

Етномузиколог  
Владимир Р. Ђорђевић

Ethnomusicologist  
Vladimir R. Đorđević

МУЗИКОЛОГИЈА  
MUSICOLOGY

29 II/2020

МУЗИКОЛОГИЈА  
MUSICOLOGY

Реч уредника  
Editor's Note

Првог децембра 2019. године навршило се стотину педесет година од рођења Владимира Р. Ђорђевића (1869–1938), свестраног српског музичара који је оставио крупан траг на свим пољима на којима је деловао: као етномузиколог, композитор, музички педагог, као један од пионира српске музичке библиографије и лексикографије. Редакција часописа „Музикологија“ одлучила је да обележи тај значајни јубилеј српске музике и стога тему 29. броја посвећујемо раду и доприносу Владимира Р. Ђорђевића. На позив Редакције часописа „Музикологија“, петоро еминентних стручњака написало је оригиналне научне студије за Тему броја 29.

On the first of December 2019 we celebrated the 150th anniversary of the birth of Vladimir R. Đorđević (1869–1938), a versatile Serbian musician who left a considerable mark in all fields in which he worked: as an ethnomusicologist, composer, music pedagogue, and one of the pioneers of Serbian music bibliography and lexicography. The editorial board of the journal Musicology decided to mark this important jubilee of Serbian music by dedicating the main theme of the 29th issue to the work and contribution of Vladimir R. Đorđević. At the invitation of the Editorial Board of the journal Musicology, five eminent experts wrote original scientific studies for the main theme of No. 29.



ISSN 1450-9814

Етномузиколог Владимир Р. Ђорђевић  
Ethnomusicologist Vladimir R. Đorđević

29 II/2020



Етномузиколог  
Владимир Р. Ђорђевић

Ethnomusicologist  
Vladimir R. Đorđević

Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ  
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA

29

II/2020

**М**УЗИКОЛОГИЈА  
USICOLOGY

Етномузиколог  
**Владимир Р. Ћорђевић**

Ethnomusicologist  
**Vladimir R. Ćorđević**



Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ  
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA



# Музикологија

Часопис Музиколошког института САНУ

## Musicology

Journal of the Institute of Musicology SASA

~

29 (II/2020)

~

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК / EDITOR-IN-CHIEF

Александар Васић / Aleksandar Vasić

РЕДАКЦИЈА / EDITORIAL BOARD

Ивана Васић, Јелена Јовановић, Данка Лајић Михајловић, Ивана Медић, Биљана Милановић,  
Весна Пено, Катарина Томашевић /

Ivana Vesić, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović, Ivana Medić, Biljana Milanović, Vesna Peno,  
Katarina Tomašević

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ / EDITORIAL ASSISTANT

Милош Браловић / Miloš Bralović

МЕЂУНАРОДНИ УРЕЂИВАЧКИ САВЕТ / INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Светислав Божић (САНУ), Џим Семсон (Лондон), Алберт ван дер Схоут (Амстердам), Јармила  
Габријелова (Праг), Разија Султанова (Лондон), Денис Колинс (Квинсленд), Сванибор Петан  
(Љубљана), Здравко Блажековић (Њујорк), Дејв Вилсон (Велингтон), Данијела Ш. Берд  
(Кардиф) / Svetislav Božić (SASA), Jim Samson (London), Albert van der Schoot (Amsterdam),  
Jarmila Gabrijelova (Prague), Razia Sultanova (Cambridge), Denis Collins (Queensland), Svanibor  
Pettan (Ljubljana), Zdravko Blažeković (New York), Dave Wilson (Wellington), Danijela S. Beard  
(Cardiff)

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

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

ISSN 1450-9814

eISSN 2406-0976

UDK 78(05)

БЕОГРАД 2020.

BELGRADE 2020

Одрицање од одговорности / Disclaimer

Садржај објављених текстова одражава искључиво ставове њихових аутора. Уредник и редакција не носе одговорност за тачност изнетих података. Електронске адресе и линкови су тачни у тренутку објављивања ове свеске. Уредник и редакција не одговарају за трајност, тачност и прикладност линкованог садржаја. /

The content of published articles reflects only the individual authors' opinions, and not those of the editor and the editorial board. Responsibility for the information and views expressed in the articles therein lies entirely with the author(s). Electronic addresses and links are correct at the moment of the publication of this volume. The editor and the editorial board are not responsible for the persistence or accuracy of urls for external or third-party websites referred, and do not guarantee that any content on such websites is, or will remain, accurate and appropriate.

ПРЕВОДИОЦИ / TRANSLATORS

Ивана Медић, Александар Васић, Милош Браловић /  
Ivana Medić, Aleksandar Vasić, Miloš Bralović

ЛЕКТОР ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК / ENGLISH-LANGUAGE EDITING

Ивана Медић / Ivana Medić

ЛЕКТОРИ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК / SERBIAN-LANGUAGE EDITING

Јелена Јанковић-Бегуш, Александар Васић / Jelena Janković-Beguš, Aleksandar Vasić

КОРЕКТУРА / PROOFREADING

Милош Браловић, Александар Васић / Miloš Bralović, Aleksandar Vasić

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКА ОБРАДА / DESIGN & PREPRESS

Милан Шупут, Бојана Радовановић / Milan Šuput, Bojana Radovanović

ШТАМПА / PRINTED BY

Скрипта Интернационал, Београд / Scripta Internacional, Belgrade

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

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

Објављивање часописа финансијски је помогло Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије / The publication of this volume was supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia



# САДРЖАЈ / CONTENTS

РЕЧ УРЕДНИКА / EDITOR'S FOREWORD  
9–12

ТЕМА БРОЈА / THE MAIN THEME  
ЕТНОМУЗИКОЛОГ ВЛАДИМИР Р. ЂОРЂЕВИЋ /  
ETHNOMUSICOLOGIST VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ

*Sanja Radinović i Dimitrije O. Golemović*  
VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ'S CONTRIBUTION TO SERBIAN MUSICAL  
FOLKLORISTICS

*Сања Радиновић и Димитрије О. Големовић*  
ДОПРИНОС ВЛАДИМИРА Р. ЂОРЂЕВИЋА СРПСКОЈ МУЗИЧКОЈ  
ФОКЛОРИСТИЦИ  
15–33

*Mirjana Zakić*  
VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF  
ETHNOORGANOLOGY  
*Мирјана Закић*  
ДОПРИНОС ВЛАДИМИРА Р. ЂОРЂЕВИЋА РАЗВОЈУ ЕТНООРГАНОЛОГИЈЕ  
35–49

*Sanja Ranković*  
VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ'S CONTRIBUTION TO THE TRANSCRIPTION OF  
VOCAL PRACTICES  
*Сања Ранковић*  
ДОПРИНОС ВЛАДИМИРА Р. ЂОРЂЕВИЋА ТРАНСКРИПЦИЈИ ВОКАЛНЕ  
ПРАКСЕ  
51–69

***Velibor Prelić***

VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ IN THE NATIONAL LIBRARY OF SERBIA

***Велибор Прелић***

ВЛАДИМИР Р. ЂОРЂЕВИЋ У НАРОДНОЈ БИБЛИОТЕЦИ СРБИЈЕ

69–82

VARIA

***Roderick Charles Lawford***

“PERVERTING THE TASETE OF PEOPLE”: LĂUTARI AND THE BALKAN  
QUESTION IN ROMANIA

***Родерик Чарлс Лофорд***

„ИЗВИТОПЕРЕЊЕ УКУСА ЉУДИ“: LĂUTARI И БАЛКАНСКО ПИТАЊЕ У  
РУМУНИЈИ

85–120

***Aleksandar Vasić***

THE MAGAZINE „SLAVENSKA MUZIKA“ (1939–1941) IN THE HISTORY OF  
SERBIAN MUSIC PERIODICALS

***Александар Васић***

ЧАСОПИС „СЛАВЕНСКА МУЗИКА“ (1939–1941) У ИСТОРИЈИ СРПСКЕ  
МУЗИЧКЕ ПЕРИОДИКЕ

121–147

***Uroš Ćemalović***

CREATIVITY AND OWNERSHIP – PROTECTING OF RIGHTS IN MUSICAL  
WORKS IN THE EUROPEAN UNION FROM DIGITIZATION TO ARTIFICIAL  
INTELLIGENCE

***Урош Ђемаловић***

КРЕАТИВНОСТ И ВЛАСНИШТВО – ЗАШТИТА АУТОРСКИХ ПРАВА  
ЗА МУЗИЧКА ДЕЛА У ЕВРОПСКОЈ УНИЈИ ОД ДИГИТАЛИЗАЦИЈЕ ДО  
ВЕШТАЧКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ

149–162

НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА / SCIENTIFIC REVIEWS AND  
POLEMICS

***Тайјана Субојин-Голубовић***

ВЕСНА САРА ПЕНО, КЊИГА ИЗ КОЈЕ СЕ ПОЈЕ. ПОЈАЧКИ ЗБОРНИЦИ У  
ВИЗАНТИЈСКОМ И СРПСКОМ МУЗИЧКОМ НАСЛЕЂУ,  
БЕОГРАД, МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ, 2019.

ISBN 978-86-80639-49-9

165–169

***Маријана Кокановић Марковић***

НАТАША МАРЈАНОВИЋ, МУЗИКА У ЖИВОТУ СРБА У 19. ВЕКУ. ИЗ  
МЕМОАРСКЕ РИЗНИЦЕ, НОВИ САД, МАТИЦА СРПСКА,  
БЕОГРАД, МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ, 2019.

ISBN 978-86-7946-275-6

171–174

***Мелија Милин***

IVANA MEDIC, ТЕОРИЈА I ПРАКСА GESAMTKUNSTWERKA У XX I XXI ВЕКУ.  
ОПЕРСКИ СИКЛУС SVETLOST / LICHT КАРЛХАЈНСА ШТОКХАУЗЕНА,  
БЕОГРАД, МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ, 2019.

ISBN 978-86-80639-33-8

175–178

***Ивана Медућ***

MIRJANA ŽIVKOVIĆ I IVICA PETKOVIĆ, НАРМОНИЈА НА ДИРКАМА,  
БЕОГРАД, КРЕАТИВНИ СЕНТАР, 2019.

ISBN 979-0-802019-05-8

179–180

***Јелена Јовановић***

ВЛАДИМИР Р. ЂОРЂЕВИЋ У ОГЛЕДАЛУ ВРЕМЕНА: БАШТИНА, ЗВУК,  
МИСАО, РЕЧ, СЛИКА, ТРАЈАЊЕ. СВЕЧАНА АКАДЕМИЈА ПОВОДОМ  
150-ГОДИШЊИЦЕ РОЂЕЊА. БЕОГРАД, НАРОДНА БИБЛИОТЕКА СРБИЈЕ И  
КАТЕДРА ЗА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈУ ФМУ, 2. ДЕЦЕМБАР 2019.

