимањем” (1952: 14–15). Залажу се, такође, и за методу поновљеног истраживања (бележења фолклорног материјала који интерпретирају исти извођачи у одређеним временским размацима), ради сагледавања могућих промена у дијахронијском току (1952: 35), што је једна од важнијих метода и у савременој етномузикологији.

Из таквог теренског методолошког концепта произашли су описи коледара, лазарица, краљица, ђурђевданских светковања, додола, седељки, русалија, нарочито свадбеног празновања...,

<sup>6</sup> Концепт разматрања и тумачења музике као дела културног живота интензивније се примењује и развија у српској етномузикологији од 1960. године, захваљујући методолошким поставкама у каснијим делима Миодрага Васиљевића (Марковић 1994: 22–23).

другим речима, свих обредно-обичајних радњи у народном календару истраживаних подручја. Пажњу завређују и коментари о нестајању појединих обреда, или о променама, посебно на нивоу персоналног обредног система. Тако, током снимања 1937. године у Лесковцу и околини, констатују да је некадашње извођење лазарица и краљица од стране старијих учесница већ у то време претрпело промену учешћем девојчица у овим опходима (1952: 39), као и Ромкиња у додолским и лазаричким поворкама, како то региструју у Колубари, Срему, Банату, Обреновцу, Врању и појединим крајевима Косова, у истом периоду (Јанковић и Јанковић 1964: 52; 1949б: 103, 122, 257; 1951: 58, 152; 1937: 36; 1957: 38, 39, 44).<sup>7</sup> Поводом учешћа Ромкиња закључују: „Оне не играју више за општу друштвену добит, већ за своју личну корист пошто за играње добијају намирнице или новац. Дакле, у време промене услова приватног власништва опште друштвена привредна функција древног обреда прешла је у индивидуално привредну функцију надживелог обичаја” (Јанковић и Јанковић 1957: 44).

Напореда са обредним, и многе игре извођене у другим приликама имају вокалну пратњу. Резултати истраживања овог дела баштине указали су на доминацију певања уз игру у појединим областима, нарочито у кореографским целинама Косова, Призрена и Метохије (Јанковић и Јанковић 1937: 127). Прилог томе је више од 400 транскрибованих песама у њиховим збиркама из разних крајева југословенске територије, при чему су посебно на простору Косова и Метохије вокални примери значајно бројнији у односу на инструменталне мелодије уз игру. За разлику од других области где (одавно) није уобичајена подела на игре према родном критеријуму, у јужним крајевима (прецизније, од Врања, Горње и Доње Мораве, Косова и Метохије, до Охрида) бележе такву подвојеност: „женским играма” народни извођачи сматрају оне које се изводе уз певање, док су „мушке игре” праћене инструментима (Јанковић и Јанковић 1948: 7). Узрок такве поделе сестре Јанковић повезују са друштвеним односима и обичајима, патријархалним схватањем морала и пристojности у прошлости тих крајева, који није дозвољавао заједничко учешће жена и мушкараца у истом колу (1948: 7).

<sup>7</sup> Фотографије у књигама сестара Јанковић приказују учеснике, односно учеснице појединих обреда: коледаре из Јабланице (Пертата; Јанковић и Јанковић 1952: 274; 1957: фот. 3, снимљено 1951.) и Лебана код Лесковца после Другог светског рата (Јанковић и Јанковић 1964: 347); лазарице из Средске (Јанковић и Јанковић 1952: 273–274, снимљено 1951.); краљице из Власотинца (Јанковић и Јанковић 1952: 273–274; снимљено 1936. и 1951.) и Кучева из 1900. године (Звижд; Јанковић и Јанковић 1952: 285; 1964: 346; 1957: фот. 2); групу Ромкиња као додола с почетка XX века (Јанковић и Јанковић 1952: 280; 1957: фот. 1).

Описи песама уз игру садрже коментаре о њиховој тематици, стиховној метрици, карактеристичним рефренима, мелодијским и ритмичким специфичностима, глобалним одликама сеоских и градских мелодија. Тако, анализом косовских песама, које, како наводе, поседују примесе „чистијег народног” или пак више оријенталног стила, изводе закључак да су и поред свих утицаја нарочито сеоске мелодије уз игру у извесној мери сачувале „своју архаичну словенску недотакнутост” (Јанковић и Јанковић 1937: 38). За разлику од разноврснијих и развијених варошких песама, „старовремску боју сеоских мелодија” карактеришу мали обими, једноставније форме, чести и „отегнути узвици” (1937: 38–39). Сличну архаичну боју приписују и мелодијама из других кореографских области, Призрена, Метохије и Куманова, уз белешку да је узвик у песмама из околине Куманова „мање отегнут, а може да буде и сасвим кратак” (1937: 46, 127; 1939: 154). Изразитији источњачки карактер препознат је у појединим варошким мелодијама из Македоније (нарочито из Скопља и Тетова; 1939: 49, 99). Песме са овог простора генерално одликује развијена мелодика, разноврсна музичка метрика, променљива агогика са, како наводе, обично комбинацијом „мирног и живог дела”, који су различити „по психолошкој боји и темпу” (1939: 49). На плану специфичних музичко-поетских корелација региструју појаву својеврсног предаха у виду „узимања ваздуха у сред речи”, у вокалном извођењу Мијака и у крајевима југоисточне и јужне Србије – Лесковцу, Власотинцу, Гњилану и др. (Јанковић и Јанковић 1948: 27; 1951: 61).

Запажања о карактеристичним начинима извођења вокалних мелодија уз игру говоре о значајнијем увиду сестара Јанковић у музичку традицију истраживаних области, а, сходно томе, и о потреби за мапирањем одређених музичких жанрова и стилова. У контексту обредних игара, конкретно лазаричких из Лесковца и околине, оне нарочито истичу антифони начин извођења („певање изводе по две певачице наизменично, тако да друге две прихвате и понове стих које су отпевале прве две”; Јанковић и Јанковић 1952: 59). Као посебну врсту вокалних мелодија уз игру у Гњилану наводе „лирско-епске песме наративног карактера које певају старци (а не као обично жене)”, а које по мелодијском обликовању подсећају „на гусларски начин певања” (Јанковић и Јанковић 1951: 63). У оквиру специфичних вокалних стилова издвајају „обичај гроктања” на територији Босне и Херцеговине, који током игре подразумева и одређену улогу извођача, тиме што „први играч грокће, други очи, трећи на *е* пева” (у околини Ливна гроктање се назива „пјевање на устреселицу”; Јанковић и Јанковић 1952: 136, 137), или један „грокће”, а остали „гоне

бас” у играма северне Далмације (1952: 176). Присуство сличне „врсте народног трилера” региструју и у „рожгању” (ојкању), којим се у неким крајевима Босне и Херцеговине позивало на прво свадбено коло (1952: 142). Уопштенијим прегледом певачких манира и вештина, с различитим могућностима наизменичног и симултаног певања у народним играма, сестре Јанковић указују на постојање различите музичке естетике у различитим крајевима (Јанковић и Јанковић 1948: 11, 12).

Паралелно сагледавање музичких и играчких елемената резултирало је и вредним запажањима о њиховом комплементарном односу, као и о аутономним својствима ових различитих система. Тако у говору о македонским свадбарским играма, сестре Јанковић истичу као доминантне мелодије у дуру, што одговара и карактеру покрета и иначе ведром расположењу свих учесника; уколико су заступљене и молске мелодије (различитог садржаја) напомињу да се у тим случајевима, захваљујући специфичним корацима, „боја мелодије и карактер игре складно допуњују” (Јанковић и Јанковић 1939: 42). Посебну пажњу сестре Јанковић су посветиле односу играчких и музичких (вокалних и инструменталних) микро и макроцелина. У том смислу, указале су и на феномен „привидне аритмичности и привидне асиметричности”, који настаје због неједнаких дужина играчких и музичких одсека. Ово „размимоилажење музичких тактова и играчких фигура” које „даје нарочиту драж игри” регистровано је у примерима са разних простора, нарочито на територији Косова и Метохије, југоисточне Србије и Македоније (Јанковић и Јанковић 1934: 97; 1937: 9, 46; 1939: 49, 155; 1951: напомене уз играчке обрасце; 1952: 130–133, 138; 1964: 190–192; *Двадесет народних игара* 1949а: 9; Јанковић и Јанковић 1955: 65–79). Том феномену, касније прецизније означеном као „појединачна аритмичност у ритмичности целине извођења орске игре и мелодије”, посвећена је посебна студија са типским обрасцима игара и графиконима који илуструју квантитативне односе музичких и играчких одсека у целокупном извођачком току (Јанковић /Љ./1968).

У оквиру промена на дијахронијском плану, од посебне важности је констатација сестара Јанковић о преображају музичке мере  $3/4$  у меру  $7/8$ , у многим орским песмама (Јанковић и Јанковић 1952: 33). Треба имати на уму да су оне, као и претходни српски мелографи, сасвим изузетно бележиле неравномерну метрику у примерима из југоисточне и јужне Србије (Косово и Метохија), а која се већ дужи низ деценија интерпретира (углавном) у  $7/8$  мери.<sup>8</sup> Већ из њихове констатације јасно је да

<sup>8</sup> Као пример наводимо следеће песме које су сестре Јанковић забележиле у  $3/4$ :

нису имале проблем са опажањем неравномерне пулсације у музици, што потврђују и њихови вокални и инструментални записи са назначеном метриком овог типа, почев од 1937. године (Јанковић и Јанковић 1937: 151, 152), првенствено из области Македоније и неких крајева Косова и Метохије, углавном из Гњилана (видети Јанковић и Јанковић 1939, 1948). Поменути преображај сестре Јанковић виде као последицу утицаја ромске и турске музике са „оријенталним ритмовима”, нарочито на територији Македоније, Косова и Метохије, југоисточне Србије, Босне и Херцеговине (Јанковић и Јанковић 1952: 33). Осим тога, како наводе, већ у време њиховог бележења, неке од народних мелодија које су раније имале изразито  $3/4$  меру добијају своје вокалне и инструменталне варијанте извођењем у  $7/8$  мери у радијским емисијама (1952: 33). Несумњиво је, дакле, да су ове варијанте последица и музичких аранжмана, односно масмедијске продукције, која је у новом метроритмичком обликовању нарочито популаризовала песме са територије Косова и Метохије и југоисточне Србије.<sup>9</sup> Напоре с тим, значајнијем инфилтрирању ових метроритмичких структура на поменутом простору Србије свакако су погодовале географске диспозиције, будући да је реч о граничном простору са Бугарском и Македонијом, где је неравномерна метрика веома заступљена.<sup>10</sup>

Велики значај органографских података у делима сестара Јанковић потврђен је, најпре, чињеницом да пружају најобухватнији преглед о употреби инструмената у народном извођењу у Србији (делимично и у другим областима југословенског простора) у периоду прве половине XX века. Подаци обухватају примену инструмената при извођењу народних игара на истраживаним подручјима, специфичност односа музичких и играчких образаца, уопштеније приказе структуралних (нарочито метроритмичких) елемената, етничке и родне позиционираности појединих инструмената, као и промене типова и састава инструментаријума у дијахронијском току. Од важности су, свакако, музички записи који по броју – преко 250 нотираних инструменталних примера из разних крајева – далеко надмашују оквире

*Ајде, сунце зађе, Шћо ми је мерак* из Косовске Митровице (Јанковић и Јанковић 1937: 141, 143); *Зайевала сојка њица* из Гњилана (Јанковић и Јанковић 1951: 183); *Бело Ленче* из Врања (1951: 215); *Цвeјџо, мори, Цвeјџо, Оро се вије крај манастира* ( $3/8$ ) из Лазаропоља (Јанковић и Јанковић 1948: 222, 224).

<sup>9</sup> Сматрам да овај мас-медијски утицај може бити и кључан у преобликовању метроритмичке компоненте песама са овог простора, те, свакако, заслужује пуну пажњу у наредним истраживањима.

<sup>10</sup> О облицима и распрострањености неравномерне метрике (која се у етномузикологији означава и као „асиметрични, аксак ритам”, „хемиолна метрика”), видети Фрациле 1994; Радиновић 2010.



бележења инструменталних нумера у мелографском опусу композитора и фолклориста Србије прве половине XX века.

Према подацима сестара Јанковић, најзаступљенији инструменти који су пратили народне игре у почетним деценијама XX века у Србији (као и раније – судећи по сведочењу казивача) били су: дудук, свирала, свирајка, фрула (ови различити термини односе се на исти тип инструмента) и гајде.

Као типичан војвођански инструмент оне наводе гајде констатујући „да је само у Панчеву било тридесетак гајдаша” (Јанковић и Јанковић 1949б: 126). Осим уз гајде, на територији Војводине, а нарочито у Бачкој, народне игре често су извођене уз пратњу тамбуре (1949б: 95; 1964: 188). Поред свирала и гајди у функцији пратећих инструмената на простору централне, североисточне и југоисточне Србије помињу се и: двојнице у Колубари (1964: 52, 58); карабе у Крепољину и Петровцу на Млави (Јанковић и Јанковић 1952: 114); тапан и „изузетно двојнице (двојанке)” у Нишави (Јанковић и Јанковић 1949б: 270), кларинет („кланет”) и гоч у Топлици (Јанковић и Јанковић 1952: 91); „чунгур („примитивна гитара”), сурле и гоч” у Власотинцу (1952: 47); даире, зурле и гоч у Врању (Јанковић и Јанковић 1951: 143); „ћемане” или „гусле” („петоструни музички инструмент, сличан по облику „лијерици” у Далмацији и Херцеговини”, који се „за време свирања држи на крилу усправно као гусле”) у Пчињском округу (Јанковић и Јанковић 1952: 63–67). Уз помене инструмената, ређе (као у случају „ћеманета”) морфолошке и извођачко-техничке описе и цртеже, ауторке дају и сликовите белешке казивача о атмосфери којој су доприносили инструменти у локалним заједницама. Тако, на пример, наводе да се свадба у Власотинцу сматрала свечаном једино „ако бије гоч” (1952: 47), док је старим Врањанцима „највећа разонода била кад би им ‘дајрацике’ запевале уз даире, или кад би засвирала ‘ћеманета’ (виолине) уз пратњу даира (у недостатку овога инструмента могла је да послужи и обична тепсија); или када би запиштале зурле ‘под гоч’” (Јанковић и Јанковић 1951: 143).

Многи од поменутих инструмената, као што су свирала (дудук), гајде, зурле и тупани (или тепсија у женским играма), означени су као типични за музичко-играчку праксу Косова и Метохије (Јанковић и Јанковић 1937: 39). Поред тога, метохијске игре извођене су уз пратњу и „тарамбуке и грнате” (врста кларинета) (1937: 127), а призренске – често уз чалгије „(оркестар састављен од виолине, грнате и дефа)” (1937: 9, 96). Употреба дефа бележи се нарочито уз пратњу игара у Гњилану (што је остатак праксе извођења у затвореном простору из турског



периода) (Јанковић и Јанковић 1951: 62). Поводом различите примене инструмената у сеоским и варошким срединама истичу да су свирале и гајде обележје првенствено сеоског фолклора, док су чалгијски ансамбли, као и инструменти попут зурли, гоча, ћемана (виолине) и кларинета на којима свирају Роми, део градских празничних окупљања (1951: 62; 1964: 188).

Запазиле су и неколико битних иновацијских момената у инструментаријуму Србије у првој половини XX века, који су резултирали све већим потискивањем „народних инструмената” (Јанковић и Јанковић 1951: 62). Оне наводе да је у времену њиховог бележења ромска гудачка пратећа постала доминантна на игранкама у Метохији, у крајевима централне и северозападне Србије (Јанковић и Јанковић 1937: 127; 1964: 52, 188), као и да су ромски ансамбли с лименим дувачким инструменатима били главна пратећа форма игара у областима југоисточне и јужне Србије (Врање, Бујановац, Владичин Хан, Пчиња, Гњилане; Јанковић и Јанковић 1951: 62, 153; 1952: 66). Ипак, како сестре Јанковић констатују за шире музичко извођење у Србији, „ништа није у толикој мери потиснуло народне музичке инструменте као хармоника. Не само да је из основа изменила карактер, боју и темпо многих народних мелодија него је изменила и стил и технику самих народних играча” (Јанковић и Јанковић 1964: 188; 1949б: 95, 109, 270). Појаву новог музичког колорита пратиле су и носталгичне „изворније” звучне боје, што, између осталог, илуструје и манир некадашњег „најбољег играорца” и извођача на дудуку из Беле Паланке, који у недостатку тог инструмента својим гласом подражава његов звук, пратећи традиционалну игру (Јанковић и Јанковић 1937: 13).

Поред карактеристичног певања уз игру на територији Македоније, сестре Јанковић бележе у пратећој функцији и следеће инструменте: шупељку, гајде, дудук, зурле и тупан (Јанковић и Јанковић 1939: 49, 139, 154, 190; Јанковић и Јанковић 1948: 26, 95, 96). На нивоу локалних специфичности истичу гајде или зурле и тупан, као пратећу русалијског обреда у Ђевђелији и околини (1948: 190); кумановски чунгур (четвороструни инструмент који „личи на тамбуру са дужом ручком”; 1939: 154); даире у женским играма, као и даире уз виолину у муслиманским играма Тетова и околине (1939: 95); чалгијски ансамбл као пратећу варошким играма у Призрену и Охриду (Јанковић и Јанковић 1937: 9, 96; 1948: 131). У вези са обичајима значајни су, између осталог, и подаци да се на саборима у Куманову током дана „игра уз пратећу инструмената, а ноћу уз певање”, као и да је на славама „више уобичајено играње уз певање, а на свадбама играње уз свирање” (Јанковић и Јанковић 1939: 154). У репертоарском

смислу важни су и помени о кавалу, као омиљеном инструменту мијачких пастира, уз који се обично не игра, већ је он пратња „тужним и развученим ‘жаловитим, долговлечним, повлечивим’ песмама” (Јанковић и Јанковић 1948: 26).

Белешке са других подручја југословенске територије о инструментима који прате игру далеко су скромније и наводе употребу дипала, шаргија, двојница, тепсије у Босни и Херцеговини (Јанковић и Јанковић 1952: 136–138, 143), лијерице у крајевима Херцеговине који излазе на Јадранско море (пратња паровном плесу линцо / линђо; 1952: 142, 143), дипала у северној Далмацији (1952: 176), као и мешњица (мишница)<sup>11</sup> на Пагу (1952: 187), свирала (двојница) и бубња у музици православних Срба из Дубице и Јасеновца у Хрватској (Јанковић и Јанковић 1964: 20).