181–185



IN MEMORIAM

*Мелија Милин*

ЈЕЛЕНА МИЛОЈКОВИЋ ЂУРИЋ  
(БЕОГРАД, 2. ДЕЦЕМБАР 1931 – КОЛЕЏ СТЕЈШОН, ТЕКСАС, 22. ЈУН 2019)  
189–192

*Надежда Мосусова*

ЕЛЕНА ГОРДИНА  
(МОСКВА, 9. ФЕБРУАР 1939 – МОСКВА, 10. ДЕЦЕМБАР 2019)  
193–197

*Јелена Михајловић Марковић*

МИРЈАНА ЖИВКОВИЋ  
(СПЛИТ, 3. МАЈ 1935 – БЕОГРАД 26. АПРИЛ 2020)  
199–205

*Најша Марјановић*

ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ  
(ПАНЧЕВО, 25. НОВЕМБАР 1929 – БЕОГРАД 1. АВГУСТ 2020)  
207–211

## РЕЧ УРЕДНИКА

Првог децембра 2019. године навршило се стотину педесет година од рођења Владимира Р. Ђорђевића, свестраног српског музичара који је оставио крупан траг на свим пољима на којима је деловао: као етномузиколог, композитор, музички педагог, као један од пионира српске музичке библиографије и лексикографије. Редакција часописа „Музикологија“ је одлучила да обележи тај значајни јубилеј српске музике и стога тему 29. броја посвећујемо раду и доприносу Владимира Р. Ђорђевића.

Катедра за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду и Народна библиотека Србије уприличиле су свечану академију у част годишњице Владимира Р. Ђорђевића. Академија је одржана 2. децембра 2019. у Народној библиотеци Србије, под насловом *Владимир Р. Ђорђевић у оцлегалу времена: башићина, звук, мисао, реч, слика, играјање*. На позив Редакције часописа „Музикологија“, петоро еминентних стручњака, учесника академије, написало је оригиналне научне студије за Тему броја 29.

Сања Радиновић и Димитрије О. Големовић сагледавају Ђорђевићев принос српској музичкој фолклористици. Мирјана Закић је своју пажњу управила на место и удео Владимира Р. Ђорђевића у развоју етноорганиологије. Мелографски рад ове личности српске музике био је предмет пажње Сање Ранковић, која је испитала Ђорђевићев приступ и утврдила његов допринос транскрипцији вокалне праксе. Најзад, Велибор Прелић је приказао грађу о Ђорђевићу која се чува у Народној библиотеци Србије.

У тематском и методолошком смислу богата је и разнолика рубрика *Varia*. Родерик Лофорд проблематизује појаве из популарне музичке културе у Румунији. Београдски часопис „Славенска музика“ (1939–1941), у којем су се укрстили словенофилска идеја и марксизам, добио је прву целовиту студију, са интегралном библиографијом (Александар Васић). Часопис „Музикологија“ од свога почетка негује интердисциплинарне студије. У овом броју часописа први пут се јавља рад из домена правних наука, а у вези с музиком: Урош Темаловић пише о правној заштити музичких дела у Европској унији.

У рубрици *Научна кријшника и йолемика* доносимо пет текстова. Приказане су три изузетно значајне научне монографије различите тематике, у хронолошком распону од средњег века до данас. Реч је о књигама које обрађују стару црквену музику, литерарне изворе за српску музику XIX века, као и музику Карлхајнца Штокхаузена, једног од главних протагониста музичке авангарде друге половине

XX века. Један текст опсервира литературу из области науке о хармонији. Пети чланак у овој рубрици представља приказ поменуте свечане академије у част Владимира Р. Ђорђевића.

Током 2019. и 2020. године остали смо без заслужних личности српске и руске музикологије и музичке уметности. Часопис „Музикологија“ у рубрици *In memoriam* са жаљењем бележи одлазак академика Јелене Милојковић-Ђурић, др Елене Гордине, проф. Мирјане Живковић и академика Димитрија Стефановића.

У име чланова Редакције часописа „Музикологија“ и у своје лично име желим да изразим срдачну захвалност рецензентима за уложено време и труд, као и свим колегиницима и колегама који су помогли у припреми овог броја часописа.

У Београду, 1. децембра 2020. године  
Александар Васић, главни и одговорни уредник

## EDITOR'S FOREWORD

On the first of December 2019 we celebrated the 150th anniversary of the birth of Vladimir R. Đorđević, a versatile Serbian musician who left a considerable mark in all fields in which he worked: as an ethnomusicologist, composer, music pedagogue, and one of the pioneers of Serbian music bibliography and lexicography. The editorial board of the journal *Musicology* decided to mark this important jubilee of Serbian music by dedicating the main theme of the 29th issue to the work and contribution of Vladimir R. Đorđević.

The Department of Ethnomusicology of the Faculty of Music in Belgrade and the National Library of Serbia organised a festive academy as part of the anniversary of Vladimir R. Đorđević. The Academy was held on December 2, 2019 at the National Library of Serbia, under the title *Vladimir R. Đorđević in the Mirror of Time: Heritage, Sound, Thought, Word, Image, Duration*. At the invitation of the Editorial Board of the journal *Musicology*, five eminent experts, participants of the academy, wrote original scientific studies for the main theme of No. 29.

Sanja Radinović and Dimitrije O. Golemović analyse Đorđević's contribution to Serbian musical folkloristics. Mirjana Zakić directs her attention to the place and role of Vladimir R. Đorđević in the development of ethnoorganology. The melographic work of this significant protagonist of Serbian music is addressed by Sanja Ranković, who examines Đorđević's approach and assesses his contribution to the transcription of vocal practice. Finally, Velibor Prelić discusses the material about Đorđević preserved in the National Library of Serbia.

The Varia section is rich and diverse in terms of topics and methodologies. Roderick Lawford problematises phenomena from popular music culture in Romania. The Belgrade journal *Slavic Music* (1939–1941), in which Slavophile ideas and Marxism intersected, is the subject of the first comprehensive study with an integral bibliography (Aleksandar Vasić). The journal *Musicology* has welcomed interdisciplinary studies since its inception. In this issue, an article from the domain of legal sciences, in connection with music, appears for the first time: Uroš Čemalović writes about the legal protection of musical works in the European Union.

The section Scientific Reviews and Polemics contains five texts. Three very important scientific monographs on various topics are reviewed, in chronological

range from the Middle Ages to the present day. These books deal with old church music, literary sources for Serbian music of the 19th century, as well as the music of Karlheinz Stockhausen, one of the main protagonists of the musical avant-garde of the second half of the 20th century. One text observes the literature in the field of the science of harmony. The fifth text in this section overviews the aforementioned festive academy in honour of Vladimir R. Đorđević.

During 2019 and 2020, several prominent personalities of Serbian and Russian music and musicology regrettably left us. The section *In memoriam* addresses the departures of academician Jelena Milojković-Đurić, Dr. Elena Gordina, Prof. Mirjana Živković and academician Dimitrije Stefanović.

On behalf of the members of the Editorial Board of the journal *Musicology* and on my own behalf, I would like to express my heartfelt gratitude to the peer reviewers for their time and effort, as well as to all colleagues who helped prepare this issue of the journal.

In Belgrade, 1 December 2020  
Aleksandar Vasić, Editor-in-Chief

ТЕМА БРОЈА  
THE MAIN THEME  
ЕТНОМУЗИКОЛОГ  
ВЛАДИМИР Р. ЂОРЂЕВИЋ  
ETHNOMUSICOLOGIST  
VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ



VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ'S CONTRIBUTION TO SERBIAN  
MUSICAL FOLKLORISTICS\*

---

*Sanja Radinović<sup>1</sup>*

Associate professor, Faculty of Music,  
Department for Ethnomusicology, Belgrade, Serbia

*Dimitrije O. Golemović<sup>2</sup>*

Full professor, retired, Faculty of Music,  
Department for Ethnomusicology, Belgrade, Serbia

ДОПРИНОС ВЛАДИМИРА Р. ЂОРЂЕВИЋА СРПСКОЈ МУЗИЧКОЈ  
ФОЛКЛОРИСТИЦИ

---

*Сања Радиновић*

ванредни професор, Факултет музичке уметности,  
Катедра за етномузикологију, Београд, Србија

*Димитрије О. Големовић*

редовни професор у пензији, Факултет музичке уметности,  
Катедра за етномузикологију, Београд, Србија

Received: 15 September 2020

Accepted: 1 November 2020

Original scientific paper

АБСТРАКТ

Vladimir R. Đorđević (1869–1938), one of the pioneers of Serbian ethnomusicology, achieved outstanding results in various fields; his work is based on Ser-

\* This study is the result of work on the project Music and Dance Tradition of Multiethnic and Multicultural Serbia (No. 177024), funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

1 radinovicsanja62@gmail.com

2 golemovicd@gmail.com



bian musical folklore. Several dozen of his publications belong to the domain of ethnomusicology, as well as music pedagogy and popularization of folk music. However, for decades, their often very similar titles, as well as numerous repeated and sometimes revised editions, have discouraged researchers from acquiring a clear idea of his overall music-folkloristic contribution. The primary goal of this paper is to create a precondition for a more objective evaluation of Đorđević's work, in the context of the time to which he belonged.

KEYWORDS: Vladimir R. Đorđević, Serbian musical folkloristics, history of Serbian ethnomusicology, Serbian musical folklor and musical pedagogy, popularization of Serbian folk melodies.

#### АПСТРАКТ

Један од пионира српске етномузикологије, Владимир Р. Ђорђевић (1869–1938), постигао је запажене резултате на различитим пољима. Његов рад је заснован на проучавању српског музичког фолклора. Велики број публикација припада области етномузикологије, али и педагогије и популаризације народне музике. Међутим, деценијама су њихови слични наслови, као и бројна поновљена и понекад ревидирана издања онемогућавала истраживачима да стекну јасну идеју о Ђорђевићевом укупном доприносу музичкој фолклористици. Основни циљ овог рада јесте да се створе предуслови за објективније сагледавање Ђорђевићевог опуса у контексту времена којем је припадао.

Кључне речи: Владимир Р. Ђорђевић, српска музичка фолклористика, историја српске етномузикологије, српски музички фолклор и музичка педагогија, популаризација српских народних мелодија.

Vladimir R. Đorđević (1869–1938) belonged to a group of intellectuals who, although praised for their numerous important results, which were often exposed to public views, did their work in silence, devotedly and constantly – without pomp, without the expectation of recognition. Along with his innate personality traits, the fact that Đorđević grew up in a family of priests, committed to Christian virtues and traditional values, certainly carried at least part of the explanation for such character traits that adorned this tireless devotee to Serbian folk music, teaching and music pedagogy, music historiography, bibliography and theory, composition, music museology and, last but not least, amateur photography. Growing up in difficult times and poverty resulted in his modesty, simplicity and commitment to the common good. Contemporaries described him as a reliable and demanding professional, especially in the field of pedagogy, and at the same time as a dignified person who persistently represented the system of social values of that time and who gained great respect.

Vladimir R. Đorđević was born on 2 December 1869, in the village of Brestovac near Bor (in eastern Serbia). His ancestors were among the most famous inhabitants of the Sokobanja region (also in eastern Serbia) and of the province of Vojvodina (northern part of Serbia) (Janković 1969a: 9); several members of his immediate family, just like Vladimir himself, achieved a great reputation throughout the country with their achievements. Namely, his brother Tihomir Đorđević (1868–1944) became a famous ethnologist and Fellow of the Serbian Academy of Sciences, while his nieces, Danica S. Janković (1898–1960) and Ljubica S. Janković (1894–1974), who was also elected a member of the Academy, laid the foundations of ethnochoreology and contributed significantly to ethnomusicological development in Serbia.

Vladimir R. Đorđević graduated from the Teacher's School in Niš in 1890, which determined his basic vocation, upgraded by the musical education that he acquired in Vienna and Prague until 1901. In the meantime, and after that, he worked in various towns and villages in Serbia, obeying the state-controlled distribution of teaching staff, which was a common practice in the pedagogical system of that time, by means of which a balanced development of the entire country was secured. His first employment was in the villages of Kulina and Lužani near Aleksinac, then in Aleksinac, Piroć, Valjevo, Vranje, Jagodina, and finally in Belgrade, where he retired in 1924 and died on 22 June 1938. He changed various occupations, orienting himself more and more towards music over time, while pedagogy still greatly marked his career – he was first a teacher, then a choirmaster, a senior teacher of music and singing, a senior teacher of skills, a professor at the III Belgrade Gymnasium, and part-time professor of music theory and harmony at the Music School 'Stanković'. In 1927, he also became the manager of the Museum at the Music Society 'Stanković', an affiliated institution which he had founded two years earlier. During World War I, Đorđević was in exile in France (in Bordeaux, Nice and Bolier), where he taught music to Serbian students, led choirs and worked on the affirmation of our musical culture abroad.

Despite the fact that he was a versatile person in the music culture of Serbia and, according to his basic vocation, a pedagogue, Vladimir R. Đorđević based his extensive activity largely on Serbian folklore (and to a lesser extent Macedonian, i.e. 'South-Serbian', as it was known in his time<sup>3</sup>). He inherited such a starting point, as well as his multifaceted approach to the music occupation, from his great predecessors, above all from Kornelije Stanković (1831–1865) and Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914). Another thing that connects Đorđević with them is that different aspects of his work often intertwine and overlap, which reveals his primary affiliation with the paradigm of the 19th century. Consequently, in Đorđević's musical work, one can recognize some general features characteristic for the time in which he grew up – namely, the combination of collecting folk melodies and creative work within the so-called 'national school', and the popularization of folk music through harmonizations and arrangements and in his case also the connection of all of the mentioned with music pedagogy.

3 It is the area of today's Republic of North Macedonia.

For these reasons, Đorđević's overall music-folkloristic contribution cannot be seen only through collecting, research and museological work, but certain music pedagogical interventions must be added to that picture, as well as his efforts undertaken with the aim of popularizing folk music. We therefore consider the main goal of this paper to be a more precise categorization of Đorđević's results in all of the aforementioned areas. It should establish the future adoption of a more objective assessments of him as a Serbian musical folklorist – the fulfillment of an important task, which, although eight decades have passed since Đorđević's death, has not been approached with sufficient attention in Serbian ethnomusicology.<sup>4</sup>

### COLLECTING, RESEARCH AND MUSEOLOGICAL CONTRIBUTION

The circumstances in which Đorđević spent his young days, and his subsequent pedagogical employments in various places in Serbia, enabled him to get acquainted with the diversity of traditional musical dialects of our people. His affinity for Serbian folk music appeared in his youth. At that time, his first melographic records from the Aleksinac and Sokobanja areas were made, which he published in two articles in the magazine *Pobratimstvo* back in 1892; these were his first papers with which he went public (Đorđević 1892a; 1892b).

Shortly afterwards, being aware of the fact that the scientific approach to musical folklore conditions the existence of a sufficient number of collected melodies – the amount of which in his time was very modest – he carefully compiled an exhaustive list of "Pitanja za prikupljanje muzičkih običaja u Srba" ["Questions for Collecting Musical Customs among Serbs"], together with composer Božidar Joksimović (1868–1955). He published it in the magazine *Karadžić* in 1899, hoping for a greater response from amateur collectors (Joksimović and Đorđević 1899).

Many years followed, in which he himself was intensively devoted to collecting melodies in the field. That work was crowned by two capital collections from the last decade of his life – *Srpske narodne melodije (Južna Srbija)* [*Serbian Folk Melodies (Southern Serbia)*], published in 1928 by the Skopje Scientific Society (Đorđević 1928a), and *Srpske narodne melodije (predratna Srbija)* [*Serbian Folk Melodies (Pre-war Serbia)*], published in Belgrade in 1931 (Đorđević 1931b). He self-financed the fieldwork, "tearing his own garments and eating his own bread", as he used to say,

4 Đorđević's folkloristic work has been written about several times since his time, in different types of papers (cf. [anonim] 1926; 1932; 1938; Šijački 1925; 1928; Špoljar 1928; Zorko 1933–1934a; 1933–1934b; Milojević 1938; Živković 1938; Lazić 1966; Janković 1969a; Đurić-Klajn 1971a; Pavlović 1990; Litvinović 1999; Gajić 2007; Radinović 2010; Golemović 2011; Nenić 2011; Mijić 2011; Pejović 1984 etc.), even in some foreign publications (cf. Bartók 1978; Janković 1975; Krader 1993; etc.). However, all these writings, including a few very thorough ones, shed light only on certain segments of his contribution. Given the importance of Đorđević in the history of Serbian musical folklore, a synthetic study of this person is forthcoming as a task for the younger generations of our ethnomusicologists.

and the same goes for the publication of 'Pre-war Serbia', which he had to finance himself, because the state did not always sufficiently understand the importance of musical folklorists' activities.<sup>5</sup> With these collections – highly valued abroad and by such authorities as, for example, Béla Bartók (1881–1945) (Bartók and Lord 1978: 27) – a very valuable material, which has largely disappeared from living practice today, was saved from oblivion. The first collection consists of 428 examples, most of which are from the present-day North Macedonia, and only a few dozen from today's Serbia. It was created on the basis of Đorđević's four-month fieldwork in Southern Serbia in 1925 and completed by a study in French, written by the eminent Belgian musicologist Ernest Closson (1870–1950), Đorđević's friend from the time spent in exile. The second title is especially important for us – it contains 597 records from various Serbian regions, mostly vocal and fewer instrumental, which Đorđević collected before World War I. The meta-data added to his transcriptions refer to the places of recording, the genre affiliation of the songs and the names of folk instruments in instrumental examples, and all of that, for the most part, represents a certain shift in relation to the collecting praxis of his predecessors. This collection also contains some of the earliest examples of old two-part singing recorded in our territory; Đorđević was the first one to start collecting and publishing these in Serbia, since 1924 (Đorđević 1924b). Progress is also occasionally evident in the domain of melography, when comparing his transcriptions with those of older melographers. During the fieldwork, Đorđević was never without his violin, an instrument he befriended as a child and which always played a key role in his unique method of field melography. Namely, in order to check the accuracy of everything that he heard on the spot, he would sing and play each melody to his informants, before writing it down in the field notebook.<sup>6</sup>

The completeness of insight into Đorđević's melographic contribution cannot be achieved without the taking into account the help he provided to his nieces Danica S. Janković and Ljubica S. Janković, by making corrections and amendments to several hundred of their recordings of dance melodies, published in their first three books

5 At the end of the Preface to this book, Đorđević says the following: "Finally, let me mention that I recorded all of the melodies in this collection while traveling around Serbia at my own expense. I never managed to get help from either side. Also, I am also forced to print them with my own money. Otherwise it would not be possible. I only owe a great debt of gratitude to Mr. Božidar Maksimović, the Minister of Education, who gave me a sum of ten thousand dinars from the funds of the Ministry of Education to print this book, and thus covered almost one third of my expenses. I thank him very much!" (Đorđević 1931b: XIV). Before that, Đorđević publicly pointed out the indifference of the state towards the financial and other difficulties that collectors of folk melodies had been facing in Serbia. He believed that the solution was in systematically designed field work under the auspices of the state, in a more thorough approach of professionals to this work, in the primary commitment to the rural environment, and finally in the serial publication of results financed by the state (Đorđević 1922k: 80–81; Radinović 2010: 622).

6 Like almost all our collectors from the interwar period, Đorđević recorded folk melodies on the field directly 'by ear', while the phonograph was used only by Borivoje Drobnjaković (1890–1961) and, particularly, Kosta P. Manojlović (1890–1949).

of *Narodne igre* [*Folk Dances*], in 1934, 1937 and 1939 (Janković and Janković 1934; 1937; 1939).<sup>7</sup>

Apart from the forewords to his collections, Đorđević manifested himself as a researcher of Serbian folk music heritage by means of about twenty smaller articles, published in various journals between 1892 to 1931, which are chronologically ordered almost without overlap – in *Pobratimstvo* (Đorđević 1892a; 1892b), *Karadžić* (Joksimović and Đorđević 1899), *Delo* (Đorđević 1905b), *Muzički glasnik* (where he was one of the initiators and a member of the editorial board in 1922) (Đorđević 1922a–j), *Nova Evropa* (Đorđević 1922k; 1923; 1924a–b), *Glasnik Skopskog naučnog društva* (Đorđević 1925), *Sv. Cecilija* (Đorđević 1928b), *Muzika* (Đorđević 1928c), *Glasnik Muzičkog društva “Stanković”* (Đorđević 1928d; 1929a) and *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* (Đorđević 1929b; 1931a). As the type of his articles changed over time – from short announcements for the broader cultural public to already professional articles intended for musically educated audiences – so did the journals of different profiles where he published his texts. It also shows the gradual maturation of Đorđević’s thoughts about musical folklore in Serbia at the turn of the 19th and 20th centuries, but also the change of two great historical music-folkloristics paradigms, to which he belonged. Faced with the lack of basic factography about our musical heritage, its accelerated transformations and disappearance and insufficient state interest in the fundamental values of national culture, Đorđević pointed out the problems and ways of solving them in these articles (Đorđević and Joksimović 1899; Đorđević 1922k) and dealt with terminological issues that also had to be clarified (Đorđević 1923). Also, on rare occasions he published music-folkloristic material (Đorđević 1892a; 1892b; 1922c; 1928c) or smaller thematic discussions (Đorđević 1924a; 1924b). In addition, being already dedicated to music historiography, he referred to some important points from the past and the current time (Đorđević 1905b; 1922b; 1922f–i; 1922j; 1928d), as well as to the concrete contributions of his predecessors and contemporaries (Đorđević: 1922a; 1922d; 1922e; 1929a; 1931a; 1950; 1969). In this regard, it is necessary to point out his valuable informative text “Ogled bibliografije srpske narodne muzike” [“Essay on the Bibliography of Serbian Folk Music”], published in the *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu*, which expanded his pioneering music bibliographic work to the field of musical folkloristics, listing the contributions of his predecessors and contemporaries until 1931. He explained his goals as follows:

“I tried to note here only those things that really represent Serbian folk music: folk melodies and what is written about folk music. This includes those folk melodies that have been harmonized for various purposes, for example *Rukoveti* by St. Mokranjac, because it is often the case that these melodies have been recorded and saved from oblivion only there. Besides, I have listed the books in which, in addition to purely folk melodies, there are also artistic ones; they have been listed only because of those folk melodies” (Đorđević 1931a: 120).