У погледу односа играчке и инструменталне компоненте закључују да је у јужнијим деловима, односно, у Македонији и делимично на Косову и Метохији, музичка пратња подређена народној игри (Јанковић и Јанковић 1951: 62; 1952: 27). То, између осталог, илуструју и речима народног свирача из Гњилана: „Кад је добар орација (коловођа), свирање је „четворно” (здрави, мушко, правилно), јер је играње чврсто и тачно. Кад је слаб орација свирање је „лито“ (слабо, женско, неодређено), јер је играње млитаво” (1951: 63) Насупрот томе, у другим областима Србије и северозападним крајевима Југославије играчка компонента углавном зависи од музичке (1951: 62; 1952: 27). Говорећи о високој цењености народних музичара у локалним срединама, као и њиховој популарности у ширим оквирима, често наводе имена истакнутих свирача (на гајдама, свирали, лијерици, виолини, хармоници...; видети Јанковић и Јанковић 1937: 97; 1939: 190; 1949б: 126; 1952: 91, 114, 142, 143; 1964: 60, 96, 97, 188), породица свирача (Јанковић и Јанковић 1948: 98; 1964: 52, 58).<sup>12</sup> Пажњу завређују и помени свирачица у деф, тепсију, а нарочито „вештакиња на дудуку” (Јанковић и Јанковић 1939: 95; 1948: 13; 270; 1964: 188).

<sup>11</sup> Уз ове називе стоји и терминолошка одредница „гајде”, која очигледно не одговара типу овог инструмента.

<sup>12</sup> У прилогу збиркама сестара Јанковић налазе се бројне фотографије свирача: гајдаша уз коло из: Панчева, околине Зрењанина, Књажевца, Скопске Црне Горе (Јанковић и Јанковић 1949б: 425–427, снимљено 1946; 1964: 342; 1939: 228–229); фрулаша из Шумадије, Крепољина (уз коло), околине Ваљева, Смедерева, Ужица (Јанковић и Јанковић 1964: 331, снимљено 1951; 332, 334, снимљено 1940; 331, 352; 1952: 282); извођача на шупелки уз коло из Скопске Црне Горе (Јанковић и Јанковић 1939: 224–225, снимљено 1937. године); свирача на зурлама и тупану уз коло из Лазаропоља и уз русалије из Мироча (Јанковић и Јанковић 1948: 304–314, снимљено 1939; 327, снимљено 1938. године); свирача на ћеманету уз коло из Божице (Јанковић и Јанковић 1952: 275, 276); виолиниста на Помани (1952: 283); извођача на лијерици уз линцо (1952: 296).

Од нарочитог значаја су белешке о метроритмичким, мелодијским и формалним својствима музичких целина. Поред обухватнијих података о врсти, разноврсности и степену сложености музичких мера, ту су и они о тонским обимима, понекад и о карактеру мелодије.

Посебан део у збиркама сестара Јанковић чине транскрипције вокалних и инструменталних мелодија и подаци о извођачима (казивачима) на истраживаним подручјима. Уз вокалне примере дати су и целовити текстови песама, напомене о функцији, рефренским интерполацијама, интонативним карактеристикама „узвика”. Мелодије су једногласне; изузеци су двогласни примери „пашког кола”, са доминантно терцним сазвучима и унисоним завршетком (Јанковић и Јанковић 1952: 240, 241), као и двогласни примери из Дубице, са превасходно терцним сазвучима и терцним или квинтним (ређе унисоним) завршетком (Јанковић и Јанковић 1964: 244–259). Записивање вишегласних примера старијег сеоског слоја, какав је описани стил певања у Босни и Херцеговини, сведено је на транскрипцију једног (вероватно водећег) гласа. Уз записе инструменталних примера сасвим изузетно стоји напомена о инструменту на којем је извођена мелодија (понекад се таква информација ишчитава из листе снимљених извођача, видети Јанковић и Јанковић 1937; 1948; 1949б; 1951). Попут вокалних, и инструментални примери су бележени једногласно (изузетак је трогласна фактура свирке на лијерици; Јанковић и Јанковић 1952: 237), што значи да у је у неким случајевима, као што је извођење на гајдама, зурлама и тапану, ћеманету (са пет жица), виолини..., музички запис сведен на означавање главне мелодијске деонице.<sup>13</sup> У поређењу са детаљном дескрипцијом вокалних и инструменталних облика и стилова, чак и уз одсуство звучних снимака, може се закључити да приложене транскрипције не пружају потпуну нумеричку и семантичку информацију. С друге стране, имајући у виду приоритетну – кореолошку – проблематику, којој осим метроритмичке компоненте други мелографски подаци (мелодијски, сазвучни, орнаментални план) ипак нису од примарне важности, а нарочито чињеницу да су по броју и широком ареалу снимљених и забележених вокалних и нарочито инструменталних мелодија сестре Јанковић надмашиле опсега српских мелографа тога времена, јасно је да ове транскрипције музичких примера имају велики значај.

<sup>13</sup> Начин бележења вокалних и инструменталних мелодија у овим збиркама завређује да буде тема посебног етномузиколошког рада. Критички осврт на транскрипцију инструменталних примера (недостатности на плану фразирања, орнаментирања, непрецизности тоналитета...) изнео је Здравко Ранисављевић на Округлом столу 28. 4. 2014. године.

Већ из овог прегледа јасно је колико је свестрана била делатност сестара Јанковић на пољу записивања, анализе и тумачења музичког материјала као саставног дела плесног стваралаштва. Несумњиво је, такође, да бројни подаци, а нарочито приступи бележењу и интерпретацији испитиване грађе, посматрани из аспекта савременијих етномузиколошких достигнућа, заслужују да буду посебне теме даљих проучавања. Будући да је у овом раду контекстуални истраживачки оквир њиховог деловања у првој половини XX века тек назначен, обухватно компаративно сагледавање њихових резултата у односу на остварења других истраживача музичкофолклорне грађе и мелографа у истом, па и потоњем времену, посебно је важна тема. Чини се да кључни подстицај за даље бављење том проблематиком дају констатовани методолошки (емпиријски и теоријсконаучни) приступи у овом тексту – од организације теренског истраживања и методе етнографског наратива до интертекстуалног интерпретирања музичких (и плесних) ентитета, који су суштина деловања Љубице и Данице Јанковић. Применом таквог методолошког концепта, који је резултирао драгоценим бројним подацима о вокалној и инструменталној традицији у ширим географским оквирима, сестре Јанковић су значајно допринеле оснивању и потоњем развоју етномузиколошке мисли у Србији.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Васић, О. (2005) „Сличности и разлике у записивању игара у Србији у два различита периода XX века”, *Етнокорологија – СЕЊАЊЕ*, Београд: Арт график, 93–100.
- Golemović, D. и Rakočević, S. (2008) „Mapping the past and the future of Serbian ethnomusicology and ethnochoreology”, у L. Peycheva и A. Rodel (ур.) *Vienna and the Balkans: Papers from the 39th World conference of the ICTM, Vienna 2007*, Sofia: Institute of Art Studies – Bulgarian Academy of Sciences, Bulgarian Musicology Studies, 88–95.
- Двадесет народних иџара* (1949а) забележиле сестре Јанковић, Београд: Издање главног одбора савеза синдиката за Србију.
- Девих, Д. (1960) „Сакупљачи народних мелодија у Србији и њихове збирке”, *ГЕМ* 22/23: 99–122.
- Илијин, М. (1973) „Развој етнокорологије”, *Српска музика кроз векове*, Београд: Галерија САНУ, 203–213.
- Илијин, М. (1974) „Љубица С. Јанковић”, *Народно стваралаштво – фолклор* 49–42: 141–144.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1934) *Народне иџре*, књ. 1, Београд: едиција аутора.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1937) *Народне иџре*, књ. 2, Београд: едиција аутора.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1939) *Народне иџре*, књ. 3, Београд: едиција аутора.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1948) *Народне иџре*, књ. 4, Београд: Просвета.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1949б) *Народне иџре*, књ. 5, Београд: Просвета.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1951) *Народне иџре*, књ. 6, Београд: Просвета.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1952) *Народне иџре*, књ. 7, Београд: Просвета.

- Јанковић, Д. и Јанковић, Лј. (1955) „*Pravilno u nepravilnome*”, *Zvuk* (2/3): 65–79.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1957) *Прилоз истраживању осјатајака орских обредних иџара у Јужославији*, САН: Посебна издања, књ. ССLXXI, Етнографски институт, књ. 8, Београд: Научно дело.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1964) *Народне иџре*, књ. 8, Београд: Просвета.
- Јанковић, Љ. (1964) „Етномузикологија и етнокореологија”, *Споменица у часи новозбраних чланова Српске академије наука и уметности*, САНУ, Посебна издања, књ. ССCLXXVII, Споменица, књ. 26, Београд: Научно дело, 86–92.
- Јанковић, Љ. (1968) *Проблем и теорија појединачне аритмичности у ритмичности целине извођења орске иџре и мелодије*, САНУ, Српски етнографски зборник, књ. LXXXII, Одељење друштвених наука, Расправе и грађа, књ. 6, Београд: Научно дело.
- Марковић, М. (1994) „Етномузикологија у Србији”, *Нови звук* 3: 19–30.
- Младеновић, О. и Илијин, М. (1954) „Двадесет година рада сестара Јанковић на народним играма”, *Зборник Мајице српске* 8: 158–160.
- Младеновић, О. (1960), „Даница С. Јанковић (1898–1960)”, *ГЕМ* 22/23: 260–263.
- Радиновић, С. (2010), „Хемиолна метрика (асиметрични ритам) у српском музичком наслеђу – ‘аутентичан’ феномен или резултат акултурације?”, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 43: 7–22.
- Фрациле, Н. (1994) „Асиметрични ритам (аксак) у музичкој традицији балканских народа”, *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 14: 31–56.

*Mirjana Zakić*

## THE ETHNOMUSICOLOGICAL ENDEAVORS OF DANICA AND LJUBICA JANKOVIĆ

(Summary)

The pioneering efforts of Ljubica (1894–1974) and Danica (1898–1960) Janković consisted of their systematic research and collecting of traditional dance practice (folk dances), the methodological transcription, analysis and systematizing of dances, as well as the theoretical interpretations of numerous aspects of traditional dance. Their work resulted in the establishment of Serbian ethnochoreology in the first half of the twentieth century. As the extent of their activity in terms of transcribing musical material in the form of the accompaniment to folk dances has not yet been fully grasped by ethnomusicologists so far, the goal of this paper is to present the results and to stress the contributions of Danica and Ljubica Janković to the processes of the foundation and subsequent development of ethnomusicology in Serbia. These contributions are to be seen in eight public volumes of *Folk Dances* (1934–1964), whose methodological frame follows several important empirical and theoretical scientific approaches: firstly, analytical-descriptive methodology of research, based on intense fieldwork (resulting in 800 transcribed dances and melodies from former Yugoslavia); secondly, excellent acquaintance with international trends in the field of ethno-musicology, as well as with concepts of research concerning Serbian folk culture; lastly, their inter-textual and interdisciplinary approach that essentially looks for correlates between dance, music and the context of performance.

In this paper I shall elaborate in detail on the comments and significant interpretations of vocal and instrumental melodies that accompany folk dances made by the Janković sisters. These comments refer to stylistic and genre characteristics, melodic and metro-rhythmic attributes, the features of rural and urban melodies, the local characteristics of songs and instruments, changes in the diachronic flow, and to the characteristic relations of choreological and musical structural elements.

Примљено 21. 7. 2014.

Прихваћено за штампу 24. 9. 2014.

Оригинални научни рад

DOI: 10.2298/MUZ1417259D  
UDK: 39:929 Јанковић Љ.  
78:061.6(497.11)

## Институционализација етнокореологије у Србији: заоставштина Љубице Јанковић у Музиколошком институту САНУ\*

Марија Думнић<sup>1</sup> – Данка Лајић Михајловић<sup>2</sup>  
Музиколошки институт САНУ (Београд)

### Апстракт

У Музиколошком институту САНУ чува се од 1964. године службена архива академика Љубице Јанковић, етнокореолога, настала током њеног рада у Етнографском музеју у Београду (1939–1951). Заоставштина садржи документацију о раду Одсека народних игара Етнографског музеја у Београду и обимне и разноврсне материјале о народним играма у Југославији из прве половине двадесетог века. Део архивске документације који се односи на формирање и деловање Одсека, односно најважнији списи везани за стратегију проучавања и заштите народних игара, представља се овом приликом ради доприноса историји етнокореологије у Србији, а поводом вишеструког јубилеја сестара Љубице и Данице Јанковић.

### Кључне речи

етнокореологија, Љубица Јанковић, Етнографски музеј у Београду, Музиколошки институт САНУ, културна и истраживачка политика

### Увод

Заоставштина Љубице Јанковић похрањена у Музиколошком институту САНУ представља по својој структури и садржају значајно сведочанство о институционализацији и развоју етнокореологије у Србији. Реч је о архивској документацији и грађи прикупљеној током њеног службовања у Етнографском музеју у Београду, где је 1939. године дошла са места професора у Четвртој женској гимназији Краљице Марије у Београду, и радила до пензионисања 1951. године.<sup>3</sup> У Музеју је основала Одсек (из-

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

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

<sup>2</sup> danka.lajic.mihajlovic@gmail.com

<sup>3</sup> У односу на највеће познате документационе целине које су остале иза Љубице и Данице Јанковић, овај фонд значајно је мањи по обиму од породичног легата Љубице и Данице Јанковић, који се чува у Народној библиотеци Србије, а непозната је његова компатибилност са заоставштином која је у Архиву Србије, будући да је она недоступна до 2018. године. У Архиву Српске академије наука и уметности налази се мања колекција докумената Љубице Јанковић везана за њено звање академика.



ворно „Отсек”) народних игара, омогућивши на тај начин већу видљивост не само сопственог стручног рада у домену народне игре, већ пре свега нове научне дисциплине, и у Југославији и у свету, која ће касније бити названа етнокорееологијом. С циљем да допринесе историји етнокорееологије, овај текст расветљава културно-политичку поставку која је кључна за разумевање односа према грађи о народним играма. Прецизније, размотрена је програмска документација похрањена у Музиколошком институту САНУ, која показује почетни приступ народној игри као феномену у друштву и културном добру, као и научном прикупљању грађе и њеном архивирању у Србији. Теоријски и аналитички проблеми, као следећи кораци у научном раду, нису били примарни у музејском ангажману Љубице Јанковић, док су питања која се тичу примене резултата у едукацији и уметничкој обради остављена за будућа разматрања.

Истраживање плесног фолклора у Југославији започето је незнатно касније у односу на светске етнокорееолошке токове управо заслугом сестара Љубице и Данице Јанковић. Постављајући још од прве књиге *Народних игара* научни значај као приоритетан у свом бављењу овим комплексним феноменом (Јанковић и Јанковић 1934: 1), рад сестара Јанковић се несумњиво може сматрати етнокорееолошким и према актуелној дефиницији дисциплине (Каерплер 2001). Њихова делатност обухватала је систематично теренско бележење игара, прикупљање релевантних секундарних извора, аналитичко приказивање података, позиционирање појединачних игара у корелацији са музичким, поетским и обредним текстом, потом проблематизовање друштвених аспеката својствених народним играма и давање смерница за практичан рад са овим богатим материјалом. Најзначајнији резултат овог коауторства јесу капиталне публикације *Народне игре* (1–8).<sup>4</sup> Импозантан ангажман адекватно је представљен у текстовима који су уследили у освртима на развој овдашње етнокорееологије (Младеновић и Илијин 1954; Илијин 1973: 203–204; Ракочевић 2013: 59). Премда пионирски, њихови методолошки поступци и резултати корисни су и данашњој научној мисли, а ширина њиховог деловања усмерила је истраживачке токове не само у етнокорееологији, већ и у етномузикологији.

Љубица Јанковић је током вишедеценијског бављења народним играма прикупила мноштво релевантних информација и објавила бројне научне радове (Илијин 1974; Krader 1974; Младеновић 1974), а посебно признање за свој етномузиколошки и

<sup>4</sup> За период који се прати у овом тексту видети и резимее првих шест књига, на енглеском и на француском језику – Јанковић и Јанковић 1951.

етнокореолошки рад стекла је избором за члана Српске академије наука и уметности 1963. године. Кроз дефинисање приоритета у сопственом раду (Јанковић и Јанковић 1937), као и упућеност у теоријске токове етномузикологије и етнокореологије у свету (Јанковић и Јанковић 1939; Јанковић 1964), увидела је важност формирања базе података о народним играма и укровљење таквог архива у државној институцији.

*Преглед садржаја архиве Одсека народних игара њохранене у Музиколошком институту САНУ*

Етнографски музеј у Београду основан је 1901. године, а у оквиру њега је 1923. формирано Одељење за музички фолклор (према Петровић 1973: 223). Стварајући прве фондове фолклорне музике, најпре у форми нотних записа, а од 1930. и теренских звучних снимака под окриљем Фонографског одсека при Одељењу, Музеј је значајно допринео очувању нематеријалне националне културе. Истовремено, овај правац рада отворио је могућност за истраживање фолклорног плеса на овим просторима. Одсек народних игара основан је при музејском Одељењу за народну музику 1939. године и прва је институција која је научно проучавала и ауторитативно бринула о очувању фолклорних плесова сачинивши уједно прву систематичну базу података о њима у Србији. Тај материјал поклоњен је 1964. Музиколошком институту САНУ, као институцији која од оснивања (1948) чува и научно обрађује изворе везане за историју српске уметничке, фолклорне и црквене музике. Пристигли подаци о народним играма били су предмет посебног интересовања етнокореолога Милице Илијин, која је била ученица и следбеница сестара Љубице и Данице Јанковић (више о њеном раду у Јовановић 2010). Такође, тадашњи и потоњи сарадници етномузиколози старали су се о овом материјалу, имајући у виду ширину употребне вредности грађе и информативност документације о политикама заштите, репрезентовања и истраживања фолклора уопштено.