7 The authors emphasized Đorđević’s valuable support in their prefaces to books II and III, and also expressed their deep gratitude by dedicating book III to him posthumously.

Three valuable musical-ethnographic contributions also originated from the most mature, interwar period of Đorđević's work. Two of them are concerned with ethnoorganology – “Skopske gajdardžije i njihovi muzički instrumenti” [“Skopje Bagpipers and Their Musical Instruments”], published in the *Glasnik Skopskog naučnog društva* (Đorđević 1925), and “Nekoji dečji narodni muzički instrumenti” [“Some Children's Folk Musical Instruments”], which found a place in the magazine *Sv. Cecilija* (Đorđević 1928b). These texts, associated with the corpus of Đorđević's remaining works dedicated to folk musical instruments and instrumental melodies, qualify this researcher as the most important forerunner in the field of ethnoorganology in Serbia until the mid-20th century. The last title from this group is a small monograph “Nekoliko reči o igranju i pevanju u Herceg Novome” [“A Few Words about Dancing and Singing in Herceg Novi”], also printed within the *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* (Đorđević 1929b), which is the only contribution of this kind in Đorđević's opus. Papers of that type were otherwise more characteristic of the approach of his younger colleague Kosta P. Manojlović, and after that they found a place in the writings of most Serbian ethnomusicologists until the present day. In addition to those already mentioned, Đorđević's articles, although deprived of a firm theoretical basis and detailed elaboration, raise numerous other topics and issues, still relevant today: namely, problems related to the methodology of melography, to structural characteristics of vocal and instrumental examples, to features of old two-part singing, melopoetic shaping, musical acculturation and the influence of urban folklore on the rural.

As it was mentioned before, Đorđević's unique museological contributions, made at the Music Society ‘Stanković’, belong in the framework of Đorđević's ethnomusicological activity. The central part of the inventory of the associated Music Museum, which Đorđević founded himself in 1925 and whose head he was appointed at its opening two years later, was a rich collection of folk music instruments that he acquired in the area of Southern Serbia (Đorđević 1928d; Skripka 1938). Unfortunately, most of it was destroyed during World War II (Đurić-Klajn 1971b: 181), and what was left is still preserved at the Belgrade Music School ‘Stanković’ (derived from the previously mentioned eponymous society), and today it is mostly in a very bad condition.<sup>8</sup>

8 According to our knowledge, selected specimens of the preserved instruments were last exhibited to the public in the school premises from 8 to 17 September 2006, as part of the ‘European Heritage Days’ event, and also during the already mentioned celebration of the 150th anniversary of Đorđević's birth in the National Library of Serbia, in December 2019.

## MUSIC PEDAGOGY

Not only Đorđević's profession, but also the time in which he worked, demanded from him a significant engagement in the field of musical education of his compatriots. His pedagogical influence was multifaceted and long-lasting, and was especially felt while he was working as a senior teacher of music and singing at the Teacher's School for men in Jagodina (1907–1912). According to some opinions, it was so impressive that this educational institution was then the strongest centre of the development of Serbian music culture (Janković 1969a: 20).

The music-pedagogical influence of Vladimir R. Đorđević was equally significant, radiating through his few dozen textbooks and other didactic writings (Ibid.: 21; Janković 1969b). All of them can be classified into four groups: a) music theory contributions; b) practicums for playing certain instruments (specifically, violin and flugelhorn); c) methodology of sight singing; and d) song collections for school youth.

Here, we will briefly refer to the last category, because it, as well as the titles intended for the popularization of folk music, directly concerns Đorđević's musical-folkloristics activities. Song collections for school youth contain material of different origin, i.e. composed songs, as well as examples of traditional folk singing.

Whether it is about folk songs for one voice, or those that are harmonized for two, three or four voices, the purpose of these publications has conditioned Đorđević's occasional minimal intervention in original folklore transcriptions, which mainly comes down to adjusting them to the range of children's voices, and simplification and convergence of the content of the lyrics to children's age.

Đorđević's first publication of this kind was published in 1896, at the time of his studying at the conservatory in Vienna. It is a collection of about twenty folk melodies harmonized for a mixed choir, published in Belgrade under the title *Srpske narodne melodije (skupio i harmonizirao za mešoviti hor)* [*Serbian Folk Melodies (collected and harmonized for mixed choir)*] as a supplement to *Prosvetni glasnik XVII* [*Educational Bulletin XVII*] for that year (Đorđević 1896). It was one of the first articles that Đorđević ever published, and which, as a seed that hints at a future branched tree, dealt with collecting work, music pedagogy, and the popularization of musical folklore in equal measures.

Another very significant work by Đorđević from this group of didactic titles was published in Jagodina in 1909: his *Zbirka odabranih pesama (U jedan, dva, tri i četiri glasa, za školsku omladinu)* [*Collection of Selected Songs (For One, Two, Three and Four Voices, for School Youth)*] (Đorđević 1909a). It was in fact the third and significantly expanded edition of *Zbirka dečjih pesama* [*Collection of Children's Songs*], previously published in 1904 and 1906 (Đorđević 1904a). The best evidence of the reputation and influence of this extended publication is the fact that it was published four more times in Belgrade by the *Izdavačka knjižarnica Gece Kona* [*Geca Kon Publishing House*] (1920, 1921, 1924 and 1927).<sup>9</sup> This Đorđević's collection was in-

9 Moreover, the authors of this article remember that they themselves used to learn some of these

tended for pupils of primary schools and high schools. Out of a total of 88 enclosed songs, 25 are folk songs, and the remaining 63 are compositions by various authors active in the musical life of that time. An important innovation in this songbook was Đorđević's introductory theoretical text "Priprema za notno pevanje" ["Preparation for Sight Singing"], with basic instructions provided by the author for one, in his words, "very little dealt-with subject thus far". As a pedagogue who was wholly dedicated to his work, Đorđević took special care of educating the spirit of the youth of that time, carefully choosing both folk and art songs whose lyrics radiated patriotism and affirmed universal human values.

*Pe Ivanka za učenike osnovnih i učiteljskih škola u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca* [Songbook for Primary and Secondary School Students in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes], published in Belgrade in 1928, is certainly Đorđević's most significant achievement in the field of music pedagogy based (also) on music folklore (Đorđević 1928e). A year earlier, it received the support of the Ministry of Education, which recommended it as a textbook at the educational levels mentioned in the title of the book. Its conception is similar to that of the previously discussed collection: a slightly changed introductory text with basic instructions for sight singing is followed by as many as 148 folk and art songs by Serbs, Croats and Slovenes. Đorđević selected a total of 35 examples of Serbian folk songs from various sources, and he also recorded several from his memory. He presented most of them in the basic form, and adapted a few for singing in two or three voices. He published about one half of this folk material in the book for the first time, while the remaining examples were known from the previously mentioned *Zbirka odabranih pesama (U jedan, dva, tri i četiri glasa, za školsku omladinu)* [Collection of Selected Songs (For One, Two, Three and Four Voices, for School Youth)].

Finally, the corpus of didactic publications should be completed by the *Liturgija nedeljna ili praznična kad se peva "Blaženi"* [Sunday or Holiday Liturgy When "Blessed" is Sung], Đorđević's harmonization of church melodies for the male choir, created in 1903, then in 1909 recomposed as a two-part version for school youth (Đorđević 1903; 1909b).

## FOLK MUSIC POPULARISATION

The popularization of folk music through adaptation, harmonization and composer's treatment was a constant feature of Đorđević's musical activity until the end of his life. He published numerous collections created for this purpose in Jagodina and Belgrade, in rare cases in Vienna and France, and these publications often had various reprints due to the great interest of amateur musicians.

We should first of all single out *Narodna pevanka* [Folk Songs Collection] from 1926, as a very popular and influential one, in which the records remained the most similar to the field originals (Đorđević 1926). This compilation of songs by Serbs,

songs in the lower grades of primary school, during the 1960s and 1970s.



Croats and Slovenes, which Đorđević composed of 250 selected examples from his own manuscript melographic material, as well as recordings and compositions by various authors, was intended for a wide readership in the cities of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. As can be seen from the Preface, the creation of this collection was prompted by Đorđević's concern about the degradation of folk songs in the urban environment and his determination to oppose such a situation:

“Today, singing among our people is in a terrible state. Not only that it fails to develop, but actually degenerates. To put it simply, rubbish songs are sung. What is sung by the people in small towns is unbearable. Follow the soldiers, what they sing during the march, follow the students, when they are on excursions, listen to the students, when they are having fun, stop by the taverns, in Dorćol, Vračar, Savamala, or in our small towns, and listen to the supposed professional singers; and, if you have at least a little feeling for the beauty of the songs and their performance, you will have to close your ears not to hear them. Meaningless, ambiguous, very often banal words, whose Christian names one can not discern, with savage howling, or with a simple, but pretentious sprouting of a mixture of distorted bits of both our own and foreign melodies and their adaptations, or creations of untalented tamburitza players, singers and Gypsies – that is how our singing in small towns sounds today. In the villages, the folk singing is slowly disappearing and is being corrupted by the bad urban influence. Today the masses are singing worse than a few decades ago” (Ibid.: III).

Considering the relation to the original material, Đorđević's *Narodna pevanka* [*Folk Songs Collection*] is the most similar to the collection of folk instrumental melodies, in transcription for his favourite instrument, published in Vienna in 1905 under the title *Trideset srpskih igara za violinu* [*Thirty Serbian Dances for Violin*], and reissued in Belgrade in 1928 (Đorđević 1905a). At the end of this publication, there is the author's note that explains which traditional melodies from this collection are for Serbian folk flute (*frula*) or bagpipes (*gajde*), which belong to the repertoire of Roma musicians, and which ones Đorđević composed himself. A similar collection with as many as 126 examples appeared in 1933, under the title *Srpske igre za violinu* [*Serbian Dances for Violin*] (Đorđević 1933).

However, Đorđević much more frequently harmonized folk melodies in his publications for the wider readership. Under the name *Srpske narodne melodije* [*Serbian Folk Melodies*], he prepared a whole series of songs for mixed or male choir, in eight volumes with 30 melodies each, and published them in Jagodina and Belgrade from 1904 to 1921 (Đorđević 1904b; 1904c; 1907a–c; 1921a–c).<sup>10</sup> A similar type is his already mentioned harmonization of church melodies for the male choir from 1903, i.e. *Liturgija nedeljna ili praznična kad se peva "Blaženi"* [*Sunday or Holiday Liturgy When "Blessed" is Sung*] (Đorđević 1903), which he reworked in 1931 for mixed choir and supplemented by *Odgovaranje pri rezanju kolača i vodoosvećenju* [*Answering When Cutting Cakes and Water Consecration*] (Đorđević 1931c).