Стручна етномузиколошка архивска обрада материјала из заоставштине Љубице Јанковић која се налази у Музиколошком институту САНУ започета је званично 2013. године.<sup>5</sup> Обрада је

<sup>5</sup> Премда у тиму сарадника Музиколошког института САНУ нема стручно профилисаног архивара-библиотекара, архивски фондови се више од шездесет година успешно допуњују различитим врстама материјала и по научним приоритетима обрађују. На иницијативу сарадника, 2013. године урађена је и специјалистичка процена вредности појединих збирки, али се посао њихове заштите и даље одвија искључиво преко посебних једногодишњих пројеката. Тако је у оквиру пројекта *Дигитализација и каталогизација архивске грађе у*

подразумевала преглед грађе и документације, општу поделу на архивску документацију и грађу о народној музици и народним играма, и попис њених мањих целина. Због првенствено истраживачког рада невеликог броја запослених у Институту, детаљан опис и сигнирање грађе још увек нису извршени, те је грађа доступна само сарадницима Музиколошког института САНУ (видети Думнић, Лајић Михајловић и Васић 2014). Упркос томе што је фонд настајао и током Другог светског рата, материјали се налазе у добром стању и до данас се чувају у адекватним условима.

Цела колекција има печате тадашњег власника, Етнографског музеја у Београду, и изворно је инвентарисана. Део материјала је по пристизању у Музеј пописан у посебне регистре (рукописне грађе, илустрација, фонографских снимака, књига у библиотеци), а физички је највећи део сортиран у картотечке архивске кутије различитог формата (укупно тридесет и седам) и фасцикле (укупно дванаест). Према типу грађе, заоставштина садржи следеће целине: 1) текстуалне рукописе Љубице Јанковић (писане руком и куцане); 2) рукописне преписе нотних записа (објављених и необјављених); 3) штампане материјале; 4) илустрације (фотографије и малу колекцију негатива).

Према садржају, у овој заоставштини се налазе: 1) документација о раду Одељења за народну музику и Одсека народних игара (регулативни акти, извештаји, планови и слично); 2) пописи грађе похрањене у фондовима Одељења за народну музику; 3) професионална кореспонденција Љубице Јанковић (на српском језику); 4) припреме за предавања о народним играма; 5) резултати анкетног истраживања о народним играма; 6) картони са белешкама у вези са народном и стручном терминологијом и библиографским изворима о народним играма; 7) картони са записима народних песама различитих нотографа; 8) материјали у вези са саборима и фестивалима народне музике и народних игара (програми, плакати, рукописне белешке); 9) исечци из штампе о стручним темама.

---

*Музиколошком институцији САНУ 2013. учињен помак и у обради материјала из заоставштине Љубице Јанковић. Пројекат су (симболично) финансирали Министарство културе и информисања Републике Србије и Секретаријат за културу града Београда, њиме су руководиле др Катарина Томашевић – за музиколошку грађу и др Данка Лајић Михајловић – за етномузиколошку грађу, а Марија Думнић, М.А. била је непосредно ангажована на обради материјала о којима је реч. Упркос значају колекције, па и вишеструким јубилејима из живота и рада сестара Јанковић, наставак рада на овом пројекту није добио државну потпору у 2014. години.*

*Почеци институционализације етнокорееологије у Србији*

Идеја оснивања Одсека народних игара свакако је потекла из дотадашње научне иницијативе сестара Јанковић, тј. из њихових самосталних теренских истраживања и капиталних публикација (Јанковић и Јанковић 1934, 1937, 1939). Поред тога, њихова целокупна етномузиколошка и етнокорееолошка мисао формирана је у складу са тадашњим фолклористичким методологијама и достигнућима. Те утицаје запазили су и њихови биографи (нпр. Младеновић 1974: 137), а приметни су и у формирању прве званичне институције која се старала о народним играма.

Светоназор који је обликовао етички однос према музичком и плесном архаичном руралном националном фолклору, као и неопходни истраживачки приступ материјалу, сестре Јанковић су изградиле пресвасходно кроз учење од својих ујака, етнолог Тихомира Ђорђевића (више у Јанковић 1971) и композитора и музичког фолклористе Владимира Ђорђевића (више у Јанковић 1956), на чији су се мелографски рад директно ослањале (Јанковић и Јанковић 1934: 4). Љубица Јанковић је указивала на комплементарност у њиховој заинтересованости за музички и играчки фолклор са пратећим обичајима (Јанковић 1975). Како су Ђорђевићи у духу свог времена трагали за „примитивним” слојевима локалне културе, и сестре Јанковић су тежиле за проналажењем игара (или њихових елемената) којима прети заборавање. Дакле, интересовала их је „права, сирова, непрерађена и нестилизована народна игра, без примесе онога што њој, по народном схватању, не одговара” (Јанковић и Јанковић 1934: 4). Поред тога, Љубица Јанковић је од својих претходника Ђорђевића преузела и унапредила анкету, као суштински важан испитивачки метод за базу података Одсека народних игара (Јоксимовић и Ђорђевић 1899; Ђорђевић 1907; Јанковић 1940).

Као што је поменуто, сестре Јанковић су пратиле и светске научне токове свог времена, па су узор за институционализацију етнокорееологије, коју је Љубица и остварила, пронашле у делатности иностраних организација националног профила (Јанковић и Јанковић 1939: 305–325). Нарочито их је подстакло Енглеско друштво за народну игру и песму (English Folk Dance and Song Society), будући да су са његовим радом упознате преко учешћа на конгресу Међународног саветодавног одбора за народне игре (International Advisory Folk Dance Council) у Лондону 1936. године.<sup>6</sup> Ово Друштво баштинило је њима блиску идеју са-

<sup>6</sup> Енглеско друштво за народну игру и песму потиче из Друштва за енглеску народну игру (English Folk Dance Society), које је 1911. године основао Сесил Шарп (Cecil Sharp). Поменути Међународни саветодавни одбор за народне игре је 1947.

купљања и чувања игара претпостављеног архаичног порекла и неизмењеног облика, као и мисију враћања тих артефаката у народну извођачку праксу путем едукације, конференција, публикација и пригодних јавних манифестација (Јанковић и Јанковић 1939: 306–308). Другим речима, Љубица Јанковић допринела је струковном установљењу музичке и плесне фолклористике у Србији, у складу са тада актуелном фазом развоја ове истраживачке гране у свету.<sup>7</sup>

Сестре Јанковић су активно учествовале и у неформалним плесним едукацијским програмима. Љубица Јанковић је била упозната са делатношћу Маге Магазиновић, која је са својим ученицама сценски представљала прве стилизације народне игре у Србији (Младеновић 1974: 137). Познато је и да су сестре Јанковић организовале у свом дому радионице посвећене учењу народних игара, као и да је Љубица држала предавања из ове области (1974: 137–138). Љубица Јанковић је пре научног намештења радила у просвети, те отуд предлози о адекватној имплементацији извођења народних игара у школски програм (нпр. Јанковић и Јанковић 1937: 18–24). Касније је држала течајеве о народним играма, често учитељима, о чему постоје подаци у архиву Одсека народних игара.<sup>8</sup>

У својим књигама које су изашле пре оснивања Одсека, као и током његовог деловања до Другог светског рата, сестре Јанковић су у програмским текстовима указале на значај народних игара и методе њиховог чувања. Значај њиховог научног односа према народним играма је у томе да треба „доћи до истине о њиховом постанку, пореклу и преношењу, о разним утицајима под којима су се стварале и развијале” (Јанковић и Јанковић 1934: 1). Први циљ био је записати „орску игру”, односно сачувати је од мењања и заборавља (1934: 4, 6). У даљем научном раду тежило се есенцијалистичким закључцима о формалним аспектима самих игара, њиховим могућим сродностима и разликама, и то у вези са културним контекстом (Јанковић и Јанковић 1939: 293). Поменуто је да се чувању народних игара може допринети на више начина, а истакнута је важност организованог музејског рада, јер је прегледност која се њиме обезбеђује корисна за истраживаче,

---

године прерастао у Међународни савет за народну музику (International Folk Music Council), који је и данас активан као Међународни савет за традиционалну музику (International Council for Traditional Music). Поред публикација у најцењенијим етномузиколошким часописима, и на овај је начин очита укљученост Љубице и Данице Јанковић у савремена научна стремљења.

<sup>7</sup> О етномузикологији прве половине двадесетог века више у Myers 2001.

<sup>8</sup> Течајеве Љубице Јанковић посећивале су и Милица Илијин и Оливера Младеновић, које су биле веома активне као етнокорееолози после Другог светског рата.

а истовремено је тако презентован материјал појмљив и интересантан широј публици (Јанковић и Јанковић 1937: 33).

*Оснивање и рад Одсека народних игара у Етнографском музеју у Београду*

Коначно, напори за очување народних игара резултирали су оснивањем Одсека народних игара у Етнографском музеју у Београду, а о политици Одсека, даљем функционисању, а тиме и институционализацији етнокореологије у Србији, говоре његови званични документи – уређивачки и прегледни. Највише информација о самој институционализацији пружа *Нацрт за рад у Одсеку народних игара при Етнографском музеју у Београду* верификован 10. октобра 1939. (видети слику 1).<sup>9</sup> Како у документу стоји, Одсек је основан ради заштите „наших старих народних игара”, које су после Првог светског рата почеле нагло да нестају, потом ради регулисања употребе народних игара и на крају ради адекватне популаризације овог сегмента наслеђа и научног рада о њему (Јанковић 1939а: 1). Рад Одсека био је организован у оквиру три музејска одељења: Институт за проучавање земље и народа (надлежан за научни и за васпитно-пропагандни рад), Систематска збирка, Изложбена збирка. Пошто је објашњења њихових надлежности Јанковићева изложила сукцесивно и сумарно, на овом месту ће она бити груписана око најважнијих пројектованих задатака Одсека.

Научни рад је у *Нацрту* Љубице Јанковић постављен као база бављења народним играма. Приоритетно је било скупљање података везаних за: „народне игре, народне мелодије за игре, народне песме за игре, народне обичаје за које су игре везане, народне инструменте за игре, народну опрему за игре, литературу о играма, друга документа о народним играма (слике, цртеже, гравире, вајарске радове тачно етнографски и кореографски израђене)”, на терену и из секундарних извора (1939а: 3). Након тога, уследило би проучавање сакупљеног материјала „и у кореографском, и у музичком, и у етнологском, и у психолошком, и у социолошком смислу, и како нове потребе буду захтевале” (1939а: 3). Залажући се пре свега за изучавање не само образаца корака већ и плесне целине, кроз дескрипцију и компарацију, Љубица Јанковић је реченим начелом показала и генералну отвореност ка методолошким иновацијама, што њен етнокореолошки опус везан за народне игре потврђује. Након ових корака, етаблирање нове дисциплине захтевало је и формирање терми-

<sup>9</sup> Уз *Нацрт* су приложени претходни слични предлози Министарству просвете и Министарству физичког васпитања народа из 1937. године.



нолошке и библиографске базе, као и израду стандардизованог теренског упитника (1939а: 4).

У оквиру научног рада, предвиђена је и израда базе података о стручњацима и умрежавање са сличним установама у земљи и иностранству. Поред тога, у будућности рада Одсека планирани су пионирски и капитални задаци, попут објављивања резултата истраживања, издавања специјализованог стручног часописа, израде статистике о народним играма и прикупљања грађе за историју народне игре и етнокореологије у Југославији (1939а: 3–7).

„Васпитно-просветни и репрезентативно-пропагандни рад на научној основи” био је усмерен на публику у земљи и у иностранству. Подразумевао је пре свега држање предавања, укључивање у званичну наставу и писање популарних чланака о народним играма, а потом и скупљање података о заинтересованима за народне игре и умрежавање са сличним институцијама и онима које би могле да промовишу рад Одсека (1939а: 7–13).

Систематизацији и презентацији је у овом *Нацрту* Љубица Јанковић посветила мање пажње у односу на први део документа, што не изненађује ако се има у виду да је њен рад био превасходно научног, а потом и едукативног усмерења, али и то да није могла у потпуности да предвиди стање самог материјала. То потврђује и следећи навод:

„Зато ће се предложени *Нацрт* временом допуњавати, а рад постепено проширивати. Али једно има да остане заувек: не само да правац рада треба да води свесном и планском чувању, систематском скупљању и свестраном проучавању наших народних игара, него целокупан тај рад треба да буде постављен на озбиљну, солидну и бескомпромисну научну основу” (1939а: 19).

Укратко, Систематском збирком планирано је похрањивање и класификовање различитих врста грађе везаних за народне игре – збирке описа игара, записа народних мелодија за игре, обичаја уз игре, народних инструмената и ношњи везаних за игре, фотографија и илустрација игара и играча, репатриционих и топографских карата, филмова. Поред тога, у ову збирку била би уврштена и библиотека, као и базе података о манифестацијама и стручњацима у вези са народним играма и самим играчима. Резултат би представљале картотеке, уређене по азбучном реду, према критеријуму локалитета, тематске сличности и тако даље (1939а: 14–15). Када је Изложбена збирка у питању, планирано је да она на различите начине из Систематске користи „оно што је најважније и најтипичније, по могућству и најзанимљивије за



ширу публику” (1939а: 16). О томе колико је водила рачуна о аутентичности сведочи сугестија да је пожељно да то буду копије из архива. Љубица Јанковић је дала и предлог како би требало да изгледа идеална музејска поставка везана за народне игре: игре би требало да буду представљене преко визуелних приказа (нпр. фотографијама), који би били праћени одабраном музиком (са грамофонских плоча) и излагањем аутентичне опреме (ноше, реквизити, музички инструменти), а предвиђени су и интерактивни програми у којима би учествовали народни извођачи, као и филмске пројекције (1939а: 17–18).

Након Другог светског рата, Љубица Јанковић је био поверен цео сектор Етнографског музеја у Београду који се старао о нематеријалном културном наслеђу, коме је припао и дотадашњи Одсек народних игара. Његова организација може се видети у *Програму рада у Одељењу за духовну културу са Ојсецима: 1) за народне игре и народну музику; 2) за народну књижевност; 3) за народну ликовну уметност и орнаментистику; 4) за народне обичаје и веру; 5) за народну медицину*, донетом 23. маја 1946. (видети слику 2). Одељење је било првенствено научног карактера, што значи да је имало за циљ да прикупља теренску и библиографску грађу, сортира је у каталоге и даље користи у „информативно-просветном задатку” (1946: 1–2). У научном смислу, идеја је била да се повежу знања о свим народним умотворинама и да се сместе у шири контекст (друштвени, географски, историјски, психолошки, привредни, миграциони), да се истражи порекло националне народне културе и да се пронађу универзалије унутар ње. Старање о народним играма формално је прикључено старању о музичком фолклору, а рад Одсека подељен је на документарни, стручни и научни, и информативни и културно-просветни. У односу на претходни документ, стручни и научни рад представљени су систематичније. Истакнуто је да се „фиксирање”, као примарни задатак Одсека, изводи следећим техникама: посматрањем, бележењем, описивањем и снимањем, а једнака пажња се посвећује контексту и самој умотворини. Таква фундаментална истраживања планирана су да би омогућила даља компаративна сагледавања историјских и културних веза народа (1946: 4).<sup>10</sup>

Систематизација, делатност и учинковитост Одсека у периоду непосредно пред Други светски рат и првих ратних година могу се пратити кроз годишње *Извештаје*, које је Љубица Јан-

<sup>10</sup> У овом сегменту очигледно је етнокоролошко полазиште Љубице Јанковић, будући да је прво и најдетаљније помињала игре, а музику укључивала у функцији њиховог разматрања.

ковић писала директору Музеја, Боривоју Дробњаковићу.<sup>11</sup> Према тим документима (сачувани су они из 1939/1940, 1941, 1942, 1943), Јанковићева је уз помоћ спољних сарадника проширивала библиографско-терминолошку картотеку Одсека, као и фондове илустрација, књига и исечака из штампе. У складу са тада ограниченим могућностима, спроводила је теренска истраживања (1940), објављивала радове у музејском Гласнику (Јанковић 1939а, 1940а, 1940б),<sup>12</sup> радила на законским актима (*Свечане смојре /фестивали/ народних игара – Нацрт за организацију; Законске мере за чување наше народне уметности* /1940/), а посебно је била ангажована у држању јавних предавања. О профилу активности ратних година сведоче документи: *Наставни програм за предмет Музејски рад на народним играма за Музичку академију, према програму за Музејски годишњи илустрациј* (1942), *Упутства за предавање и примену орских народних игара по школама* (1943), *Дојуна Извештају за Српски културни план у односу на рад Одељења за музички фолклор и Ошсека народних игара* (1943), *Упутства за чување народне духовне културе* (1943). Поред наведених, постоје и други стратешки списи Одсека народних игара који осветљавају ауторитативну позицију Љубице Јанковић у етнокореологији и после Другог светског рата, а који су у складу са раније размотреним постулатима. Разумевању односа тадашње културне политике према народним играма посебно доприносе: *Заштита народних игара и народне музике* (1945), *Културно-просветни музејски рад: Сарадња са радним масама* (1945), *Појаве од научног интереса* (1946), *Процена културних вредности докумената по инвентарима Ошсека народних игара, Одељења за музички фолклор и Архива народне поезије* (1947).

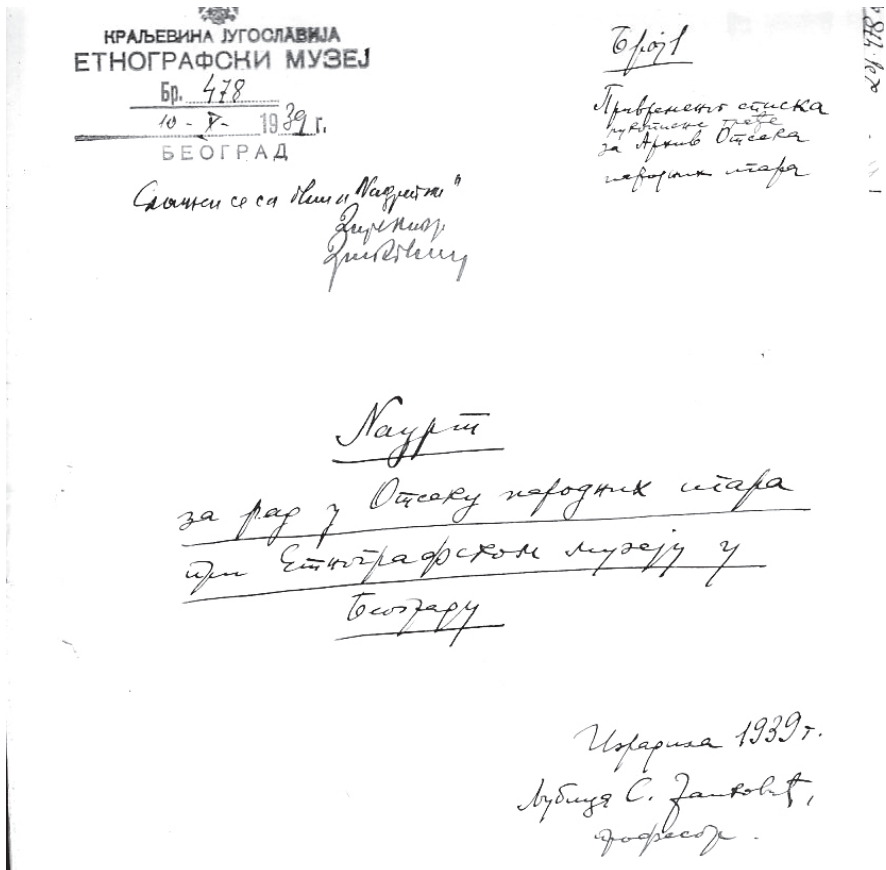
### Закључак

Оснивањем Одсека народних игара при Етнографском музеју у Београду институционализована је етнокореологија у Србији, а Љубица Јанковић је томе допринела дефинишући научни приступ као суштински важан. Документа и грађа у архиву Музиколошког института САНУ сведоче да је рад Одсека донео озваничење стратегије и методологије практичног и теоријског рада на народним играма; прављење базе изворних и библиотечких података о народним играма, народној музици, народ-

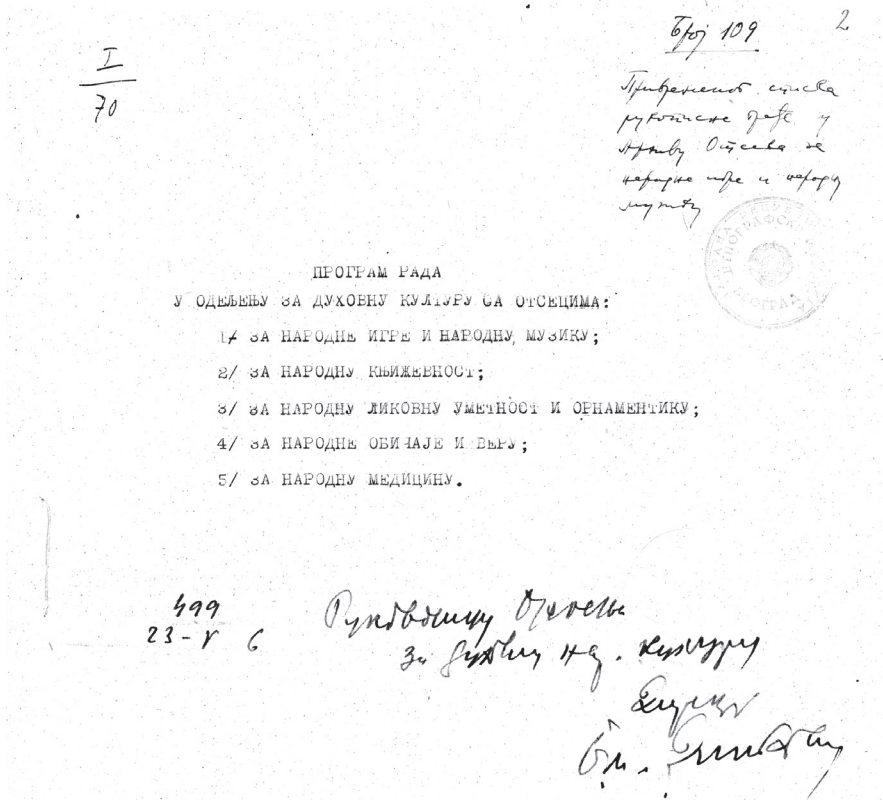
<sup>11</sup> Први извештаји инкорпорирани су у два текста намењена упознавању јавности са радом свих служби Етнографског музеја у Београду (Дробњаковић 1939, 1940).

<sup>12</sup> У том периоду је у *Гласнику Етнографског музеја* текст објавила и Даница Јанковић (1940).

ним обичајима, то јест о њиховим конкретним реализацијама и пратећим аспектима; едуковање о различитим видовима рада на народним играма; организовање репрезентативних јавних наступа извођача народних игара; успостављање мреже теренских сарадника и етнокоролошких следбеника из различитих крајева некадашње Југославије. Другим речима, напори Љубице Јанковић за музеумизацијом народних игара били су у складу са карактером институције која их је подстицала и временом у коме су се одвијали. Захваљујући њеном прегнућу, а посебно у периоду рада у Етнографском музеју, сачувани су драгоцени подаци о некадашњем плесном фолклору и установљени постулати истраживачког рада који су референтни и у савременој научној – етнокоролошкој и етномузиколошкој пракси.



Слика 1. Насловна страна *Науца за рад у Ойсеку народних игара при Етнографском музеју у Београду*, аутограф Љубице Јанковић (1939). Архив МИ САНУ.



Слика 2. Насловна страна Програма рада у Одељењу за духовну културу са Ојсецима: 1) за народне игре и народну музику; 2) за народну књижевност; 3) за народну ликовну уметност и орнаментичку; 4) за народне обичаје и веру; 5) за народну медицину, рукопис Љубице Јанковић (1946). Архив МИ САНУ.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Дробњаковић, Б. (1939) „Етнографски музеј у Београду у 1939. години”, *Гласник Етнографског музеја у Београду* 14: 121–125.
- Дробњаковић, Б. (1940) „Етнографски музеј у Београду у 1940. години”, *Гласник Етнографског музеја у Београду* 15: 182–186.
- Думњић, Марија, Лајић Михајловић, Данка, Васић, Александар (2014) Традиција српске етнокореологије – Љубица С. Јанковић, Београд: Музиколошки институт САНУ (<http://www.music.sanu.ac.rs/Dokumenta/LjubicaJankovic.pdf>), приступљено 30. 12. 2014.
- Ђорђевић, Т. (1907) „Српске народне игре”, *Српски етнографски зборник* 9: 1–82.
- Илијин, М. (1973) „Развој етнокореологије”, у С. Ђурић Клајн (ур.) *Српска музика кроз векове*, Београд: Галерија САНУ, 203–213.
- Илијин, М. (1974) „Љубица С. Јанковић”, *Народно сиваралаштво – Фолклор* 13: 141–144.
- Јанковић, Д. (1940) „Драмски елементи у нашим народним орским играма и народна

- орска игра као драмски елемент народних обичаја”, *Гласник Етнографског музеја у Београду* 15: 75–94.
- Јанковић, Љ. (1939а) *Нацрти за рад у Ошсеку народних игара при Етнографском музеју у Београду* (рукопис), Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Јанковић, Љ. (1939б) „Русалије”, *Гласник Етнографског музеја у Београду* 14: 20–30.
- Јанковић, Љ. (1940а) „Народне игре у Кичеву и околини”, *Гласник Етнографског музеја у Београду* 15: 95–112.
- Јанковић, Љ. (1940б) „Још нешто о приликама за играње у Скопској Црној Гори”, *Гласник Етнографског музеја у Београду* 15: 159–165.
- Јанковић, Љ. (1940в) *Упутства за прикупљање грађе о народним играма*, Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Јанковић, Љ. (1946) *Програм рада у Одељењу за духовну културу са Ошсецима: 1) за народне игре и народну музику; 2) за народну књижевност; 3) за народну ликовну уметност и орнаментичку; 4) за народне обичаје и веру; 5) за народну медицину* (рукопис), Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Јанковић, Љ. (1956) „Владимир Р. Ђорђевић и народне игре”, *Гласник Етнографског музеја у Београду* 18: 249–258.
- Јанковић, Љ. (1964) „Етномузикологија и етнокорологија”, *Споменица у част новозабраних чланова Српске академије наука и уметности* 26: 87–92.
- Јанковић, Љ. (1971) „Историјско-етнолошки радови Тихомира Р. Ђорђевића о народном животу у игри и музици”, у В. Мићовић (ур.) *Споменица посвећена сјогодишњици рођења Тихомира Ђорђевића*, Београд: Српска академија наука и уметности: 7–17.
- Јанковић, Лј. (1975) “The Brothers Tihomir and Vladimir Đorđević: Pioneers of Ethnomusicology in Serbia”, *Yearbook of the International Folk Music Council* 7: 67–76.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1934) „Увод”, *Народне игре*, књ. 1, Београд: издање аутора, 1–16.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1937) „Програмски део: Чување наших народних игара”, *Народне игре*, књ. 2, Београд: издање аутора, 11–33.
- Јанковић, Љ. и Јанковић, Д. (1939) „Рад на народним играма код нас и у другим земљама”, *Народне игре*, књ. 3, Београд: издање аутора, 289–326.
- Јанковић, Лј. и Јанковић, Д. (1951) *Summary: Folk Dances 1–6*, Belgrade: Council of Science and Culture of the Government of the F. P. R. of Yugoslavia [превод: *Résumé: Danses populaires 1–6*, Belgrade: Conseil pour la science et la culture du Gouvernement de la Yougoslavie].
- Јовановић, Ј. (2010) „Милица Илијин, етнокоролог”, *Музикологија* 10: 205–210.
- Локсимовић, Б. и Ђорђевић, В. (1899) *Путњања за прикупљање музичких обичаја у Срба*, Алексинац: „Караџић”.
- Керплер, А. (2001) “Ethnochoreology”, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40752>, приступљено 15. 6. 2014.
- Крадер, В. (1974) “Ljubica S. Janković (1894–1974)”, *Yearbook of the International Folk Music Council* 6: 9–14.
- Младеновић, О. и Илијин, М. (1954) „Двадесет година рада сестара Јанковић на народним играма”, *Зборник Мајнице српске за друштвене науке* 8: 158–160.
- Младеновић, О. (1974) „Академик Љубица С. Јанковић”, *Гласник Етнографског института САНУ* 23: 135–142.
- Myers, Н. (2001) “Ethnomusicology: II Pre-1945”, *Grove Music Online. Oxford Music*

Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52178pg2#S52178.2>, приступљено 15. 6. 2014.

Петровић, Р. (1973) „Етномузиколошка проучавања”, у С. Ђурић Клајн (ур.) *Српска музика кроз векове*, Београд: Галерија САНУ, 221–239.

Ракочевић, С. (2013) “Tracing the Discipline: Eighty Years of Ethnochoreology in Serbia”, *New Sound* 41 (1): 58–86.

*Marija Dumnić – Danka Lajić Mihajlović*

INSTITUTIONALIZATION OF ETHNOCHOREOLOGY  
IN SERBIA: THE LEGACY OF LJUBICA JANKOVIĆ  
AT THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA

(Summary)

Since 1964, the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts has been cherishing the official archive of the academician Ljubica Janković, ethnochoreologist, which originates from her service at the Ethnographic Museum in Belgrade (1939–1951). The legacy contains documentation about the activity of the Folk Dance Section of the Ethnographic Museum in Belgrade, and extensive data on folk dances in Yugoslavia from the first half of the twentieth century. This paper presents part of the archival documentation relating to the establishment and activity of the Folk Dance Section. It was the first state institution to collect primary and secondary research sources relating to folk dance structure and to the social context of a rural dance practice. Apart from that, it was the institution for education on folk dance preservation and staging. The focus of the paper is on the fundamental documents of ethnochoreological cultural and research policy in Serbia, manuscripts *The Draft for Work at the Folk Dance Section of the Ethnographic Museum in Belgrade* [Нацрт за рад у Одељењу народних игара при Етнографском музеју у Београду] (1939) and *The Program for Work at the Department for Intangible Culture with the Sections: 1) Folk Dances and Folk Music; 2) Folk Literature; 3) Folk Art and Ornamentation; 4) Folk Customs and Religion; 5) Folk Medicine* [Програм рада у Одељењу за духовну културу са Одељењима: 1) за народне игре и народну музику; 2) за народну књижевност; 3) за народну ликовну уметност и орнаментистику; 4) за народне обичаје и веру; 5) за народну медицину] (1946). The aim of this study is to contribute to the history of ethnochoreology in Serbia by introducing the ideas of Ljubica Janković concerning folk dance research and preservation strategies because of their importance for the interpretation of numerous ethnochoreological and ethnomusicological theoretical and analytical results, mostly achieved in cooperation with her sister, Danica Janković. In addition, we indicate the applicability of the first official ethnochoreological ideas for current folk dance research in Serbia.

Примљено 18. 6. 2014.

Прихваћено за штампу 24. 9. 2014.

Оригинални научни рад



DOI: 10.2298/MUZ1417273P

UDK: 027.1 Јанковић Љ.

027.1 Јанковић Д.

39:929 Јанковић Љ.

39:929 Јанковић Д.

## Легат сестара Јанковић у Народној библиотеци Србије\*

Младена Прелић<sup>1</sup>

Етнографски институт САНУ (Београд)

### Апстракт

Сестре Љубица (1894–1974) и Даница С. Јанковић (1898–1960) биле су веома истакнуте личности свог доба у културном и научном животу Београда и Србије, односно тадашње Југославије, а њихов рад, пре свега у области етнокореологије, био је запажен и значајан и ван граница тадашње земље. Највећи део њиховог легата завештан је тестаментом из 1971. Народној библиотеци Србије, којој је предат 1976. године. Легат обухвата и рукописе других чланова ове изузетне породице, од којих је најпознатији етнолог Тихомир Р. Ђорђевић. Ове, 2014. године, отпочео је рад на стручној и библиотечкој обради овог легата, како би он постао доступан свима који су заинтересовани за истраживања у овој области.

### Кључне речи

легати, Љубица С. Јанковић (1894–1974), Даница С. Јанковић (1898–1960), Народна библиотека Србије.

### *Заоставштина породица Ђорђевић и Јанковић у Народној библиотеци Србије*



Слика 1. Коло у Врањској бањи 1925. године. Коло води Даница Јанковић, а Љубица је четврта, у белој хаљини. Фонд Народне библиотеке Србије, сигн. LJDF 272; Архив Етнографског института САНУ.

\* Овај текст је резултат рада на пројекту ОН177027, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>1</sup> Mladena.Preljic@ei.sanu.ac.rs



Чланови породица Ђорђевић и Јанковић, чији су последњи изданак биле сестре Љубица и Даница Јанковић, веома су значајне личности у научном и културном животу Србије. Најпознатији и најзначајнији међу њима је свакако Тихомир Р. Ђорђевић (1868–1944), етнолог и професор универзитета, један од утемељивача етнологије као науке у Србији. Његов брат Владимир Р. Ђорђевић (1869–1938) био је композитор, музиколог и мелограф. Сестра Драгиња – Драга Ст. Јанковић, рођ. Ђорђевић (1872–1963) бавила се књижевношћу.<sup>2</sup> Њене две кћери Љубица и Даница С. Јанковић сматрају се оснивачима етнокореологије у Србији, а поред тога су се бавиле и фолклористиком, књижевним превођењем, књижевном историјом и писањем. И отац сестара Јанковић, Станислав (1869–1962), оставио је вредне аутобиографске записе. Као и Љубица Јанковић, Тихомир и Владимир Ђорђевић су били чланови Српске академије наука и уметности. Највећи део њихове заоставштине налази се данас у Народној библиотеци Србије, којој је предан током више година, у периоду од 1946. до 1976. године.

Први велики легат који је завештан још за живота легатора била је библиотека Тихомира Ђорђевића.<sup>3</sup> Његова сестра Драга је остварила ту жељу после његове смрти. Легат, који броји 11506 наслова, предат је 13. јула 1946. године.<sup>4</sup> Затим су, 1. јула 1954. године, Љубица, Даница и Драга Јанковић поклониле целокупну преписку Тихомира Ђорђевића, коју је претходно он сам прегледао и одабрао оно што треба да се сачува, а Љубица и Даница Јанковић су је под његовим надзором средиле по азбучном реду. После његове смрти оне су направиле и попис свих ових докумената и установиле да их има укупно 6367 на 8946 листова (Кићовић 1960: 220, према Здравковић 1992: 1). Осим тога, сестре Јанковић су своју рукописну грађу поклањале sukcesивно Народној библиотеци 1950, 1961. и 1966. године. Одмах по пријему, грађа је прегледана, класификована и инвентарисана (исто, 2). Подељена је у четири групе:

<sup>2</sup> Драга Ст. Јанковић се целог живота бавила писањем, а објавила је само приповетку *Деца* (Јанковић 1928). У њеној рукописној заоставштини остало је више приповедака и један роман, *Маћуја*, који је написала заједно са кћерком Даницом.

<sup>3</sup> Пошто је у шестоаприлском бомбардовању тешко страдала Народна библиотека, више познатих интелектуалаца је још током рата почело да помаже њену обнову донацијама из својих личних библиотека. То је подстакло и Тихомира Ђорђевића да своју богату библиотеку завешта управо овој установи (овај податак је добијен у НБС).

<sup>4</sup> Ова библиотека – Легат Тихомира Ђорђевића – чува се у посебној просторији и има свој посебан инвентар и лисни каталог (Здравковић 1992: 1). У децембру 2013. Управни одбор Народне библиотеке Србије на основу *Закона о старој и рејској библиотечкој грађи* донео је Одлуку о утврђивању старе и ретке библиотечке грађе за културно добро од великог значаја, у коју је, међу двадесет легата и библиотека целина, уврстио и библиотеку Тихомира Р. Ђорђевића (Одлука 2014: 53).

1. Даница С. Јанковић, *Драгуйин Ј. Илић* (необјављено).<sup>5</sup>
2. Грађа о животу и раду пок. проф. Тихомира Ђорђевића, професора универзитета и академика, етнолога, фолклористе, културног историчара, социолога и музиколога.
3. Пренумеранти. Податке прикупила 1913. године у Народној библиотеци у Београду Љубица С. Јанковић, свршени матурант. Са Додатком података о пренумерантима које је прикупио Т. Р. Ђорђевић.<sup>6</sup>
4. Грађа о животу и раду Данице С. Јанковић и Љубице С. Јанковић (исто, даље).

Ова грађа је доступна корисницима библиотеке.<sup>7</sup>

По жељи сестара Јанковић, после смрти Љубице Јанковић 3. маја 1974. године, последњег члана ове изузетне породице, њихова целокупна преостала заоставштина је предата Народној библиотеци Србије као њиховом универзалном наследнику.<sup>8</sup> У њој се, поред заоставштине сестара Јанковић налазе и рукописи других, већ поменутих чланова њихове породице. Заоставштина обухвата и фотографије, писма, књиге и неке предмете. Због великог прилива те врсте грађе и обима посла који има невелика екипа запослених у Одељењу посебних фондова, детаљан опис и сигнирање грађе Легата сестара Јанковић<sup>9</sup> нису још извршени, па она још увек није доступна корисницима, са изузетком онога што је претходно поменуто.