10 The first five volumes were republished in Belgrade in 1928 by the Geca Kon Publishing House (which had previously issued the only editions of volumes 6, 7 and 8 in 1921).

A greater degree of intervention on the original template was also not uncommon in Đorđević's approach to musical folklore in publications intended for the wider readership, and then, of course, these are arrangements that are already very close to original composing. He started such work in 1904, publishing *Tri srpska kola (Ginino, Uzdanica, Veljino) za glasovir* [*Three Serbian Kolo Dances (Ginino, Uzdanica, Veljino) for Piano*] (Đorđević 1904d).<sup>11</sup> In the collection *Trente Danses Serbes pour piano* melodies are arranged for piano (Georgevitch 1918a), while in the one with a similar name, *Trente-cinq chansons populaires serbes pour piano avec chant ad libitum*, the piano accompanies the voice (Georgevitch 1918b). Both publications were published during the Great War, in Bordeaux in 1918, the second one again also in Belgrade in 1930, under the translated title *Trideset i pet srpskih narodnih pesama za klavir sa pevanjem ad libitum* [*Thirty-five Serbian Folk Songs for Piano with Singing ad libitum*] (Đorđević 1930). And finally, this group of publications is completed by one of his last achievements, the arrangement of 55 folk dances in the collection *Narodne igre za gudački orkestar* [*Folk Dances for String Orchestra*], with the leading part entrusted to the flute (Đorđević 1934).

\* \* \*

There are probably several reasons why Đorđević's work has remained, in the perception of Serbian ethnomusicologists to this day, somewhat overshadowed by the attention they paid to other authors of his time. First of all, his contribution was essentially a bridge between the 19th and 20th centuries (which is to be expected, considering the year of his birth); therefore, it is not surprising that in ethnomusicological historical reviews, greater scientific interest has been shown towards the more advanced ways of thinking of Kosta P. Manojlović, or even more advanced Miloje Milojević (1884–1946), although, quantitatively speaking, in certain aspects, Đorđević's results were undoubtedly higher than theirs. In addition, a certain circumvention of Đorđević's work probably stemmed from the fact that it is not always easy to navigate the sea of his publications with similar titles, often in multiple, sometimes revised editions, and in works that often contain similar music content but presented to the public differently – it could be said 'on three parallel tracks', depending on the target group for which they were intended.

A more detailed comparative analysis of Đorđević's accomplishments with the achievements of musical folklorists who worked before World War II is the next step to be taken; we hope that it will be facilitated by the initial picture that we have just created. Serbian ethnomusicology owes this not only to its own history, but also to a respectable man who left behind a lot, but remained modest and always consciously in the background in relation to all that he selflessly gave to his people.

11 Only *Veljino kolo* is a folk melody, while *Ginino* and *Uzdanica* are Đorđević's compositions.

## LIST OF REFERENCES

Vladimir Đorđević's folkloristic references (complete list):

- Georgevitch, Vlad.[imir] R. (1918a) *Trente danses serbes pour piano*, Bordeaux.
- Georgevitch, Vlad.[imir] R. (1918b) *Trente-cinq chansons populaires serbes pour piano avec chant ad libitum*, Bordeaux.
- Đorđević, Vladimir R. (1892a) „Srpske narodne umotvorine. Skupljene ispod Malog Jastrepca”, *Pobratimstvo* 4: 16–20. / Ђорђевић, Владимир Р. (1892a) „Српске народне умотворине. Скупљене испод Малог Јастрепца”, *Побраћимство* 4: 16–20.
- Đorđević, Vladimir R. (1892b) „Srpske narodne umotvorine. Skupljene ispod Malog Jastrepca”, *Pobratimstvo* 5–6: 23–26. / Ђорђевић, Владимир Р. (1892b) „Српске народне умотворине. Скупљене испод Малог Јастрепца”, *Побраћимство* 5–6: 23–26.
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1896) *Srpske narodne melodije* (skupio i harmonizirao za mešoviti hor), Beograd: Džrjavna štamparija Kraljevine Srbije. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1896) *Српске народне мелодије* (скупио и хармонизирао за мешовити хор), Београд: Државна штампарија Краљевине Србије [and separately again in 1896].
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1903) *Liturgija nedeljna ili praznična kad se peva „Blaženi”* (Srpske crkvene narodne melodije. Za muški hor), Jagodina. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1903) *Литургија недељна или празнична кад се пева „Блажени”* (Српске црквене народне мелодије. За мушки хор), Јагодина [and again in Belgrade in 1926].
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1904a) *Zbirka dečjih pesama*, Jagodina. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1904a) *Збирка деčјих песама*, Јагодина [and again in 1906].
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1904b) *Srpske narodne melodije 1*, Jagodina. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1904b) *Српске народне мелодије 1*, Јагодина [and again in Belgrade in 1928].
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1904c) *Srpske narodne melodije 2*, Jagodina. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1904c) *Српске народне мелодије 2*, Јагодина [and again in Belgrade in 1928].
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1904d) *Tri srpska kola* (Ginino, Uzdanica, Veljino) za glasovir, Jagodina / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1904d) *Три српска кола* (Гинино, Узданица, Вељино) за гласовир, Јагодина [printed in Vienna].
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1905a) *Trideset srpskih igara za violinu I*, Jagodina. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1905a) *Тридесет српских игара за виолину I*, Јагодина [printed in Vienna; 2nd edition in Belgrade in 1928].
- Đorđević, Vladimir R. (1905b) „Staro bugarsko crkveno pevanje”, *Delo* 36 (2): 265–266. / Ђорђевић, Владимир Р. (1905b) „Старо бугарско црквено певање”, *Дело* 36 (2): 265–266.
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1907a) *Srpske narodne melodije 3*, Jagodina. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1907a) *Српске народне мелодије 3*, Јагодина.

SANJA RADINOVIĆ & DIMITRIJE O. GOLEMOVIĆ  
VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ'S CONTRIBUTION TO SERBIAN MUSICAL FOLKLORISTICS

- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1907b) *Srpske narodne melodije 4*, Jagodina. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1907b) *Српске народне мелодије 4*, Јагодина [and again in Belgrade in 1928].
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1907c) *Srpske narodne melodije 5*, Jagodina. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1907c) *Српске народне мелодије 5*, Јагодина [and again in Belgrade in 1928].
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1909a) *Zbirka odabranih pesama (U jedan, dva, tri i četiri glasa, za školsku omladinu)*, Jagodina. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1909a) *Збирка одабраних песама (У један, два, три и четири гласа, за школску омладину)*, Јагодина [and again in Belgrade in 1920, 1921, 1924 and 1927].
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1909b) *Liturgija nedeljna ili praznična kad se peva „Blaženi“ (За два гласа за ученике основних и средњих школа)*, Jagodina. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1909b) *Литургија недељна или празнична кад се пева „Блажени“ (За два гласа за ученике основних и средњих школа)*, Јагодина [and again in Belgrade in 1920 and 1926].
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1921a) *Srpske narodne melodije 6*, Beograd. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1921a) *Српске народне мелодије 6*, Београд.
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1921b) *Srpske narodne melodije 7*, Beograd. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1921b) *Српске народне мелодије 7*, Београд.
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1921c) *Srpske narodne melodije 8*, Beograd. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1921c) *Српске народне мелодије 8*, Београд.
- [Đorđević], V.[ladimir R.] (1922a) „Dr. Matthias Murko: Bericht über phonographische Aufnahmen epicher Volkslieder im mitleren Bosnien und Hercegovina in Sommer 1913. Wien, 1915“, *Muzički glasnik 1*: 6. / [Ђорђевић], В.[ладимир Р.] (1922a) „Dr. Matthias Murko: Bericht über phonographische Aufnahmen epicher Volkslieder im mitleren Bosnien und Hercegovina in Sommer 1913. Wien, 1915“, *Музички гласник 1*: 6.
- [Đorđević], V.[ladimir R.] (1922b) „Ciganska muzika u Beogradu u polovini XVII veka“, *Muzički glasnik 1*: 7. / [Ђорђевић], В.[ладимир Р.] (1922b) „Циганска музика у Београду у половини XVII века“, *Музички гласник 1*: 7.
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1922c) „Ђаурко мила... Narodna melodija“, *Muzički glasnik 2*: [16]. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1922c) „Ђаурко мила... Народна мелодија“, *Музички гласник 2*: [16].
- [Đorđević], V.[ladimir R.] (1922d) „Bogoboj Atanacković i naša narodna muzika“, *Muzički glasnik 5*: 5. / [Ђорђевић], В.[ладимир Р.] (1922d) „Богобој Атанацковић и наша народна музика“, *Музички гласник 5*: 5.
- [Đorđević], V.[ladimir R.] (1922e) „Kornelije Stanković: Srpsko crkveno karlovačko pojanje, zabeležio i harmonizirao za mešoviti hor... od god. 1855–1863. Sveska prva. Blažene 1–8 glasa. Beograd: Štamparija 'Sv. Sava', 1922“, *Muzički glasnik 5*: 6–7. / [Ђорђевић], В.[ладимир Р.] (1922e) „Корнелије Станковић: Српско црквено карловачко појање, забележио и хармонизирао за мешовити хор... од год. 1855–1863. Свеска прва. Блажене 1–8 гласа. Београд: Штампарија 'Св. Сава', 1922“, *Музички гласник 5*: 6–7.