### *Тестамент Љубице Јанковић*

Тестамент Љубице Јанковић насловљен као *Моја последња воља* сам по себи је занимљиво сведочанство о легаторима и њиховој заоставштини; један његов примерак чува се данас у Народној библиотеци као документ на основу којег је Библиотека и постала наследник Легата. Из њега најпре сазнајемо да је прва верзија тестаментa настала још 1962. године, али да је 1971. морала бити промењена, најпре због тога што су у међувремену, 1962. и 1963. године преминули родитељи Љубице (и Данице)

<sup>5</sup> Ово је рад који је Даница Јанковић урадила 1927. за свој професорски испит, који је полагала 1928. године (видети Здравковић 1992: 3).

<sup>6</sup> Ову грађу чине спискови пренумераната српских књига, алманаха и календара објављених од 1815–1840. године, онако како су наведени у књигама, односно по местима становања. Овакви подаци су веома значајни за културну историју.

<sup>7</sup> Грађа је сигнирана као Р 106, Р 393, Р 478 и Р 562.

<sup>8</sup> Оставинска расправа је завршена 26. 9. 1976. године у Трећем општинском суду у Београду, после чега је Библиотека преузела ову заоставштину (Решење 1976: 1).

<sup>9</sup> Своју заоставштину Љубица Јанковић у свом тестаменту назива *Својом збирка сесџара Јанковић*, под називом под којим је она била заштићена од стране Републичког завода за заштиту споменика културе, док се у Народној библиотеци Србије она по правилу, као и друге збирке ове врсте, назива *Легат сестара Јанковић*.



„Свој основни тестамент написала сам под називом Мој тестамент још 5. новембра 1962. године у три примерка, од којих сам један предала на чување III Општинском (раније Среском) суду (Пи 72/63 од 3. јуна 1963. год. Р. 642/63), други Народној библиотеци у Београду као своје универзалном наследнику, док сам трећи примерак задржала за себе.

После тога, мењале су се многе околности и чињенице које су захтевале можда и допуњавање поменутог мога основног тестаментa. Тако сам изгубила прво оца па онда мајку који су били обухваћени тим Мојим тестаментом. А нарочито се мењала ситуација са мојом бившом породичном зградом у Подрињској 4 (сада Радивоја Кораћа улица). Та зграда коју сам наследила од свога пок. оца Станислава С. Јанковића, пензионера, била је – на предлог пок. Милорада Панића Сурепа – заштићена као споменик културе, из разлога што су у тој згради шесторо научних, књижевних и културних радника, чланови наше породице и најближе родбине, живели и радили, или на други начин били тесно везани за њу, и што се у њој чувала њихова научна, књижевна и културна заоставштина. Тако је ова моја заштићена породична зграда под називом Дом сестара Јанковић, била и регистрована под бројем 234, и укњижена. Међутим, на тражење правобраниоца ск. општине Врачар од 18. VII 1969. градски Завод за заштиту споменика културе два пута је покушавао да скине заштиту са моје поменуте породичне зграде, а уместо ње да заштити само Спомен збирку сестара Јанковић – наш научни, књижевни и културни фонд. У поновљеном поступку било је најзад омогућено Општини да муњевито експроприше тврдо и темељно зидани Дом сестара Јанковић, и да га сруши да би се на његово место подигла стамбена вишеспратница. Ја сам пресељена са заштићеном спомен-збирком 18. и 19. децембра 1970. године у много мањи стан у Св. Саве 26/1, 2, где и сада станујем. Три године моје старости страћене су на ове трзавице, борбу да се не селим, и на ове промене. Од свега највише жалим драгоцену време које сам изгубила у свему томе на довршавање великих започетих радова: IX књиге Народних игара, коју сам почела да припремам са својом пок. сестром Даницом С. Јанковић; затим, једне збирке српских народних игара на енглеском; најзад, теоријске књиге Основни принципи етнокорееологије, која исто тако треба да се објави на енглеском језику.” (Јанковић 1971: 1–2).

Претпоставља се да је у првом тестаменту Љубица Јанковић планирала да се бар један део заоставштине задржи у самој кући, која би, под називом *Дом сестара Јанковић*, можда тако постала једна врста породичног музеја.

Занимљиво је и како Љубица Јанковић наводи ко су све творци, односно аутори рукописне заоставштине коју поклања.

„Шест аутора тих радова наводим: 1) Д-р Тихомир Ђорђевић, професор универзитета у Београду и академик, етнолог, културни историчар, балканолог, социолог и музеолог; - 2) Владимир Р. Ђорђевић, композитор, мелограф, органолог, етномузиколог, био-библиограф, музички теоретичар и педагог, диригент; - 3) Драга С. Јанковић, рођ. Ђорђевић, награђени писац на конкурс Уметничког одељења Министарства правде 1927. године за приповетку *Деца* (издање С.Б. Цвијановића), писац и других приповедака, романа, мемоара; - 4) Станислав С. Јанковић, шеф Контроле прихода Министарства пошта у пензији и писац мемоара; - 5) Љубица С. Јанковић, професор – кустос Етнографског музеја у Београду, у пензији, дописни члан САНУ и разних иностраних и међународних научних установа, саветодавни експерт, почасни члан и сл, писац књиге *Из словеначке књижевности* и других радова из те области, из уметности игре, методско педагошких чланака, радова из етнокореологије и етномузикологије, творац Система сестара Јанковић за бележење, описивање и проучавање народних игара; - 6) Даница С. Јанковић, професор – библиотекар, мелограф, етномузиколог и етнокореолог, творац графикона о феномену ритмично у ритмичном и начина прорачунавања периодичних синхронизација орске игре и мелодије у поменутом феномену, писац разних других радова о народним играма, о књижевности, библиотекарству, преводилац са енглеског и француског језика” (1971: 3–4).

Народној библиотеци Србије Љубица Јанковић оставља тестаментом и ауторска права свих шест наведених чланова породице, уз прецизна упутства о томе шта се и како има публиковати. За етнокореологе може бити од значаја и да је у самом тестаменту Љубица Јанковић тражила да се игре које су она и њена сестра прикупиле и забележиле својим оригиналним системом не смеју никако преводити на Лабанов систем. Она каже:

„Нека се не дозволи превођење наших описа игара са нашег система на Лабанов систем, или који други, јер је наш аналитично-синтетични систем, који се састоји претежно из речи, еластичнији, једноставнији и тачан пошто се ослања на математичке науке (образац, анализа, синтеза), док је Лабанов систем, који се састоји само од симбола, крут, не одговара природи и карактеру наших народних игара и предања који живи у ства-

ралачком процесу и које се мења; уз то је веома компликован те нема практичне вредности, а није ни за научни историјски, етнолошки и етнокореолошки рад. При томе, и Лабанова терминологија, стварана за балетску технику, представља опасност за народни стил и технику, који би се временом преиначили у балет и постали опште место и конвенционални говор игре не само на естради него и у народу” (1971: 8).

У другом делу свог тестаментa, Љубица Јанковић намењује одређене суме новца за посебне легате у разним установама (Народно позориште, Академија драмских уметности, САНУ итд.), али како суд констатује у судском решењу, изгледа да новчана средства нису пронађена за сваки од њих, тако да све те замисли нису могле бити остварене онако како је легатор замислио (Решење 1976: 1–3).

Старање о породичној гробници у којој су сахрањени сви чланови породице поменути као аутори заоставштине Љубица Јанковић такође је поверила Народној библиотеци Србије (Јанковић 1971: 9).<sup>10</sup>

### *Легаџи сестара Јанковић: садашње стање и пројекат стручне обраде*

Као што је већ поменуто, с обзиром на велики обим посла и релативно мале капацитете Одељења посебних фондова НБС, *Легаџи сестара Јанковић* још увек није у потпуности обрађен. Помак у том правцу учинио је пре петнаестак година спољни сарадник Библиотеке, Љубодраг Обровачки, који је оквирно разврстао и делимично, мада не детаљно, пописао један део фонда Легата.<sup>11</sup> Тај део се данас налази у 251 фасцикли, док је прегледање, разврставање и пописивање преостале 22 кутије отпочело као прва фаза пројекта стручне обраде *Легаџи сестара Јанковић*. Пројекат, који је прихваћен од стране стручних тела Библиотеке, одвијаће се у периоду 2014–2016. година. Целокупну грађу рукописног фонда је потребно прегледати, детаљно пописати, систематизовати, проценити њен значај и вредност и каталошки је обрадити и сигнирати. Спољне сараднице, које руководе стручном обрадом рукописа легата сестара Јанковић у сарадњи са библиотекарима НБС су Младена Прелић, етнолог, виши научни сарадник Етнографског института САНУ и Селена Ракочевић, етнокореолог, доцент Факултета музичке уметности Уни-

<sup>10</sup> Гробница породица Ђорђевић и Јанковић налази се на Новом гробљу, парцела 2, бр. 87, ред III.

<sup>11</sup> Податак добијен у НБС. Видети и Обровачки 2000.



верзитета уметности у Београду. Оне ће имати стручну подршку сарадника који раде на Одељењу посебних фондова Народне библиотеке Србије, којим руководи Оливера Стефановић.

На основу досадашњег прелиминарног и непотпуног увида у садржај фонда, не држећи се још увек библиотекарских стандарда, будући да је рад тек у почетној фази, може се рећи да се у до сада прегледаној рукописној грађи, првенствено оној која се односи на сестре Јанковић, издвајају следеће целине:

1) Рукописи научних радова – концепти, варијанте, радне и финалне верзије. Колико се могло установити првим прегледом, у највећем броју случајева ради се о објављеним радовима. Велики део заоставштине Љубице и Данице Јанковић представља грађа за рукописе и варијанте рукописа *Народних игара* I–VIII, које су публиковане 1934–1964, као и други рукописи из области етно-кореологије. Нађен је и необјављени рукопис IX књиге *Народних игара*.<sup>12</sup>

2) Теренска грађа (теренске бележнице, теренски дневници, фише; мелографска и етнокореолошка грађа / нотни записи, кореографије бележене по систему сестара Јанковић.<sup>13</sup>

3) Упитници за теренски рад и стручна упутства за рад са упитницима.

4) Избор из штампе, пре свега на тему народних игара.

5) Текстови предавања (научних и научнопопуларних) – концепти, варијанте, финалне верзије рукописа.

6) Педагошки и стручни материјали за кореографе и културно-уметничка друштва.

7) Изводи из литературе (за коришћење у научном раду).

8) Библиографије – тематске, библиографије радова чланова породице Ђорђевић и Јанковић и библиографије њихових кућних библиотека.

<sup>12</sup> На редиговању овог важног рукописа сестара Јанковић и његовој припреми за штампу већ је почела да ради доц. др Селена Раковчевић.

<sup>13</sup> О теренској грађи коју су прикупиле сестре Јанковић њихова ученица и сарадница Милица Илијин бележи следеће: „У првом реду то је огромна грађа сакупљена на терену из свих крајева наше земље. Грађа фиксирана у једном историјском моменту која данашњим сакупљачима није више доступна. Забележени обичаји који прате народну игру, народно естетско схватање и мерила о дозвољеном и недозвољеном у изражају и држању у колу, као и велики број фиксираних народних игара и мелодија (само збирка *Народне игре* садржи око 900, док укупан број садржан и у радовима ван збирке износи до 1000 игара и мелодија) представљају непроцењиву грађу за даље проучавање и утврђивање развојног пута наше орске традиције и промена које доносе нова времена и услови живота наредних генерација” (Илијин 1974: 142–143). У цитираном тексту је реч о објављеној теренској грађи, али постоји могућност да се у легату налазе и записи игара и мелодија који нису нигде публиковани, па би њихов број могао бити још већи.



9) Грађа за биографије чланова породице Јанковић-Ђорђевић. Осим биографија за стручне и службене потребе, ту су и аутобиографски записи и сећања једних чланова породице на друге.

10) Документа – лична / службена или званична и приватна (личне карте, пасоши, крштенице, умрлице, пропуснице, чланске карте, визит-карте итд.).

11) Документација везана за породичну имовину, заоставштину чланова породице и слично.

12) Ђачки и студентски радови. Семинарски радови на факултету. Студентске бележнице. Један од куриозитета су и белешке Љубице Јанковић са Скерлићевих предавања, које је слушала као студент књижевности на Филозофском факултету у Београду.

13) Преводи књижевних дела и научне литературе (концепти, варијанте, финалне верзије), објављени и необјављени. Обе сестре Јанковић су се бавиле књижевним преводилаштвом. Даница Јанковић је рецимо, између осталог, превела романе *Гордост и њедрасуда* и *Под њуђим ујшцајем* Џејн Остин.

14) Књижевни радови. Даница Јанковић је писала прозу и драме, а требало би да се утврди да ли је само редиговала мајчин роман *Мађуја*, или је његов коаутор. Све је остало само у рукопису, а неке драме су написане и извођене у ђачком позоришту у Тетову, где је Даница током двадесетих година прошлог века била професор.

15) Музикалије – ноте.

16) Преписка (писма и концепти писама). По типу: службена, стручна, приватна. По форми: писма, разгледнице, дописнице, честитке, позивнице. У овој целини посебно би могла бити занимљива стручна преписка коју су Љубица и Даница Јанковић водиле са бројним личностима, пре свега етнокорееолозима, етномузиколозима и фолклористима, од којих су многи постали и њихови лични пријатељи, нпр. Мод Карпелес, Барбара Крадер или Лајонел Баден.<sup>14</sup> Породична преписка је такође веома богата.

<sup>14</sup> Мод Карпелес (Maud Karpeles, 1885–1976), била је британска фолклористкиња и етнокорееолог, блиска сарадница Сесила Шарпа (Cecil Sharp, 1859–1924), са којим је заједно изузетно допринела обнови интересовања за народну уметност, посебно музику и плес у Великој Британији и изван ње. Барбара Крадер (1922–2007) била је америчка фолклористкиња и етномузиколог, која се посебно занимала за народну музику источне Европе и Балкана. Британац Лајонел Баден (Lionel Budden, 1882–1965) био је током Првог светског рата болничар-добровољац на Солунском фронту. Служећи као болничар у војној пољској болници (36. Општа болница придодата српској војсци) поред Вертекопа (данас Скидра / Сќѓдра, Грчка), музички образован, записивао је мелодије народних и компонованих песама од рањених српских војника. Те записе је чувао готово четрдесет година и почетком педесетих година прошлог века нашао начина да ступи у контакт

17) Програми и позивнице за културне догађаје и научна предавања (програми различитих позоришта / позоришних представа, научна и научно-популарна предавања, годишњице, празници, наступи КУД-ова, разни облици фолклора на сцени итд.).

18) Дневници, белешке, сећања, споменари, „кућна преписка”, телефонски именици итд. Овде се посебно издваја *Бележник Љубице Јанковић*, својеврсни дневник који је водила такође цело живота, који има сто тридесет две свеске. Ауторка је оставила посебно упутство о томе шта се и како сме објављивати.

19) Фотографије (теренске и приватне / породичне).

20) Уметнички предмети, цртежи, акварели, карикатуре. Занимљиво је да је вишеструко надарена Даница Јанковић у заоставштини оставила и своје цртеже и аквареле, којих у заоставштини има 36 (Обровачки 2000: 118).

21) лични предмети – нпр. наочаре, музички инструменти.

22) Књиге из библиотеке Љубице и Данице Јанковић.

При досадашњем увиду у садржаје Легата намећу се разноврсни утисци, а примарни је да су сестре Јанковић имале изузетно развијену свест о значају свог рада и грађе коју су годинама прикупљале и чувале, и можда још више о значају рада и заоставштине својих ујака, коју су помно сређивале и о којој су се предано бринуле годинама, објављујући после њихове смрти оно што је било припремљено за штампање.<sup>15</sup> Друго – ширина њиховог образовања, интересовања и талената превазилази оквире многих знаменитих личности. Сестре Јанковић се могу сматрати оснивачима кореологије, пре свега етнокорееологије у Србији, али су области њихове делатности биле знатно шире – бавиле су се и етномузикологијом, фолклористиком, превођењем, књижевном историјом, књижевношћу... Даница је поседовала вишеструке уметничке таленте – поред писања, бавила се и сликарством, показивала је таленат за позоришну уметност, а била је и изузетно талентована за игру (Јанковић 1963: 145–155). Међутим, од тренутка када су се определиле за бављење

са сестрама Јанковић, а затим и да им преда своје нотне записе. И та грађа се налази у заоставштини сестара Јанковић, а Љубица Јанковић је помиње и у свом тестаменту. О Лајонелу Бадену и његовој Вертекопској збирци писале су и Даница и Љубица Јанковић (види Јанковић /Д./1955; Јанковић /Љ./ 1973).

<sup>15</sup> После смрти Тихомира Ђорђевића, на пример, сестре Јанковић су издале девет његових радова, међу којима и веома значајна дела као што су *Већњица и вила у нашем народном веровању и предању*, *Вампир и дружа бића у нашем народном веровању и предању*, и *Природа у веровању и предању нашег народа*. Ови радови су издати у оквиру Српског етнографског зборника, у издању САНУ (Ђорђевић 1953, 1958). Љубица Јанковић се такође побринула да се објави и значајни *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, Владимира Ђорђевића (1969).

етнокореологијом, животи Љубице и Данице Јанковић били су потпуно подређени науци, уз апсолутну подршку породице, што је можда необично за патријархалну средину тог доба. На питања о односу личности и дела, личној мотивацији, о васпитању и породичном миљеу у коме су поникле више одговора могли би да дају приватна преписка и дневнички и мемоарски записи из њихове заоставштине.

Први резултати рада на пројекту очекују се већ крајем 2014. године. Прихваћен је предлог да ова година, као вишеструка годишњица везана за живот и рад сестара Јанковић, а такође и година у којој ће Београд бити домаћин конференције Студијске групе за музику и игру Југоисточне Европе, која је део Међународног савета за традиционалну музику (ICTM), буде посвећена њима.<sup>16</sup> Тако је у децембру у НБС приређена изложба о Љубици и Даници Јанковић, а припрема се за штампу и девета књига *Народних иџара*, која је за сада у рукопису.

Завршна библиотечка обрада и стручна процена предвиђене су до окончања пројекта 2016. године. Велики део посла тиче се утврђивања да ли је одређена грађа искоришћена у до сада објављеним радовима.

Рукописе из заоставштине својих ујака који су били спремни за објављивање, Љубица и Даница су за свог живота успеле и да објаве. Међутим, уколико се утврди да постоје још неки необјављени рукописи било кога од чланова породице, који би били вредни за публикување, предвиђено је да се они приреде за штампу.

Током првог, летимичног прегледа грађе Легата примећено је да се у различитим документима везаним за научне биографије чланова породице помињу и друга места – архиви, музеји, научне установе – на којима се чува различита грађа, докуменатција или заоставштина чланова породице, на пример, Етнографски музеј, Факултет музичке уметности, Музиколошки институт САНУ<sup>17</sup> или Архив Србије. Свакако би требало проверити и архиве Етнографског института САНУ, са којим су Љубица и Да-

<sup>16</sup> Ове, 2014. године слави се вишеструка годишњица – 120 година од рођења и 40 година од смрти Љубице Јанковић, као и 80 година од изласка прве и 50 година од изласка осме, последње објављене књиге капиталног дела *Народне иџре* сестара Јанковић. Њима двома и њиховим годишњицама биће посвећен и Четврти међународни симпозијум Студијске групе за музику и плес у Југоисточној Европи Међународног савета за традиционалну музику, који је одржан 23–30. септембра 2014. у Београду и Петници (види ICTM 2014).

<sup>17</sup> У Музиколошком институту САНУ постоји грађа везана за рад Љубице Јанковић у Етнографском музеју у Београду, који је Музеј пре више година уступио Институту. Обрада ове грађе отпочела је такође ове, 2014. године.

ница Јанковић сарађивале, и чије су спољне сараднице биле од 1950. године.<sup>18</sup> Такође, постоје подаци о томе да су сестре Јанковић своју грађу поклањале и установама и архивима у иностранству.<sup>19</sup> Идеални исход стручне обраде Легата сестара Јанковић, пошто се обави посао који је сада започет, био би каталог који би, у сарадњи са свим установама у којима се може наћи неки део заоставштине породица Ђорђевић и Јанковић, објединио и систематизовао сву грађу и пружио је на увид заинтересованој јавности.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Ђорђевић, В. Р. (1969) *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, Београд: Нолит.
- Ђорђевић, Т. Р. (1953) *Већњица и вила у нашем народном веровању и предању. Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*, Српски етнографски зборник САН 66, Београд: САН.
- Ђорђевић, Т. Р. (1958) *Природа у веровању и предању нашега народа I-II*, Српски етнографски зборник САН 71, Београд: САН.
- Здравковић, В. (1992) *Рукописна зраћа сестара Јанковић у Фонду Народне библиотеке Србије*, необјављен дипломски рад, Одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета у Београду; примерак у Народној библиотеци Србије, сигн. МАГ III 109040.
- Илијин, М. (1974) „Љубица С. Јанковић”, *Народно стваралаштво – Фолклор* 49–52: 141–144.
- Јанковић, Д. С. (1955) „Лајонел Баден, енглески сакупљач наших мелодија”, *Гласник Етнографског музеја* 18: 259–264.
- Јанковић, Д. С. (1928) *Деца: приповејка*, Београд: С. Б. Цвијановић.
- Јанковић, Љ. С. (ур.) (1963) *Сјомен књиџа. Даница С. Јанковић (7. маја њ.с. 1898 – 18. априла 1960). Етнокоролог и етномузиколог*, рукопис, Библиотека Етнографског института САНУ, сигн. II 3-39.
- Јанковић, Љ. С. (1969) „Владимир Р. Ђорђевић, пионир етномузикологије у Србији”, у В. Р. Ђорђевић, *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, Београд: Нолит, 9–32.
- Јанковић, Љ. С. (1971) *Моја последња воља* (тестамент), рукопис, Београд: Архив Народне библиотеке Србије.
- Јанковић, Љ. С. (1973) „Вертекопски ратни албум Лајонела Бадена”, *Гласник Етнографског института САНУ* 22: 62–85.

<sup>18</sup> Љубица Јанковић помиње у једном тексту о Владимиру Ђорђевићу да је он музичким друштвима поклањао збирке народних музичких инструмената које је сам прикупио на терену, посебно Музичком друштву Станковић, при којем је на његову иницијативу био основан и музеј, који је водио управо Владимир Ђорђевић од 1927. до своје смрти 1939. године. Међу инструментима је било и оних за децу (1969: 16–17). Било би веома занимљиво ако би могло да се установи каква је судбина ових збирки и да ли је нешто од њих сачувано.

<sup>19</sup> Видети радове Селене Ракчевић (фуснота 22) и Elsie Ivancich Dunin у овом часопису.

- Кићовић, М. (1960) *Историја Народне библиотеке у Београду*, Београд: Народна библиотека.
- Обровачки, Љ. (2000) „Заоставштина Тихомира Р. Ђорђевића у легату сестара Јанковић”, *Гласник Народне библиотеке Србије* 1: 117–124.
- Одлука (2014) „Одлука о утврђивању старе и ретке библиотечке грађе за културно добро од великог значаја”, 10. јануар 2014, *Службени гласник Републике Србије* 2: 53.
- Решење (1976) [Решење Трећег општинског суда у Београду у предмету оставштине пок. Љубице Јанковић, донесено 22. I 1976. године, О. 438/74–76], Београд: Архив Народне библиотеке Србије.

#### Електронски извор

- ICTM (2014) <http://www.ictmusic.org/group/106/post/fourth-symposium-will-be-dedicated-work-danica-and-ljubica-jankovi%C4%87>, приступљено 1. 2. 2014.

*Mladena Prelić*

## THE JANKOVIC SISTERS' LEGACY IN THE NATIONAL LIBRARY OF SERBIA

(Summary)

Sisters Ljubica (1894–1974) and Danica (1868–1960) Jankovic were very prominent figures in the cultural and scholarly life of Belgrade, Serbia (Yugoslavia in their time). Their work, primarily ethno-coreological, was considered to be very important by experts worldwide. After the death of Ljubica (the last member of this family) in 1976 and until the present, the sisters' legacy (manuscripts, letters, fieldwork data etc.) is kept in the National library of Serbia. In addition to the materials left by the sisters, the legacy also contains manuscripts by other family members, some of whom were also prominent scholars, including their uncle, Prof. Tihomir R. Djordjevic (1868–1944), one of the founding fathers of Serbian ethnology. Unfortunately, the legacy is still not open to the public. This year, however, work on classifying this important archival material has begun, and, once completed in 2016, it will become available to the public at large. This paper briefly describes the project, and the legacy itself.

Примљено 23. 3. 2014.

Прихваћено за штампу 17. 4. 2014.

Оригинални научни рад



**Прикази**

**Reviews**





Fügedi János and Vavrincz András (eds.)  
*RÉGI MAGYAR TÁNCSTILUS – AZ UGRÓS.*  
*ANTOLÓGIA / OLD HUNGARIAN DANCE STYLE*  
*– THE UGRÓS. ANTHOLOGY*

Budapest: L'Harmattan Kiadó, MTA Bölcsészettudományi  
 Kutatóközpont Zenetudományi Intézet, 2013. pp. 352

Thanks to the devoted work of many dance researchers pioneered by György Martin and Ernő Pesovár, several skillful dance notators such as Mária Szentpál and Ágoston Lányi, but also continuous financial support from the state, the scholarly discipline of ethno-choreology has had a profound and developed history in Hungary. From the very beginning various intense research activities have focused mostly on the collection, documentation, and systematization of folk dances throughout the country, but also on developing particular theories about their historical and regional stratification. Along with dance notation (Labanotation), one of the main methods of collecting folk dances has been their planned filming, done by experts during pre-arranged sessions. For this reason the Folk Dance Archives at the Institute of Musicology, Research Centre for Humanities in the Hungarian Academy of Science has a huge collection of various data about traditional dances, among which the video clips from the Film Dance Archives are of the most significance.

Thanks to the support of the Hungarian Scientific Research Fund, won in 2009, some segments of the great archive material have lately been presented to the wider public. One of them is a monograph *Old Hungarian Dance Style*, a comprehensive bilingual anthology (Hungarian and English) of seventy representative dances of the *kanásztánc-ugrós* style, edited by János Fügedi and András Vavrincz.

The concept and definition of the *kanásztánc-ugrós* style as the basic stratum of Hungarian traditional dances has been taken from Ernő Pesovár's theoretical presumptions, which was discussed and explained in the introductory article written by Zoltán Karácsony. The next chapter written by Fügedi and Vavrincz summarizes the main characteristics of the *ugrós* dances and dance tunes, while Hajnalka Fülöp discusses the dance costumes worn in filmed material in their historical perspective. However, beside those scholarly articles, which generalize some of the ethnographical and theoretical basis for this monograph, the bulk of the volume is devoted to the discussion of seventy individual dances filmed between 1942 and 1984. Along with verbal descriptions, notated music (made mostly

by Vavrinecz), and photos, it consists of, first of all, detailed, comprehensive Labanotation scores (made mostly by Fügedi). Each dance is presented separately: beside the title and data about the dance and its fieldwork collection, there is also information about the dancers, musicians, researchers and notators, a brief account of the circumstances of the field research followed by musical notations, as well as verbal summaries of the characteristics of accompanying music and the individual characteristics of transcriptions. Textual descriptions of the dances consist of explanations of the structure and motifs which are distinctive for each of the notated pieces, with comparative comments about their mutual differences and similarities. Labanotation scores, however, have made this volume really unique. They are comprehensive, readable and most importantly they include a dance performance in full length. They prove that, beside film as one medium for preserving folk dances, their notations can also be used, not only within the processes of their preservation as intangible cultural heritage, but also as an irreplaceable source of material for further analysis. Leaning precisely on dance scores, Fügedi and Vavrinecz define the main structural characteristics of the *ugrós* dances. Their general conclusions highlight the prevalence of the so-called 'three-step motif of changing supporting legs' (p. 17) in the rhythm of two eights-quarter (signified by the early folk dance movement as *cifra*) and 'direction change of the gesturing leg, performed with a support-repeating spring' (p.18) in the rhythm of two quarters (popularly called *lengető*). Tracing those motives historically, the authors support the theory of their older colleague to whom they dedicated the whole book, Ernő Pesovár, that the structure of the movement sequence binds the *kanásztánc-ugrós* style to West European, but also Balkan dance traditions.

The monograph *Old Hungarian Dance Style* is the result of the huge dedicated work of András Vavrinecz and, especially János Fügedi who made all the dance notations, by which he confirmed the high standards in the field of dance notation in ethnochoreology in Hungary and set them for scholarly communities abroad. Besides achievements in the domain of dance notation, Fügedi has also renewed scholarly interest in the possibilities of further analytical interpretation of dance scores, what is even more important for developing theoretical considerations within the discipline.

*Selena Rakočević*

Родна Величковска  
**МАКЕДОНСКО ТРАДИЦИОНАЛНО НАРОДНО  
 ПЕВАЊЕ: ЕТНОМУЗИКОЛОШКИ ОГЛЕДИ**  
 Београд: Етнолошка библиотека, посебна издања, књ. 8, 2013.  
 (212 страна, 59 музичких примера)

У савременом тренутку македонске етномузикологије тешко је наћи значајнијег и савеснијег истраживача од Родне Величковске. Њен обиман и необично важан етномузиколошки опус обухвата истраживања вршена више од тридесет година уназад. Резултат тих истраживања обухвата неколико хиљада записа традиционалне народне музике (махом вокалне традиције), похрањених у архивама института „Марко Цепенков” у Скопљу, али и више публикација, као и учешћа на домаћим и међународним скуповима. Последњих неколико година ауторка предаје и неколико курсева у области етномузикологије на Факултету музичке уметности при Универзитету Гоце Делчев у Штипу (Македонија).

И сама врсна певачица, Величковска је пронашла себе у водама старијих слојева македонског вокалног музичког наслеђа, а њена истраживања су резултирала студијом о македонским жетелачким песмама,<sup>1</sup> али и капиталним делом о музичким дијалектима у македонском традиционалном певању,<sup>2</sup> које је заправо њен нешто проширен и редигован докторат (одбрањен на Факултету музичке уметности у Београду 2006. године).

Осим тога, вишегодишња истраживачка активност Родне Величковске на Институту резултирала је и многим научним радовима, најчешће представљеним на бројним симпозијумима (*Сџрушка музичка есен* – Струга, *Дани Владе Милошевића* – Бања Лука, *Musical practices in the Balkans: Ethnomusicological perspectives* – Београд, итд). Пред нама је и најновија књига, заправо компилација њених размишљања о одређеним музичко-фолклорним темама у лику огледа посвећених омиљеној ауторкиној теми – македонском традиционалном народном певању.

„У ову књигу су укључени етномузиколошки огледи који су били објављени минулих петнаест година. Већина огледа

<sup>1</sup> *Жетварско то пеене во Македонија*, Институт за фолклор „Марко Цепенков”. Посебни изданија, кн. 45. Скопје 2002.

<sup>2</sup> *Музичките дијалекти во македонското традиционално народно пеене*, кн. 1: *Обредно пеене*, Институт за фолклор „Марко Цепенков”, Македонско народно творештво – народни песни, кн. 17, Скопје 2008; кн. 2: *Картографирањето и ареалните истражувања во етномузикологијата*, Институт за фолклор „Марко Цепенков”, Македонско народно творештво – народни песни, кн. 18, Скопје 2009.

објављује се у првобитној форми и под истим насловом, изузев неких у које су унесене мале интервенције у тексту и наслову. Сви се они, у основи, односе на македонску обредно-певачку традицију” („Увод”, 3). Садржај шеснаест огледа у овој књизи креће се од сумарних прегледа песама подељених по циклусима у женском извођењу (*Проблем „женског” у традиционалном македонском певању*), преко дубинских захвата у музичко-формалне типове (*Музички дијалекти у македонском традиционалном народном певању /обредне песме/*) и компаративних прегледа (*Македонско свадбено певање у контексту словенских и балканских музичких традиција*), па све до цртица о савременом сценском представљању некада значајних и живих обреда (*Презентација русалијских изгара на фестивалима у Републици Македонији и изван ње*). Но, оно што би могло одмах по читању свих огледа да се издвоји јесте изузетна посвећеност аутора ономе што етномузиколози често означавају као теренски рад. У последње време често заобилажен или стављан у други план, оптерећен новијим теоријским погледима, *традиционални* теренски рад се овом књигом промовише као главно и најважније исходиште етномузиколошких разматрања. У једном скорашњем разговору са колегама, помињали смо хипотетичку ситуацију – када неко за сто година буде читао савремена етномузиколошка писанија, шта би било оно што ће прихватити, а шта оно што би одбацио или прихватио са дозом резерве? Учинило нам се да би исправан одговор био да би управо грађа, уз теоријска разматрања која се подразумевају, остала. Такође смо дошли до закључка да би се сама теоријска разматрања, заснована на неким другим теоријама или слабом узорку музичко-фолклорног материјала, тешко могла прихватити у будућности. Теорије и погледи се мењају, традиција и њен оновременски пресек и преглед остају. С једне стране, у таквом светлу морамо посматрати и ову књигу. На наше искрено задовољство, примећујемо да се иначе добри и јасни теоријски погледи заснивају искључиво на подробно истраженом и изванредно схваћеном терену. Ово ни мало не чуди, будући да се ради о истраживачу који је обишао практично читаву Македонију, и то не само територију данашње Републике Македоније већ и регионе који се налазе у Бугарској и Грчкој. Поврх тога, ради се о искусном записивачу, одгојеном у духу васиљевићевских постулата, чија је јасна намера да документује темпорално стање традиције што верније и што јасније.

С друге стране, књига се може посматрати и као синтеза краћих „припремних” студија за докторат и наведену књигу о дијалектима, и неких размишљања о практичним применама и импликацијама добијених дијалекатских карти, која су уследи-

ла после издавања другог тома, 2009. године. У методолошком смислу, несумњив је утицај лингвистичких истраживања и дефинисања језичких дијалеката македонског језика, што је приметно у готово свим овим огледима (нпр. оглед 10 – *Лексика у македонском традиционалном њевачком изражавању*). То је још један од разлога због којих не бисмо могли рећи да је у питању просто набацивање мањих радова презентованих на научним скуповима у некакву обичну збирку.

Огледи Родне Величковске би се по садржају могли грубо поделити на четири веће групе: преглед појединачних врста у македонском традиционалном сеоском певању (огледи 1–7), проблеми музичких дијалеката и њихове етномузиколошке импликације (8–10), компаративна проучавања одређених музичко-фолклорних категорија (11–14) и најзад, проблеми сценског представљања музичког фолклора (15–16). Не знамо да ли је ово била и свесна одлука аутора, међутим овакав распоред огледа после пажљивијег ишчитавања открива унутрашњу повезаност и логику, у следу: конкретна дешавања – теоријски оквир – компаративност – савремене импликације. Заиста, у досадашњој литератури посвећеној македонској традиционалној музици тешко да можемо наћи пандан оваквом приступу, изузев можда студије исте ауторке посвећене жетелачком певању у Македонији. Ако овакав концепт здружимо са јасним, непретенциозним језиком и реченицом која одаје разрађен и решен проблем истраживања увелико пре самог писања, као резултат добијамо књигу која је значајна не само за садашњи тренутак проучавања македонске традиционалне музике већ ће, у складу са нашим изреченим мишљењем, свакако остати и за будућа поколења. Утолико пре што се не можемо сетити примера у македонској етномузиколошкој заоставштини који би разматрали грађу на овакав начин, иако постоји приличан низ веома значајних студија.<sup>3</sup> Занимљиво је да сама ауторка у *Уводу* покушава да постави огледе као релативно хомогену збирку појединачних истраживачких подухвата, вођених смерницама постављеним још 1952. године. Наиме, тада је основан скопски Институт за фолклор „Марко Цепенков”, па

<sup>3</sup> Издвојићемо само неке од њих: Б. Цимревски (1996) *Гајдаџа во Македонија, Инструментално-инструментално-музика*, Институт за фолклор „Марко Цепенков”, Македонско народно творештво – Орска и инструментална народна традиција, кн. 5, Скопје; А. Линин (1986) *Народније музички инструменти во Македонија*, Скопје: Македонска книга; Т. Бицевски (1986) *Двогласјето во Македонија*, Институт за фолклор „Марко Цепенков”, посебни изданија, кн. 11, Скопје; Ђ. Смокварски (1998) „Архаичното двогласно бурдонско певање во македонската народна музика”, *Народнојо творецтво на њочвајта на Македонија: Историја на културата на Македонија*, Прилози за истражувањето на историјата на културата на почвата на Македонија, кн. 6, Скопје: МАНУ.