- Dorđević, Vlad.[imir] R. (1922f) „Građa za istoriju naše muzike za vlade Kneza Miloša (1815–1839)”, *Muzički glasnik* 9: 4–5. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1922f) „Грађа за историју наше музике за владе Кнеза Милоша (1815–1839)”, *Музички гласник* 9: 4–5.
- Dorđević, Vlad.[imir] R. (1922g) „Građa za istoriju naše muzike za vlade Kneza Miloša (1815–1839)”, *Muzički glasnik* 10: 4–5. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1922g) „Грађа за историју наше музике за владе Кнеза Милоша (1815–1839)”, *Музички гласник* 10: 4–5.
- Dorđević, Vlad.[imir] R. (1922h) „Građa za istoriju naše muzike za vlade Kneza Miloša (1815–1839)”, *Muzički glasnik* 11: 1–4. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1922h) „Грађа за историју наше музике за владе Кнеза Милоша (1815–1839)”, *Музички гласник* 11: 1–4.
- Dorđević, Vlad.[imir] R. (1922i) „Građa za istoriju naše muzike za vlade Kneza Miloša (1815–1839)”, *Muzički glasnik* 12: 3–5. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1922i) „Грађа за историју наше музике за владе Кнеза Милоша (1815–1839)”, *Музички гласник* 12: 3–5.
- Dorđević, Vlad.[imir] R. (1922j) „Pjesmarica. Jugoslovenske narodne popijevke za osnovne škole. Sabrao i uredio Antun Dobronić. Zagreb, 1922. Nakladom Pokrainske Uprave za Hrvatsku i Slavoniju”, *Muzički glasnik* 12: 8. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1922j) „Pjesmarica. Jugoslovenske narodne popijevke za osnovne škole. Sabrao i uredio Antun Dobronić. Zagreb, 1922. Nakladom Pokrainske Uprave za Hrvatsku i Slavoniju”, *Музички гласник* 12: 8.
- Dorđević, Vladimir R. (1922k) „Nevolje naše narodne muzike”, *Nova Evropa* 3–4 (VI) (21. IX): 79–81.
- Dorđević, Vladimir R. (1923) „Turski elementi u našoj muzici”, *Nova Evropa* 15 (VII) (21. V): 469–470.
- Dorđević, Vlad.[imir] R. (1924a) „O kompozicijama Branckovih pesama”, *Nova Evropa* 4 (IX) (1. II): 126–127. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1924a) „О композицијама Бранкових песама”, *Nova Evropa* 4 (IX) (1. II): 126–127.
- Dorđević, Vladimir R. (1924b) „Iz naše narodne muzike u Južnoj Srbiji”, *Nova Evropa* 11 (X) (11. X): 350–352.
- Dorđević, Vladimir R. (1925) „Skopske gajdardžije i njihovi muzički instrumenti”, *Glasnik Skopskog naučnog društva*, knj. I, sv. 2: 384–396 (1–14). / Ђорђевић, Владимир Р. (1925) „Скопске гajдaрџије и њихови музички инструменти”, *Гласник Скопског научног друштва*, књ. I, св. 2: 384–396 (1–14) [and separately again in 1926].
- Dorđević, Vlad.[imir] R. (1926) *Narodna pevanka*, Beograd: Štamparija i litografija „Narodna samouprava”. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1926) *Народна певанка*, Београд: Штaмпaријa и литoгpaфијa „Народна самоупрaвa”.
- Dorđević, Vladimir R. (1928a) *Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*, Ernest Closson (Introduction), Skoplje: Књиге Скопског научног друштва, књ. I. / Ђорђевић, Владимир Р. (1928a) *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*, Ernest Closson (Introduction), Скопље: Књиге Скопског научног друштва, књ. I.
- Dorđević, Vladimir R. (1928b) „Некоји деџи народни музички инструменти”, *Sv. Cecilija* 5: 201–205 [and separately again in 1928].

- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1928c) „Sunce zađe. Srpska narodna melodija”, *Muzika* 4 (1): 5. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1928c) „Сунце зађе. Српска народна мелодија”, *Музика* 4 (1): 5.
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1928d) „Музеј М. Д. ‘Станковић’ (из реферата)”, *Glasnik Muzičkog društva „Stanković”* 3 (1): 35–37. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1928d) „Музеј М. Д. ‘Станковић’ (из реферата)”, *Гласник Музичкој друштва „Станковић”* 3 (1): 35–37.
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1928e) *Pevanka za učenike osnovnih i učiteljskih škola u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca*, Београд: Издавачка књижевница Геце Кона. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1928e) *Певанка за ученике основних и учитељских школа у Краљевини Срба, Хрватиа и Словенаца*, Београд: Издавачка књижевница Геце Кона.
- Đorđević, Vladimir (1929a) „Једна занимљива личност”, *Glasnik Muzičkog društva „Stanković”* 1 (II), 8–10. / Ђорђевић, Владимир (1929a) „Једна занимљива личност”, *Гласник Музичкој друштва „Станковић”* 1 (II), 8–10.
- Đorđević, Vladimir R. (1929b) „Неколико речи о игранју и певању у Херцег Новоме”, *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* IV: 18–28. / Ђорђевић, Владимир Р. (1929b) „Неколико речи о игрању и певању у Херцег Новоме”, *Гласник Етнографској музеја у Београду* IV: 18–28 [and separately again in 1929].
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1930) *Trideset i pet srpskih narodnih pesama za klavir sa pevanjem ad libitum* II. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1930) *Тридесет и пет српских народних песама за клавир са певањем ad libitum* II.
- Đorđević, Vladimir R. (1931a) „Оглед библиографије српске народне музике”, *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* VI: 120–125. / Ђорђевић, Владимир Р. (1931a) „Оглед библиографије српске народне музике”, *Гласник Етнографској музеја у Београду* VI: 120–125.
- Đorđević, Vladimir R. (1931b) *Srpske narodne melodije (predratna Srbija)*, Београд. / Ђорђевић, Владимир Р. (1931b) *Српске народне мелодије (предираћна Србија)*, Београд.
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1931c) *Litirgija kad se peva „Blaženi” i Odgovaranje pri rezanju kolača i vodoosvećenju (За тежовити хор. Црквене народне мелодије)*, Београд. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1931c) *Литургија кад се пева „Блажени” и Одговарање при резању колача и водоосвећењу (За мешовити хор. Црквене народне мелодије)*, Београд.
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1933) *Srpske igre za violinu*, Београд. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1933) *Српске игре за виолину*, Београд.
- Đorđević, Vladimir R. (1934) *Narodne igre za gudački orkestar*, Београд. / Ђорђевић, Владимир Р. (1934) *Народне игре за гудачки оркестар*, Београд.
- Đorđević, Vladimir R. (1950) *Prilozi biografskom rečniku srpskih muzičara*, SAN, Posebna izdanja, knj. CLXIX, Muzikološki institut, knj. 1, Београд: Научна књига. / Ђорђевић, Владимир Р. (1950) *Прилози биографском речнику српских музичара*, САН, Посебна издања, књ. CLXIX, Музиколошки институт, књ. 1, Београд: Научна књига [compiled articles reprinted from *Muzički glasnik*].

Đorđević, Vladimir R. (1969) *Ogled srpske muzičke bibliografije do 1914. godine*, Ksenija B. Lazić (ur.), Beograd: Narodna biblioteka Srbije – Nolit. / Ђорђевић, Владимир Р. (1969) *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, Ксенија Б. Лазих (прир.), Београд: Народна библиотека Србије – Нолит.

Joksimović, Božidar and Đorđević, Vladimir R. (1899) „Pitanja za prikupljanje muzičkih običaja u Srba”, *Karadžić 6* (I–II) and 26 (III). / Јоксимовић, Божидар и Ђорђевић, Владимир Р. (1899) „Питања за прикупљање музичких обичаја у Срба”, *Караџић 6* (I–II) и 26 (III) [and separately again in 1899].

#### Other used references:

Bartók, Béla and Lord, Albert B. (1978) “Serbo-Croatian Folk Songs and Instrumental Pieces from the Milman Parry Collection”. In Benjamin Suchoff (ed.) *Yugoslav Folk Music 1*, New York: State University of New York Press.

Đurić-Klajn, Stana (1971a) „Đorđević, Vladimir R.” U Krešimir Kovačević (ur.) *Muzička enciklopedija 1*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 499–500.

Đurić-Klajn, Stana (1971b) *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*, Beograd: Pro musica. / Ђурић-Клајн, Стана (1971b) *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд: Pro musica.

Gajić, Milica (2007) „Đorđević, Vladimir R.” U Čedomir Popov (ur.) *Srpski biografski rečnik 3*, Novi Sad: Matica srpska, 526–527. / Гајић, Милица (2007) „Ђорђевић, Владимир Р.” У Чедомир Попов (ур.) *Српски биографски речник 3*, Нови Сад, Матица српска, 526–527.

Golemović, Dimitrije O. (2011) „Vladimir R. Đorđević”. U Dragan Stojmenović (ur.) *Melodije i fotografija* Tematski zbornik radova posvećen Vladimiru Đorđeviću, Bor: Narodna biblioteka Bor, 5–14. / Големовић, Димитрије О. (2011) „Владимир Р. Ђорђевић”. У Драган Стојменовић (ур.) *Мелодије и фотографија*. Тематски зборник радова посвећен Владимиру Ђорђевићу, Бор: Народна библиотека Бор, 5–14.

Janković, Ljubica S. (1969a) „Vladimir R. Đorđević – pionir etnomuzikologije u Srbiji”. U Vladimir R. Đorđević, *Ogled srpske muzičke bibliografije do 1914. godine*, za štampu priredila Ksenija B. Lazić, Beograd: Narodna biblioteka SR Srbije – Nolit, 9–32. / Јанковић, Љубица С. (1969а) „Владимир Р. Ђорђевић пионир етномузикологије у Србији”. У Владимир Р. Ђорђевић, *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, за штампу приредила Ксенија Б. Лазих, Београд: Народна библиотека СР Србије – Нолит, 9–32.

Janković, Ljubica S. (1969b) „Spisak štampanih radova Vladimira R. Đorđevića”. U Vladimir R. Đorđević, *Ogled srpske muzičke bibliografije do 1914. godine*, za štampu priredila Ksenija B. Lazić, Beograd: Narodna biblioteka SR Srbije – Nolit, 33–36. / Јанковић, Љубица С. (1969б) „Списак штампаних радова Владимира Р. Ђорђевића”. У Владимир Р. Ђорђевић, *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, за штампу приредила Ксенија Б. Лазих, Београд: Народна библиотека СР Србије – Нолит, 33–36.

Janković, Ljubica S. (1975) “The Brothers Tihomir and Vladimir Djordjević: Pioneers of Ethnomusicology in Serbia”, *Yearbook of the International Folk Music Council 7*: 67–76.

- Janković, Ljubica S. and Janković, Danica S. (1934) *Narodne igre I*, Beograd: authors' edition. / Јанковић, Љубица С. и Јанковић, Даница С. (1934) *Народне игре I*, Београд: издање аутора.
- Janković, Ljubica S. and Janković, Danica S. (1937) *Narodne igre II*, Beograd: authors' edition. / Јанковић, Љубица С. и Јанковић, Даница С. (1937) *Народне игре II*, Београд: издање аутора.
- Janković, Ljubica S. and Janković, Danica S. (1939) *Narodne igre III*, Beograd: authors' edition. / Јанковић, Љубица С. и Јанковић, Даница С. (1939) *Народне игре III*, Београд: издање аутора.
- Krader, Barbara (1993) "South Slavs in Ethnomusicology: Historical and Regional Studies". In Helen Myers (ed.) *The Norton/Grove Handbooks in Music*, New York – London: W. W. Norton & Company, 163–171.
- Lazić, Ksenija B. (1966) „Bibliografska delatnost Vladimira R. Đorđevića“, *Bibliotekar* 1/3: 164–197. / Лазић, Ксенија Б. (1966) „Библиографска делатност Владимира Р. Ђорђевића“, *Библиотекар* 1/3: 164–197.
- Litvinović, Selena (1999) „Значај Владимира Ђорђевића за развој етномузикологије у Србији“, *Razvitak* 201–202 (XXXIX): 135–137. / Литвиновић, Селена (1999) „Значај Владимира Ђорђевића за развој етномузикологије у Србији“, *Развитак* 201–202 (XXXIX): 135–137.
- Mijić, Suzana (2011) „Organološki rad Vladimira Đorđevića (Изложба народних музичких инструмената из легата Владимира Ђорђевића, заветаних Музичком друштву ‘Stanković’ и из Етнолошке збирке Музеја рударства и металургије у Бору)“. У Драган Стојменовић (ур.) *Melodije i fotografija*. Тематски зборник радова посвећен Владимиру Ђорђевићу, Бор: Народна библиотека Бор, 67–73. / Мијић, Сузана (2011) „Органолошки рад Владимира Ђорђевића (Изложба народних музичких инструмената из легата Владимира Ђорђевића, завештаних Музичком друштву ‘Станковић’ и из Етнолошке збирке Музеја рударства и металургије у Бору)“. У Драган Стојменовић (ур.) *Мелодије и фотографија*. Тематски зборник радова посвећен Владимиру Ђорђевићу, Бор: Народна библиотека Бор, 67–73.
- Milojević, Miloje (1938) „Vladimir R. Đorđević i njegov odnos prema narodnom muzičkom blagu“, *Srpski književni glasnik – Nova serija* LIV/8: 548–554. / Милојевић, Милоје (1938) „Владимир Р. Ђорђевић и његов однос према народном музичком благу“, *Српски књижевни гласник – Нова серија* LIV/8: 548–554.
- Nenić, Iva (2011) „Postoje li prave narodne pesme i melodije u gradovima?“ (Prilog istoriji koncepcija tradicionalne muzike u Srbiji). У Драган Стојменовић (ур.) *Melodije i fotografija*. Тематски зборник радова посвећен Владимиру Ђорђевићу, Бор: Народна библиотека Бор, 51–65. / Ненић, Ива (2011) „Постоје ли праве народне песме у градовима?“ (Прилог историји концепција традиционалне музике у Србији). У Драган Стојменовић (ур.) *Мелодије и фотографија*. Тематски зборник радова посвећен Владимиру Ђорђевићу, Бор: Народна библиотека Бор, 51–65.
- Pavlović, Mila (1990) *Vladimir R. Đorđević*, unpublished graduate thesis, Faculty of Music in Belgrade.
- [Pejović, Roksanda] (1984) „Đorđević, Vladimir R.“ У Крешимир Ковачевић (ур.) *Leksikon jugoslavenske muzike I*, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod ‘Miroslav Krleža’, 220.



- Radinović, Sanja (2010) „Napisi o tradicionalnom muzičkom nasleđu jugoslovenskih naroda u časopisu *Nova Evropa*”. U Marko Nedić and Vesna Matović (ur.) *Nova Evropa 1920–1941*, zbornik radova, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 617–634. / Радиновић, Сања (2010) „Написи о традиционалном музичком наслеђу југословенских народа у часопису *Нова Европа*”. У Марко Недић и Весна Матовић (ур.) *Нова Европа 1920–1941*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 617–634.
- Skrpka, Nazarije (1938) „Из Музичког друштва ‘Stanković’. Kako je osnovan Muzički muzej M. d. ‘Stanković’. Uspomena na prvog upravnika Vladimira R. Đorđevića”, *Muzički glasnik* 7 (VIII): 158. / Скрипка, Назарије (1938) „Из Музичког друштва ‘Станковић’. Како је основан Музички музеј М. д. ‘Станковић’. Успомена на првог управника Владимира Р. Ђорђевића”, *Музички гласник* 7 (VIII): 158.
- Šijački, Stevan Mil. (1925) „Sakupljači narodnih melodija kod Srba”, *Sv. Cecilija* 4: 111–112.
- Šijački, Stevan Mil. (1928) „Vlad. R. Đorđević”, *Sv. Cecilija* 1: 31–32.
- Špoljar, Z. (1928) „V. R. Đorđević: Pevanka”, *Sv. Cecilija* 5: 234–235.
- Zorko, Jovan (1933–1934a) „Srpske igre za violinu od Vl. Đorđevića”, *Zvuk* 1: 35.
- Zorko, Jovan (1933–1934b) „Narodne igre za gudački orkestar”, *Zvuk* 12: 449–450.
- Živković, Milenko (1938) „Vladimir R. Đorđević”, *Muzički glasnik* 7 (VIII): 133–137. / Живковић, Миленко (1938) „Владимир Р. Ђорђевић”, *Музички гласник* 7 (VIII): 133–137.
- (1926) „Vlad. R. Gjorgjević: Narodna pevanka”, *Sv. Cecilija* 1: 22–23.
- (1932) „Vladimir R. Gjorgjević: Srpske narodne melodije”, *Sv. Cecilija* 1: 31–32.
- (1938) „Vladimir R. Gjorgjević”, *Sv. Cecilija* 4: 127.

## Сања Радиновић и Димитрије О. Големовић

## Допринос Владимира Р. Ђорђевића српској музичкој фолклористици

## (РЕЗИМЕ)

Владимир Р. Ђорђевић (1869–1938), свестрана личност у музичкој култури Србије и један од пионира српске етномузикологије на размеђи векова, своју делатност је понајвише темељио на музичком фолклору свога народа. При томе, различити аспекти његовог рада често су се преплитали, откривајући примарну припадност парадигми XIX века. Сходно чињеници да се Ђорђевићев укупан музичкофолклористички допринос не може уско сагледавати само кроз домен етномузикологије, овде су тој слици додати његови музичкопедагошки, као и захвати на плану популаризације народне музике.

Све Ђорђевићеве поменуте активности могу се пратити од 1892. до 1934. године. Корпусу од двадесетак етномузиколошких радова на различите теме придружују се два капитална зборника с преко хиљаду записа вокалних и инструменталних народних мелодија из Јужне Србије (1928) и предратне Србије (1931), као и пионирски подвиг оснивања музеја народних музичких инструмената (1925). Категорији дидактичких наслова заснованих (и) на фолклору припадају његове бројне певанке за школску омладину, док они намењени популаризацији фолклорне музике, објављивани и ван Србије, садрже како вокалне, тако и инструменталне примере, у различитим транскрипцијама и степенима обраде.

Ђорђевићево дело је до данас остало у сенци пажње посвећиване другим ауторима датог времена, иако су у одређеним аспектима резултати које је он остварио несумњиво били и већи од њихових. Извесно заобилажење Ђорђевићевог опуса условила је конфузија коју често стварају његове бројне публикације сличних наслова, објављиване у вишеструким и допуњаваним издањима, као и радови који много пута садрже сличан садржај, али другачије представљен јавности, у зависности од циљне групе којој су намењени. На основу полазне слике формиране у овом раду, у скоријој будућности се може очекивати детаљнија упоредна анализа Ђорђевићевих са достигнућима српских музичких фолклориста који су деловали до Другог светског рата, а тиме и објективније вредновање његовог дела у контексту времена којем је припадао.

Кључне речи: Владимир Р. Ђорђевић, српска музичка фолклористика, историја српске етномузикологије, српски музички фолклор и музичка педагогија, популаризација српских народних мелодија.



DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ2029035Z>

UDC 78.072.2 Ђорђевић В.

780.6(497.7)

780.6(497.11)

## VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ'S CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF ETHNOORGANOLOGY\*

---

*Mirjana Zakić*<sup>1</sup>

Associate professor, Faculty of Music,  
Department for Ethnomusicology, Belgrade, Serbia

## ДОПРИНОС ВЛАДИМИРА Р. ЂОРЂЕВИЋА РАЗВОЈУ ЕТНООРГАНОЛОГИЈЕ

---

*Миријана Закић*

ванредни професор, Факултет музичке уметности,  
Катедра за етномузикологију, Београд, Србија

Received: 15 September 2020

Accepted: 1 November 2020

Original scientific paper

### ABSTRACT

In the versatile musical activity of Vladimir R. Đorđević at the turn of the 20 century, his research work on collecting primarily traditional Serbian melodies, the smaller portion of which refers to instrumental music expression, is of particular interest. Beside this, his pioneering effort in the research of the folk instrumentarium, which in the overall methodological concept had no role models in the work of earlier and contemporary folklorists, yielded significant results in the area of ethnoorganography and organophony, collecting folklore material and melographic work, applied research methods (direct – in the field, and indirect – through surveys), as well as unique museological activity. Such overall contributions qualify him as our most important enthusiast in the area of ethnoorganology prior to the second half of the 20th century.

\* This study is realized within the project "Music and Dance Tradition of Multiethnic and Multicultural Serbia" (No. 177024), supported by the Ministry of Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

1 mira.zakic@gmail.com

KEYWORDS: Vladimir Đorđević, ethnoorganology, field research, instrumental music, transcription, museology.

#### АПСТРАКТ

У свестраној музичкој делатности Владимира Р. Ђорђевића, на размеђи XIX и XX века, од посебне је важности његов истраживачки рад на прикупљању преvasходно српских традиционалних мелодија, од којих мањи део реферише на инструментални музички израз. И поред тога, његово пионирско залагање за истраживање народног инструментаријума, које у укупној методолошкој поставци није имало узора у раду претходних и савремених фолклориста, дало је значајне резултате на пољу етноорганологије и органофоније, сакупљачког и мелографског рада, примењених истраживачких метода (непосредних – на терену, и посредних – путем анкета), као и јединственог музеолошког деловања. Такви укупни доприноси квалификују га као нашег најзначајнијег прерадоца на пољу етноорганологије све до друге половине XX века.

Кључне речи: Владимир Р. Ђорђевић, етноорганологија, теренско истраживање, инструментална музика, транскрипција, музеологија.

The versatile and widespread musical activity of Vladimir R. Đorđević at the end of the 19th and the first decades of the 20th century resulted, among other things, in exceptionally valuable collected materials of traditional melodies and their publishing in extensive studies, which had a significant impact on the further development of ethnomusicology in Serbia. In Vladimir Đorđević's folklore research practice, his interest in the folk instrumentarium, which had almost been neglected in the field work of earlier Serbian folklorists, is of utmost importance. His multiple pioneering contributions in this area, chronologically presented in this paper, will point to the importance of applied research methodology concepts by which he placed a foundation stone for a later scientific profile of ethnoorganology as a part of the discipline of ethnomusicology.