ауторка на овај начин себе придружује низу у коме су Бицевски, Ђорђевић или Џимревски. Свакако да предметна књига не претендује да буде збирка или студија оног значаја који имају монографије поменутих аутора (уосталом, она и није монографија), па је као такву не би требало ни посматрати. Но, оно што даје посебно место овом издању у односу на претходнике Родне Величковске јесте инсистирање на одређеној географској распрострањености музичко-фолклорних појава и музичко-формалних одлика, па самим тим и промишљања у оквирима музичких дијалеката, што се као *fil rouge* провлачи кроз све огледе. У том смислу, могуће је на ово дело гледати као на сажетак материјала презентованих у наведеним студијама из 2008. и 2009.

Ово постаје још уочљивије уколико поменемо и два детаља, прилично неуобичајена за књиге таквог типа. Уместо да музичке примере (транскрипције) прикаже у току самих краћих радова којима иначе припадају, ауторка се одлучила да их све заједно прикаже у посебном прилогу на крају књиге (укупно 59 примера). Ово је свакако последица за ауторку уобичајеног рада на транскрипцији и презентацији, будући да, рецимо, у својој претходној књизи (наведеном двотомном издању) прилаже укупно чак 362 записа. Такође, Величковска је у прилогу дала и карте распрострањања музичких дијалеката, што је опет последица како другог тома претходно поменутог капиталног дела, тако и вишегодишње фокусираности на проблеме ареалних истраживања, до сада у овим крајевима примењених у етномузикологији Македоније и Србије.<sup>4</sup> Тако се сам прилог (уз одличан избор литературе) издиже на раван посебног, седамнаестог огледа, веома драгоценог за сваког новог истраживача македонског музичког наслеђа. На овај начин добија се и специфичан оквир који још чвршће обједињује свих 16 огледа у једну заокружену, јасну и прегледну целину.

Наравно, иоле искуснијем читаоцу се намеће питање извесне паралеле са *Етномузиколошким огледима* савременог српског етномузиколога Димитрија Големовића,<sup>5</sup> макар по наслову. Големовић се у својим *Огледима* пак бави читавим спектром етномузиколошких проблема, укључујући и онтолошка питања као и

<sup>4</sup> Руска школа етномузикологије узор је за ова истраживања (видети О. Pashina /2013/ "Area studies in ethnomusicology: on the problem of identification of musical dialects", у Д. Деспих, Ј. Јовановић, Д. Лајић-Михајловић (ур.) *Musical practices in the Balkans: Ethnomusicological perspectives*, Belgrade: Institute of Musicology and Department for Fine Arts and Music SASA, 2013, 87–98), примењена последњих година и у Србији (видети Ј. Јовановић /2010/, *Вокална традиција Јасенице у свештосћу етноженејских процеса*, необјављена докторска дисертација, Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за етномузикологију).

<sup>5</sup> *Етномузиколошки огледи*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997.



инструменталну традицију, па ова књига на неки начин показује мању кохерентност проблема него књига Величковске, но требало би имати у виду и значајне разлике у самим истраживањима, истраживачким поступцима, па и самим намерама аутора.

На самом крају, похвале уреднику издавачке куће *Етнологишка библиотека*, етнологу Мирославу Нишкановићу, јер већ годинама веома успешно представља издања посвећена проблемима домаће културе и традиције, но понекад даје прилику и ауторима „са стране”. Родна Величковска је један од њих, те можемо топло препоручити свакоме, без обзира на струку, да ову књигу добро прочита.

*Младен Марковић*

Јелена Арнаутовић  
*ИЗМЕЋУ ПОЛИТИКЕ И ТРЖИШТА*  
*ПОПУЛАРНА МУЗИКА НА РАДИО БЕОГРАДУ У*  
*СФРЈ*

Београд: Радио телевизија Србије, 2012, 251 стр.

Монографија *Између политике и тржишта – Популарна музика на Радио Београду у СФРЈ* музиколошкиње Јелене Арнаутовић представља ревидирану верзију њеног дипломског рада, одбрањеног на београдском Факултету музичке уметности 2008. године. Ауторка разматра период од 1945. године, тј. од проглашења ФНРЈ, до распада СФРЈ. Поред Радио Београда, истраживање је обухватило и друге секторе Радио телевизије Београд, првенствено Продукцију грамофонских плоча (ППП РТБ), док је ансамблима РТБ-а посвећено много мање простора. Полазећи од тезе да је Радио Београд константно балансирао „између прилагођавања политичким и тржишним интересима” (стр. 7), Јелена Арнаутовић је обрадила обимну грађу из документације Радио Београда (информаторе, годишњаке, билтене, зборнике и студије о раду РТБ-а), док се у теоријским разматрањима ослањала на радове Предрага Ј. Марковића, Јасне Драговић Сосо, Ивана Чоловића, Мишка Шуваковића и других.

Студија се састоји из два дела. Први сегмент, који садржи четири поглавља: *Увод; Медијска култура и популарна музика – Методе истраживања; Култура, уметност и свакодневни живот у СФРЈ – У контексту политичких превирања; Програмска политика Радио Београда у СФРЈ – Политичка култура и регулација*, посвећен је интердисциплинарним (теоријским, историјским и социолошким) разматрањима, у оквиру којих се исцртава контекст развоја Радио Београда у социјалистичкој Југославији. Упоредо са тиме ауторка разматра основне проблеме популарне музике и радијске културе у самоуправном социјализму. Други, аналитички део монографије, односи се на развој и третман појединих музичких жанрова популарне музике на програмима Радио Београда, а у оквиру њега издвојено је пет поглавља: *Цез музика на Радио Београду – Етилон породора ушлица са Запада; Забавна музика на Радио Београду – Место сусрета политичких и тржишних интереса; Рок музика на Радио Београду – Политички и тржишно „нејодебан“ жанр; Новокомпонована народна музика на Радио Београду – Најпрофитабилнији музички жанр; Закључак*. Монографија је допуњена списком литературе, индексом имена, емисија, фестивала и концерата, као и биографском белешком.

Основни узрок константно променљивог статуса наведених жанрова популарне музике на Радио Београду Јелена Арнаутовић види у чињеници да је ова установа и сама осциловала између, с једне стране, повиновања својој пропагандној и „просветитељској” функцији а, с друге стране, борбе са конкуренцијом оличеном у локалним радио станицама и телевизијским програмима, те указује да се „подобност” жанрова популарне музике мењала у зависности од политичких и тржишних околности. Уједно, она истиче да су „за увођење ‘забрањене’ или ‘непожељне’ музике на Радио Београду првенствено била заслужна континуирана и вешта настојања ретких појединаца који су били запослени на радију и/или су били чланови партије, те су користили свој положај и моћ за пласирање омиљених музичких садржаја” (стр. 105). С тим у вези, ауторка наглашава да је Радио Београд допринео „не само успостављању конвенција за различите музичке жанрове, већ и канона о музици, јер је функционисао као једно од престижних места селекције и афирмације музичких извођача и дела” (стр. 26).

У првом аналитичком поглављу, Јелена Арнаутовић анализира како је џез музика прошла пут од „неподобног” жанра који је сматран за продукт и симбол америчке културе, потенцијално опасан по социјалистички поредак, до жанра који је након разлаза са Источним блоком одиграо улогу медијатора актуелних трендова са Запада и потпомогао пласирање имица „меког социјализма”. С друге стране, ауторка истиче да, услед појаве забавне и рок музике, џез већ од шездесетих година XX века губи на популарности и постаје етаблиран и академизован, али и некомерцијалан жанр. Услед тога, многи музичари прибегавају џез аранжманима народне музике, песама из НОБ-а, познатих тема класичне музике и слично. Арнаутовић истиче да је крајем 1980. године Џез оркестар РТБ-а објавио албум са аранжманима популарних партизанских песама и да је тиме „у извесном смислу учинио џез ‘режимском’ музиком” (стр. 116).

У поглављу посвећеном забавној музици (домаћој верзији поп музике), Јелена Арнаутовић аргументује да је режим ову врсту музике сматрао „безопасном” и схватао је као „типично југословенски продукт”. Услед своје комерцијалности, забавна музика је „представљала важан полигон за увођење тржишних механизма са Запада у југословенску медијску/масовну/популарну културу” (стр. 123), а уједно је била „медијатор западњачке културе у остале земље Источног блока” (стр. 136). Подршка режима забавној музици огледала се у њеном значајном присуству на програмима Радио Београда, те покретању бројних фестивала, који су били адекватно медијски и дискографски ис-

праћени. Каријеру прве звезде забавне музике, Ђорђа Марјановића, ауторка посматра као показатељ „јачања тржишне логике и слабљења утицаја режима у сфери популарне музике” (стр. 124). На примеру каријере Здравка Чолића, ауторка показује да је укус публике био значајнији за обликовање музичког тржишта од деловања медија; наиме, Чолић је, под утицајем тржишних кретања, прешао пут од „шлагер-певача” до извођача који је у свој основни звук унео елементе рокенрола, диско-музике, а од средине осамдесетих и новокомпоноване народне музике – жанра који у том тренутку постаје мејнстрим у Србији.

Приликом разматрања рок музике, ауторка показује да је овај „провокативни” жанр углавном развијан изван водећих медија какав је био Радио Београд. Међутим, мада је српска рок сцена, која се афирмисала на редовно одржаваним „игранкама” и „гитаријадама”, држана подаље од медија, она није забрањивана јер је, као и у случају цеза, толерисање рок музике од стране режима помогло пласирању имиџа „меког социјализма” на Западу. Према Јелени Арнаутовић, основна препрека медијском пробоју рок музике у Србији била је чињеница да уредници издања у ПП РТБ-у дуго нису препознали њен комерцијални потенцијал, те су српски бендови били принуђени да своје албуме објављују у Хрватској и Словенији. На примерима три истакнуте рок групе – сарајевског бенда Бијело дугме и београдских састава Рибља чорба и Бајага и инструктори, Арнаутовић показује на који начин је било могуће направити „уносан бизнис” од бављења рокенролом. Бијело дугме је овај циљ остварило прожимањем елемената рока и других утицаја, поготово народне музике („пастирски рок”), али и „удварањем” режиму и пропагирањем идеологије братства и јединства до пред сам распад СФРЈ; Бајага и инструктори су статус мејнстрим групе остварили синтезом рока са елементима забавне и цез музике, док је Рибља чорба, упркос провокативним текстовима, испуњавала улогу „велике београдске рокенрол атракције”.

У последњем аналитичком поглављу ауторка демонстрира, на примеру новокомпоноване народне музике као најкомерцијалнијег жанра популарне музике у Србији, у којој мери је тржишна „подобност” временом постала важнија од политичке. Премда је, практично од свог настанка шездесетих година XX века, новокомпонована народна музика критикована, првенствено од стране школованих музичара и/или чланова Комунистичке партије, због занемаривања културне политике самоуправног социјализма и „извитоперавања” изворне народне музике, те проглашавана за кич и шунд, она је веома брзо налазила пут до слушалаца. Јелена Арнаутовић аргументује да овај жанр не треба посматрати као

вид народне музике, већ пре свега као жанр популарне музике, те предлаже увођење термина „популарна народна музика, који би обухватио све варијанте трансформисаних видова народне музике” (стр. 186). Ауторка истиче да је програм Радио Београда, будући слушан у целој Србији, морао да се прилагођава „потребима и склоностима становништва мањих, углавном руралних средина, које би се у супротном ограничило на слушање локалних радио-станица”, те да се „приклони општем тренду, односно афирмисању новокомпоноване народне музике” (стр. 187). Премда су разматрања о генези новокомпоноване музике оскудна (првенствено недостаје детаљнији увид у делатност Народног оркестра РТС-а), Арнаутовић показује да је „легитимизацији” новокомпоноване народне музике и њеном успостављању као мејнстрим жанра допринела дискографска активност ППП РТБ-а, који је интензивно пласирао оваква издања српским радницима у иностранству, али и домаћој публици – како руралној, тако и „урбанам сељацима” (стр. 203), као и покретање фестивала попут МЕСАМ-а, где је новокомпонована музика презентована упоредо са другим жанровима популарне музике. У закључку, ауторка истиче да је, од средине седамдесетих година, очигледан тренд комерцијализовања програма: „од тада више није у питању ‘кријумчарење’ ‘неподобне’ музике коју слуша један део аудиторијума, већ прилагођавање програма просечном укусу публике”, али и напомиње да „Радио Београд није само следио музички укус публике, већ је истовремено и ‘прекрајао’ тај укус” (стр. 218).

Јелена Арнаутовић вешто води читаоце кроз обиље информација и показује на који начин се Радио Београд, као један од најутицајнијих медија у тадашњој држави, који је владајућим гарнитурима служио као средство за промовисање доминантних идеологија (социјалистичког реализма, затим, самоуправног социјализма, „меког социјализма” и, напokon, национализма), у исто време неумитно прилагођавао захтевима тржишта и усвајао идеологије капиталистичког потрошачког друштва са Запада. Осврћући се на специфичне концепције појединих програма Радио Београда, намењених различитим циљним групама, а у исти мах анализирајући и промене друштвеног и културног контекста, које су се огледале у наизменичном јачању и попуштању притисака режима, преношењу надлежности са федерације на републике и покрајине, оснивању локалних радио станица и губљењу монополске позиције државног радиодифузног сервиса, ауторка доказује да је веома важну улогу у процесима темељних трансформација реалсоцијалистичког друштва у тржишно-потрошачко уређење играла управо популарна музика.

*Ивана Медић*

*ANALYTICAL AND CROSS-CULTURAL STUDIES  
IN WORLD MUSIC*

Michael Tenzer, John Roeder (ур.)  
Oxford University Press, 2011, стр. X+461

Недавно објављен зборник радова посвећен је фундаменталном питању у области истраживања музике – анализи музичких феномена. Етномузикологија на глобалном нивоу данас се бави различитим локалним, специфичним музичким културама и прилагођава им своје истраживачке апарате, па се овај комплексан зборник може посматрати као скуп неколико достигнућа у том погледу. Компарација, као једна од базичних аналитичких метода, веома је наглашена у овој књизи, те њена примена може показати докле се стигло и у односу на дисциплинарни почетак у компаративној музикологији.

Проблемску окосницу, заједничку за изложене студије случаја, предочио је један од уредника у уводном излагању (J. Roeder, "Introduction", 3–16): „како се карактер музичког дела формира из појединачних звучних образаца и њихових позиција унутар културно условљеног поља могућности; како неке категорије звучних образаца (нпр. каденцирајућих) имају мање или више значајну улогу у различитим врстама музике; како организација ритма (као правилност, садејство деоница, осећај континуираности) осликава природу извођачког ансамбла; како генерална организација музике пружа могућности за своје локалне материјализације и друштвене и извођачке контексте; како музичари конструишу своје друштвене идентитете у односу на културне конвенције и на потребе саме музике” (5). Циљ зборника је био да се понуде одговори на интригантна питања о музичким репрезентацијама, когнитивним универзалијама и о делокругу музичке анализе.

У првом делу књиге представљене су особене анализе музике различитих култура ("Analytical Encounters with Music in Diverse Cultures"), из историјских извора и данашње праксе. У првом поглављу (N. Terauchi, "Surface and Deep Structure in the *Tôgaku* Ensemble of Japanese Court Music /*Gagaku*", 19–55) узета је у обзир јапанска дворска музичка пракса, која постоји преко хиљаду година. Уз помоћ комада *Eternaku* представљена је анализа музичких образаца од „површинских” до „дубинских” структура (односно, истакнута је спрега текста и контекста). Сагледани су ритмичка конструкција, темпо и форма, нотацијски системи, органолошка својства и технике свирања свих инстру-

мената, њихове деонице и међусобни комуникацијски односи, карактеристике модуса у којима се дело реализује, разлике у модулатији и транспозицији у поменутим структурама, а коначно, на основу анализе таблатура за поједине деонице покушана је реконструкција архаичног вида ове праксе (*tôgaku*).

У следећем поглављу (E. E. Leach, “Form, Counterpoint, and Meaning in a Fourteenth-Century French Courtly Song”, 56–97) представљена је средњовековна дворска песма (G. de Machaut, *De petit po*) и контексти њених различитих извођења. Осим историјата, презентовано је истраживање употребљене контрапунктске технике, тонског, ритмичког и изнад свега, формалног организовања.

У трећем поглављу (J. Stanyek и F. Oliveira, “Nuances of Continual Variation in the Brazilian *Pagode* Song”, 98–146) тематизовано је извођење популарне музичке праксе у Бразилу на примеру песме *Sorriso aberto*. Представљене су њене поетске, хармонске и мелодијске карактеристике, а наглашене су кометричке и контраметричке ритмичке поделе у различитим деоницама. Аутори су ову праксу истраживали не само кроз сопствено учествовање у музичком догађају већ и путем модификованог теренског приступа Симхе Арома (такође аутора у овој публикацији), који је подразумевао снимање сваке пратеће инструменталне деонице понаособ на основу слушања „идеалне” верзије, уз каснију студијску обраду. Из оваквог метода настао је информативан и занимљив интерактивни аудио-видео прилог, а чини се да би анализирање извођења у реалном контексту надградило закључак у правцу актуелног проблема импровизације у музици.

Четврто поглавље (E. Zirogyn и M. Tenzer, “Thelonious Monk’s Harmony, Rhythm, and Pianism”, 147–186) имало је за сврху да читаоце упозна са специфичним извођачким маниром Телонијуса Монка на примеру песме *I Should Care*. Проблем је постављен у контекст историје и теорије џеза, а потом је Монков музички стил сагледан на основу обликотворних компонената у музичком току – хармонске, ритмичке и техничко-свирачке. Приложене су и графике које показују карактеристичну разлику између стандардног метроритмичког записа и извођења у стварном трајању.

Анализирајући комерцијални снимак извођења *ālāp*-а једног ситаристе, у петом поглављу (R. Widdes, “Dynamics of Melodic Discourse in Indian Music: Budhaditya Mukherjee’s *Ālāp* in *Rāg Pūriyā-Kalyān*”, 187–224) аутор се водио идејом предочавања композиционих принципа ове музичке форме умногоме засноване на импровизацији. Пажња је усмеравана на три аспекта датог узорка: детаљно ишчитавање почетног сегмента (да би се уви-



дело како извођач уводи слушаоца), сагледавање архитектонике целог мелодијског процеса и испитивање појединих пасажа који илуструју интеракцију микро и макроформалних образаца. У тексту се реферише на концепте когнитивних схема везаних за тонске висине и мелодијску контуру. Развој форме сагледан је у односу на распоред фокалних тонских висина и фраза.

У наредном поглављу (L. Bunk, “Timbre-and-Form: The BSC and the Boston Improvising Community”, 225–263) изложена је савремена уско распрострањена музичка пракса, посебна по томе што се води буком као естетским идеалом и поетиком испитивања тембра и форме кроз слободну импровизацију на различитим звучним објектима (*Do It Yourself* акустичним и електронским) и уз коришћење нестандартних свирачких техника. Аутор је покушао да упркос избегавању задатих образаца приликом извођења, открије музичку форму помоћу исказа појединих музичара, слушања наступа и анализе транскрипције. Закључено је да (и) тембр може имати улогу основног градивног музичког елемента.

У седмом поглављу (N. Hesselink, “Rhythm and Folk Drumming /*P’ungmul*/ as the Musical Embodiment of Communal Consciousness in South Korean Village Society”, 263–287) аутор је описао типичну (вокално-)инструментално-плесну колективну праксу у Јужној Кореји и њене комуникацијске потенцијале. Представљена је анализа ритмичких образаца и констатована су њихова два основна, уједно комплементарна, организациона принципа – тзв. враћање и ојачавање (“recurrence” и “reinforcement”), односно понављање и повезаност деоница.

Осмо поглавље (V. L. Levine и B. Nettl, “Strophic Form and Asymmetrical Repetition in Four American Indian Songs”, 288–315) донело је анализу четири песме снимљене у временски и географски различитим околностима. Пажња је посвећена принципу „асиметричног понављања”, који је специфичан за индијански репертоар и усклађен са принципом цикличности, честим у традиционалној уметности дате заједнице. Реч је о строфичним облицима састављеним од музичког обрасца који се при понављању мења, и то: изостављањем, скраћивањем или продужавањем једне фразе, потом унутрашњим варирањем тонских висина, ритма или начина певања.

У деветом поглављу (L. Barwick, “Musical Form and Style in Murriny Patha *Djanba* Songs at Wadeye /Northern Territory, Australia/”, 316–354) кроз три слична примера компонованих аустралијских песама уз плес, интерпретиран је садржај поетског текста и аналитички је сагледан формални оквир. То је резултирало поређењем параметара као што су обрасци облика, инструментација, ритмичке и мелодијске одлике, род извођача.

У другом делу зборника проблематизована су поређења музичких феномена из различитих култура (“Cross-Cultural Analytical Comparisons”). Десетим поглављем (М. Tenzer, “Integrating Music: Personal and Global Transformations”, 357–387) један од уредника приступио је расправи о „супериорности” западњачке класичне музике над другим музичким културама и њиховој поредбености. Представио је и две компаративне анализе: најпре две дворске балинежанске композиције (из жанра *lelambatan*), а затим и поређење „нивоа музичке акције” ових комада са првим ставом *Клавирског квартетта Оп. 47* Роберта Шумана (Schumann).

У једанаестом поглављу (S. Arom и D-C. Martin, “Combining Sounds to Reinvent the World: World Music, Sociology, and Musical Analysis”, 388–414) аутори су обрадили феномен *world music*, најпре освртом на његов историјат, обухватност и функционисање у друштву, а потом усредсређивањем на анализу деконтекстуализованог музичког текста. Испитана је структура седам примера, примарно сагледавањем њиховог метроритмичког садржаја, а дата је и њихова класификација на основу начина комбиновања градивних материјала у овој „синтетичкој музици”.

Закључно поглавље (М. Tenzer, “A Cross-Cultural Topology of Musical Time: Afterword to the Present Book and to *Analytical Studies in World Music* /2006/”, 415–439) написано је као осврт на ово, као и на претходно издање са сличном темом (које је аутор приредио и објавио уз подршку истог угледног издавача). Тадашњем настојању да се испитају дефинисање и перспективе студиозног приступа рашчлањивању, категоризацији и теоријским принципима различитих музичких пракси широм света, придодате су нове студије, те је сачињен типолошки и тополошки преглед разматраних музичких форми. Аутор је овим текстом као круцијалне музичке параметре одредио временску организацију (уведени су и њени кључни појмови: безмензуралност, пулсација, метар, круг, остинатни круг, отворено и затворено време), груписање музичких догађаја (конфигурација, обележје, група, идентитет, варијација, део, метакруг) и свеобухватни формални континуитет (застој /укључује појмове репетиције и цикличности/, трансформација /прокомпонованост/, прекид /промена/, издељеност).

Први проблем у бављењу феноменима фолклорних музичких пракси широм света подразумевао је нотацију, јер су начини транскрибовања и тумачења записа у непосредној вези са аналитичким решењима. Посебно су интригантни када је реч о импровизацији и тембру, очигледно све битнијим елементима за научну пажњу, те отуд иновирања западњачке и изворних нотација у

неким од радова. Под анализом музике у радовима је подразумевана елаборација музичке форме, а различити аспекти су сагледавани да би то употпунили. Форми је приступано примарно преко временског секвенцирања и сагледавања расподеле ритма. Може се рећи да су аутори генерално велику пажњу посветили процесима поделе, груписања и понављања који динамизују музички ток. Минуциозан приступ музичком тексту сарадника на издању је похвалан, али у неким случајевима је недостајала функционализација добијених резултата.

У књизи постоје и нарочито издвојене основне информације о ауторима, из којих се може закључити да је реч о компетентним познаваоцима материјала, као и *Индекс* (445–461), са сумираним поменутиим важним терминима, називима и именима, а наглашено је на којим се странама налазе суштинска објашњења за поједине одреднице. Књига је опремљена библиографијама и графичким прилозима (транскрипције, табеле, схеме и фотографије), а теже доступне звучне примере могуће је консултовати на пратећој веб-презентацији.<sup>1</sup>

Промишљање темпоралности музике било је тема и у овдашњој (етно)музиколошкој литератури,<sup>2</sup> а одскора је пружен и знатан допринос успостављању аналитичког модела за форму у српској фолклорној вокалној музици.<sup>3</sup> У зборнику су представљени конкретни резултати аналитике музичке форме на примерима различитих пракси, тако да се овим прегледом предвиђа његова употребљивост у обогаћивању аналитичких идеја у сусрету са локалним феноменима који се означавају као *world music*, као и са импровизованим изведбама.

Марија Думнић

<sup>1</sup> Видети: [www.oup.com/us/acccswm](http://www.oup.com/us/acccswm).

<sup>2</sup> D. Gostuški (1968) *Vreme umetnosti: Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Београд: Prosveta; В. Поповић (1998) *Muzička forma ili smisao u muzici*, Београд: Clio; Д. Лајић-Михајловић (2006) „Временска димензија епских песама”, *Музикологија* 6: 343–364.

<sup>3</sup> С. Радиновић (2011) *Облик и реч: Закономерности мелодийског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе*, Београд: Факултет музичке уметности.

Пјевачка дружина Светлане Спајић  
*СИВ СОКОЛЕ – српско традиционално пјевање*  
 (компакт-диск)  
 Multimedia, 2013.

Током више од двадесет година ванредан таленат, вера у свој позив и истрајан рад учинили су да се Светлана Спајић<sup>4</sup> у домаћој средини издигне, а у иностранству представи као певач традиционалних песама Срба и других народа на Балкану и изразита уметничка личност.<sup>5</sup> Остварила је певачку сарадњу са најбољим извођачима традиционалне музике у земљи и региону (Бокан Станковић, Јандрија Баљак, Рибашевке, Јанка Рупкина и др.) и са признатим домаћим и светским уметницима (Борис Ковач, Боб Вилсон, Марина Абрамовић). Њена каријера, ставови и харизма допринели су томе да интервјуи и прикази концерата, аудио издања и уметничких пројеката нађу запажено место у јавним гласилима. Етномузиколози њеном раду посвећују стручне чланке, приказе и поглавља у монографијама.<sup>6</sup>

Допринос Спајићеве домаћој и светској уметничкој сцени највећим делом је у домену неотрадиционалног<sup>7</sup> приступа српској музичкој баштини. Тај аспект њеног рада обогаћен је делатношћу Пјевачке дружине Светлане Спајић, женске групе коју је Светлана 2009. године окупила у Београду<sup>8</sup> и коју чине још и Миња Николић, Драгана Томић, Јована Лукић и Зорана Бантић. Најискуснија међу њима, развивши сопствене методе као руководилац и вокални педагог, Спајићева има највећи утицај на физиономију песама које група изводи.

<sup>4</sup> Видети [http://www.svetlanaspajic.com/index.php?option=com\\_content&view=frontpage&Itemid=1&lang=en](http://www.svetlanaspajic.com/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1&lang=en), приступљено 1. 12. 2014.

<sup>5</sup> Њен албум *Жеџар живи* (Cloudvalley, London) проглашен је од стране жирија European World Music Charts једним од петнаест најбољих *world music* албума у 2008. години.

<sup>6</sup> Видети на пример Ј. Јовановић (2000) „Вокална група Дрина: Жива вода – српско традиционално певање, Радио Светигора, 2001”, *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 26/27: 213–217; S. Asanović (2009) „Žegar živi, Žegarani moji, ima Voga, imena mi moga!”, *Etnoumlje* 8: 41–47; P. Јаковљевић (2011) *World Music у Србији. Традиције, њорекло, развој*, Музичка омладина Србије, 52–54; J. Lukić (2010) „Београд, КС Rex, 18. Мај 2010 (festival Ring Ring)”, *Etnoumlje* 13/14: 14–17; J. Lukić (2013) *Пјевачка дружина Светлане Спајић, „Светлана Спајић: Испоруčивање Истине песмом“*, *Etnoumlje* 19–22 : 246, 247, 295.

<sup>7</sup> Термин користим према М. Zakić и I. Nenić (2012) „Worldmusic у Србији: eluzivnost, razvoj, potencijali”, *Etnoumlje* 19–22: 166–171.

<sup>8</sup> Реч је о профилу ансамбла који следи урбану праксу покренуто оснивањем група Паганке (1982), а касније Моба (1993, у којој је Спајићева имала изузетно значајног удела) и Дрина (дуо који је она предводила), основаних по угледу на традиционалне сеоске женске певачке групе.

Албум првенац овог ансамбла, под насловом *Сив соколе*, придружује се низу код нас релативно ретких аудио издања неотрадиционалних група. Он је важан репертоарски и извођачки допринос српској неотрадиционалној музичкој сцени. Појава овог диска, с једне стране, обогаћује фонд песама први пут објављених у извођењу српских састава ове врсте и, с друге, омогућава (уз издања Дрине и Мобе) развој дискурса о извођачким приступима узорних ансамбала тог типа код нас.

Сходно општем концепцијском опредељењу на оваквим издањима, на диску су већином традиционалне сеоске песме Срба из различитих географских и културних области, репрезенти различитих вокалних дијалеката, жанрова и стилова. Највише песама припада старијој традицији. Ту је, међутим, и неколико традиционалних песама у (вокалном) аранжману и једна компонована у традиционалном идиому; Спајићева је аутор аранжмана и композиције (део представе *Животи и смрти Марине Абрамовић*). Њен храбар и квалитетан допринос овој (у домаћим круговима врло осетљивој) теми показује да таква настојања заслужују пуну пажњу.

Група по основној концепцији рада следи праксу наслеђену од сеоских женских певачких група, чији је профил родно, а тиме и репертоарски дефинисан. Концепт Пјевачке дружине донекле се одваја од устаљеног: песме су знатним делом научене према предлошцима у мушком певању, а прекорачена је и традиционална „забрана” женског свирања – укључен је соло кавал, у рукама одличне Драгане Томић.

Укупно 24 песме, представљене кроз 21 нумеру, потичу из: западне Србије (ок. Ужица, Уж. Пожеге, Јадра), источне Србије (Црноречја, ок. Зајечара, Вукманова), Косова, Шумадије, из разних крајева Хрватске (Славоније, Баније, Лике и Далмације), а највећим делом из Босне (источне Босне, са Озрена, из ок. Сарајева, Поткозарја, Босанске Крајине) и Херцеговине. Заступљено је четрнаест двогласних песама старе традиције: *на џлас*, по једна *канишалица*, *цурска*, *йошресалица*, *ојкалица* и четири *џанге*, уз њих и жетелачке, песме у колу и друге. Седам песама припада новијој традицији, *на бас* (из ужичког краја, ок. Зајечара, Славоније, Баније, Лике) и по једна категорији *хибридних облика* (Шумадија) и солистичког певања уз кавал (Косово).

Спајићева је са групом најуспешнија у интерпретирању песама из западне Србије и из динарских области. Ту вештину и искуство стекла је током вишегодишњих интензивних контаката са најбољим сеоским извођачима, у процесу учења у директној, контактаној комуникацији, што је незаменљиво искуство

за певача традиционалних песама.<sup>1</sup> Реч је, пре свега, о репертоару из Далмације;<sup>2</sup> *ојкалицу Ројсџиво Јанковић Сџојана* (бр. 18), *ојкајући* „на свој начин”, Спајићева изводи са зрелошћу, верно у темпераменту и снази. Искуство из контаката са женском групом Рибашевке (ок. Ужица) одражава се у интерпретацијама песама са њиховог репертоара (бр. 2, 4). Сарадња са изванредним певачем са Озрена, Миланом Лазићем, резултирала је убедљивим извођењем песме *Ој јабуко зеленико* (бр. 6), а директно је од казивача, Бокана Станковића, преузета, и стилски и карактерно одлично реинтерпретирана песма *Сине мио, где си синоћ био* (ок. Зајечара, бр. 11).

Као изузетно успело издвојила бих извођење песме *Закошена зелена ливада* (бр. 14), према архивском снимку Владе Милошевића из околине Мркоњић Града из 1954. године. Овај пример старе певачке традиције изузетно је у формалном смислу атрактиван, а у извођачком сложен и захтеван. Висок естетски ниво уврштава ово извођење међу најбоља остварена на нашим просторима.

Снимци у којима се може очитовати акумулирано искуство неколико већ публикованих извођења других певача, или самих чланица групе, пружају и основу за поређења и евентуалну дискусију о појединостима. Тако, песма из Рибашевине *Сив соколе* (бр. 2) и овом интерпретацијом потврђује да усмена предаја игра одлучујућу улогу у постизању квалитета. Песма из Штрпца *Ја урани јујрос рано* (бр. 12), у соло извођењу са кавалом, донета је на истовремено веран и оригиналан начин. Антологијска *канџалица* из Јадра *Шџо Морава мујна џече* (бр. 10) с правом је нашла своје место и у овој малој збирци.

На диску се налази и неколико песама у вишегласним аранжманима (принцип који је Спајићева и раније примењивала), са по једним или два додата пратећа гласа (бр. 8, 16, 17, 20).

Неоспорна је ауторитативност Спајићеве и Пјевачке дружине у погледу интерпретација песама из западних крајева Србије и западних јужнословенских области. Међутим, чини се да су и у песмама из других крајева спонтано примењени исти естетски и технички захтеви и критеријуми. Певачком „читању” поједи-

<sup>1</sup> Спајићева о томе каже: „Суштина је да човек нађе свој пут и своје учитеље. Потребно је живети и певати са народом. Онда све дође само по себи. Форме старих песама су тако замишљене да вам се отворе и разоткрију кроз певање са другим” (S. Ćirić /2013/ „Intervju – Svetlana Spajić, pevačica tradicionalnih pesama: Težnja ka savršenoj harmoniji”, *Vreme*, 31. januar, <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1095567&print=yes>). Видети и [http://www.pravmir.ru/serbskaya-pevitsa-svetlana-spaich-russkuyu-publiku-ya-byi-ne-sravnila-s-drugoy/](http://www.pravmir.ru/serbskaya- pevitsa-svetlana-spaich-russkuyu-publiku-ya-byi-ne-sravnila-s-drugoy/), линковима приступљено 1. 12. 2014.

<sup>2</sup> Задивљујући пример сарадње неотрадиционалног певача и носилаца певачке традиције резултирао је издањем *Жеџар живи*.



них снимака (звучном тумачењу одређених музичких идиома) из других области Србије недостаје потребна изнијансираност: превише је изражен уплив елемената идиома „западних крајева”. То се односи, између осталог, на естетски захтев савршеног једногласја, својственог сензибилитету вокалног израза у источним и у појединим централним крајевима Србије. Уместо тамне боје и јаких акцената, примат би требало дати линеарности и „истогласју” (термин Петра Вукосављевића) у којем се гласови сажимају, једногласно произносећи мелодијски ток и исијавају заједничко, ситно орнаментисање.<sup>3</sup>

Диск има своје дискретно тематско и карактерно заокружење. Уводна песма је *Голубице бјела* из Јасеновца, са специфичним сензибилитетом, тембром и звучним односом деоница, коју уврштавам међу до сада најбоље изведене песме из панонске културне зоне од стране српских неотрадиционалних извођача. Завршна нумера, са инверзијом наслова прве, *Бјела голубица*, Светланина је, изузетно успела, композиција у истоветном идиому; њоме је Спајићева још једном показала да заслужује да се и о њој говори као о припаднику ланца носилаца традиције и њених стваралаца. Уједначеност лирског израза прве и последње нумере даје читавом издању посебан карактерни печат.

Недостатак овог издања је недоследност у навођењу података у пропратној књижици. Узорно су наведена имена певача према чијем су извођењима песме научене. Међутим, кад је реч о објављеним теренским снимцима, податак је дат само у случају снимка Владе Милошевића; други извори нису наведени. Штета од недостатка ове врсте података је трострука: ниво информативности је умањен, испољена је некоректност према ауторима појединих снимака са терена, а остаје нејасан и степен оштег доприноса саме Светлане Спајић и њених другарица из групе у сакупљању теренског материјала који уврштавају у репертоар.

Диск *Сив соколе* је извођачки изузетно зрело и вредно остварење и у својим најважнијим аспектима доприноси изградњи високог критеријума квалитета на будућим издањима ове врсте у Србији. Са задовољством можемо рећи да су двадесетогодишња истраживања, усавршавања, учење у сарадњи са другима, а такође и „брушење” знања у педагошком раду и предаји вештине традиционалног певања, до данас допринели стицању богатог искуства практичара на овом пољу и кад је реч о извођењу, и кад је реч о етномузиколошким написима о њему.

*Јелена Јовановић*

<sup>3</sup> Објашњење овог феномена видети и у Љубинко Миљковић (1986) *Доња Ласеница*, Смедеревска Паланка, XXXII.







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