Already in 1899, Vladimir Đorđević (then teacher of singing and music at the Teacher-training school in Jagodina) and Božidar Joksimović (teacher of singing and music at the Teacher-training school in Aleksinac) compiled, in *Karadžić* magazine, an exhaustive list of questions entitled *Questions for collection of musical customs in Serbs* [*Pitanja za prikupljanje muzičkih običaja u Srba*] (Јоксимовић, Ђорђевић 1899: I, II, III-26), with the intention to collect "those moments when our people sing, play, and dance, thus setting their feeling in motion" ["oni momenti kad naš narod peva, svira i igra, te time daje maha osećanju svojemu"] (Ibid.: IV). The questionnaire was addressed to "connoisseurs of folk music and musical customs" (Ibid.: V-VI), with the aim to provide guidance for their field collection of vocal, instrumental, and dance practices. Expressed systematically and in detail, the questions speak about Đorđević's considerable field experience. Thus, the part related to "playing" comprises 104 questions seeking information on: instruments in certain regions (where individually stated instruments include *svirala-frula* [fife], *truba-duduk*

[trumpet] *zurle, kaval, klarinet, gajde-diple* [bagpipes], *tambura-šargija, gusle-gege, bubanj – goč* with *brecalo* [large drum with a bat], *doboš* [small drum], *ćemane – egede – laute*, etc.); the manner of their manufacture, and names of their parts; the performing technique; the function of the instruments, character of melodies and formal specificities; gender characteristics of performers; social status of performers; evaluation of a good performance; ways of learning how to play, and the transfer of knowledge to younger generations; creation of new melodies; the difference between Serbian rural and urban melodies (as well as other, foreign) (Ibid.: 15–21).<sup>2</sup> Such a concise and comprehensive filed questionnaire from the end of the 19th century which, thus, refers to organographic, functional, and acoustic characteristics of instruments, as well as the aesthetics of folk performing, gender and status symbols of performers, folk pedagogy methods, and possible transformations of traditional music at the time, may be deemed as exemplary even in our contemporary organological field research practice.

In the context of Đorđević's collection and study of folk music instruments, as stated by Ljubica Janković, "he had a fervent wish that his idea of a central music museum in our country attached to the Music society Stanković in Belgrade come

2 In order to testify to the comprehensiveness of this filed questionnaire, it is necessary to state several of the questions given:

"How is the scope of tones of the instrument marked, and how are their sound qualities described (e.g. low, high, sharp tone, etc.)?"

"How do we call tones played before actual playing (...) or those short parts by the end of a piece (...)?"

"Do women play too; when and what instruments do they play? Do they play together with men or by themselves? Are there any differences in pieces (songs and dances) played by men and those played by women?"

"What is the predominant age of players? Who plays more frequently, the richer or the poorer class, and is there any difference in this respect?"

"How is it possible to tell the one who plays well? Do people have use special names or attributes for such persons?"

Do they decide about this because of the strength, speed of performance or the feeling that the player introduces (love-song playing, sweet playing), or because of something else?"

"Are there any competitions in playing (contests or whatever you call them)? Where does a contest take place, how and on what occasions, and what does it consist of? Who decides who plays better in the contest and on what grounds?"

"Is the skill of good playing passed from parents onto their children and is playing considered hereditary? Is it considered as a special gift from God and what else could be said about it?"

"Are there pieces that used to be played in older times which are not played anymore? Which are these pieces, when were they played and why are they not played anymore?"

"Do people distinguish between urban pieces which are not folk pieces, and rural pieces? How are they called respectively, why are they differentiated, and how is this difference expressed? Are urban pieces well-accepted? If yes, why are they accepted, is it due to fashion or for their quality? Do people change and corrupt them, or do they improve them in their own way? Why is this done and how is this modification called? Who usually transfers urban pieces (e.g. barbers, soldiers, servants, Gypsies, or someone else?"

"Are there mixed and foreign pieces, and how are they different from Serbian pieces?" (Јоксимовић-Ђорђевић 1899: 15–21).

true” (nowadays Music school “Stanković”) (Јанковић 1969: 16). To this end, he presented music school “Stanković” (on 3 July 1925) with his collection of music instruments which he had collected from his own resources, and later with his collections of folk melodies as well. The initial collection of music instruments purchased in Skoplje (at the time of his researches this was the territory of South Serbia), contained specimens of *gajde*, two pieces of *zurle*, two pieces of *duduk*, two *kavals*, two pieces of *šupeljka* made from horn and wood, *dvojnice*, as well as *darbuka*, and two pieces of *tumbelek* which he had purchased “from Gypsies”, also in Skoplje – accompanied with a description of the instrument and a note as to the region of its use (Ibid.: 16, 17). In time, he completed the museum with other instruments from different regions, including those from children’s folk practices.

Đorđević’s unique musicological contribution in the area of ethnomusicology was also based on the indirect surveying method (in the form of a circular letter with different questions addressed to singing societies, priests, and teachers, with a request to collect material on folk instruments and send it to Music society “Stanković” (Ibid.: 17). Based on the requested information (detailed data on history of local singing societies, their photos and photos of people meritorious for development of music, as well as requested photos of folk musicians, occasions, and customs which are accompanied by playing or dancing), it is already clear, as concluded by Ljubica Janković, “that Đorđević observed [musical] phenomena as part of a *cultural development*” and that he understood them *in their complexity*”, indicating to “an instinctive approach to ethnomusicology” (Ibid.: 17). In 1927 he was appointed administrator of the Music museum “Stanković” and he performed that role until the end of his life in 1938. Led by the idea of establishing the same museum by other societies too, he donated a collection of folk instruments and his work in print to the Musical section “Vladimir V. Đorđević” of Moravian teachers in Niš (Ibid.: 17).

In the turmoil of the World War II, numerous instruments, as well as original information on accompanying cards were lost, while individual specimens were perceptibly damaged. Nevertheless, the collection of instruments within the Legacy of Vladimir Đorđević located at the Music school “Stanković” is of great value. The preserved specimens were exhibited to broader public in the premises of the school in the period between 8 and 17 September 2006, within the manifestation “Days of European heritage”, then at the Museum of mining and metallurgy in Bor in 2011 (Мијић 2011: 67–73), and recently, at the exhibition space of the National Library of the Republic of Serbia, within the recently organized celebration of the 150<sup>th</sup> anniversary Vladimir Đorđević’s birth (on 2 December 2019).<sup>3</sup>

3 Through the courtesy of the principal of Music school “Stanković”, Vanjuška Martinović, and the effort of musicologist Tatjana Vojnov, teacher with Music school “Stanković”, specimens of the instruments from the Legacy were exhibited in this exhibition space by the end of January 2020. Beside the instruments, a part of the extensive collection from the library of Vladimir Đorđević, which is kept at the Faculty of Music in Belgrade was also exhibited, as well as a part of his legacy preserved at the National Library of Serbia. (For more about texts following the whole exhibited material, see the catalogue *Vladimir R. Đorđević in the Mirror of Time [Vladimir R. Đorđević u ogledalu vremena]*, 2019: 47-90). The ceremony entitled “Vladimir R. Đorđević: In the mirror of time (legacy, sound,

As already mentioned, the initial and major portion of instruments from his collection originate from the Skoplje-based “gajdardžinice” (workshops manufacturing various music instruments), which he visited in the course of his multiple researches of folk music from South Serbia starting from 1923. His visits to the workshop and discussions with the craftsmen – Veljko Janović, also a bagpipe player, who was “born in the village of Bader (between Skoplje and Veles)” and his son Pančo – resulted in Đorđević’s study “The gajdardžije (craftsmen manufacturing music instruments) of Skoplje and their music instruments” [*Skopske gajdardžije i njihovi muzički instrumenti*], which was published in 1925/6 in the “Gazette of the Skoplje scientific society” [*Glasnik skopskog naučnog društva*] (Ђорђевић 1926: 384–396). In his knowledge, the craft of manufacturing *gajde*, *kaval*, *šupeljka*, *duduk*, *dvojnica* and *zurle* partly replaced the earlier practice of independent folk manufacturing of instruments. In relation to the areal of these instruments, Đorđević wrote the following:

“The bagpipes are widespread almost throughout Serbia, excluding Kosovo. The bagpipes are exclusively played by Serbs, and only when they have reached mature age. Children and young man are prepared for this instrument playing the gajdunica while pasturing cattle. The kaval is most widespread in Kosovo and in areas populated by Albanians. The duduk is widespread in northern areas of South Serbia: in the vicinity of Kumanovo and villages around it. Travelling southwards, the duduk grows increasingly rare. The šupeljka is widespread throughout South Serbia, especially in the vicinity of Skoplje; it is mostly played by young Serbian shepherds. It is Serbians who play the double flute/dvojnice but Albanians in the vicinity of Skoplje play it as well. The zurle occur throughout South Serbia, wherever there are Gypsies, as it is mostly Gypsies who play this instrument. It is only in the region of Veles where it is possible to encounter an occasional Serb who plays the zurle. The *small zurle* is mostly played in Kumanovo, Gnjiljan, Priština, Mitrovica, and Gostivar, while the *large zurle* is played in Tetovo, Skoplje, Veles, Prilep, Bitolj, Štip, Kočane, Kratovo, etc.” (Ђорђевић 1926: 385).

Later, in the “Foreword” to the collection *Serbian folk melodies (South Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*], from 1928, he added that “the bagpipe and the *duduk* are played mostly for dances, while the *kaval* is only used for songs, the *šupeljka* is used for dances and songs, while the double flute is used to improvise melodies of undefined rhythm” (Ђорђевић 1928: XV). In relation to the occurrence of other instruments at the territory of South Serbia, his note on broader use of the one-string *gusle* in these areas is important, as well as the one on the two-string *gusle* found in Bitolj (Ibid.).

thought, word, picture, duration)” [*U ogledalu vremena (baština, zvuk, misao, reč, slika, trajanje)*] was organized by the Department of Ethnomusicology of the Faculty of Music in Belgrade, in cooperation with the aforementioned institutions. The catalogue also comprises illustrations of a significant part of instruments from his collection (see in the text: Zakić 2019: 85–90).



Detailed descriptions of music instruments and manners of their manufacture are illustrated with photographs and drawings of the instruments with precise terminological annotations, which is the first more thorough ethnoorganographic venture in domestic written sources. Thus, within the description for the bagpipes (of two-part type) the following parts are given: *mešina*, *glavine*, *duvaljka with klapno*, *gajdunica with nine holes [dupke]*, the space between which is “defined rather approximately” (for corrections in intonation, “craftsmen who also play use wax, which, using an eagle’s claw, they stick around individual holes, thus adjusting the given tone”, the *krivaljka* with *glasnik*, *piskovi*, the (three-piece) *prdak* (Ђорђевић 1926: 385, 386). Together with segments of transcription of certain old dancing melodies (“Pravo”, “Povraćena”, “Stara povraćena” and “Stara krstena”), played by craftsman Veljko Janjević (which may be also found the collection *Serbian folk melodies (South Serbia)*, Ђorđević precisely wrote down the tones of the bass pipe by two octaves lower than the dominant on the *gajdunica*” (Ibid.: 387). The following piece of data is also deserving of attention: “Before liberation, men never danced in the same *kolo* with women. It was mostly men who were dancing, while women would stand around and observe them. If women expressed their wish to dance too, then the *gajdardžija* would start playing some easier melody, and two round dances would be formed, one for men, and the other for women” (Ibid.: 388).

Together with a detailed description of how the *duduk* is made, mostly from boxwood with six holes for playing, Ђorđević named its parts at the top end, such as the *dance*, *pisak* and *prozor*, while he also provided information on the manners of their decoration by *vrzujenje* (twining of the instrument with yellow wire) (Ibid.: 388–389).

The *kaval* (cylindrical pipe with openings on both ends, the top part of which finished with a sharply rounded edge) has, in Ђorđević’s words, eight holes for fingers and three *glasnice*. “It is mostly Albanians who play the *kaval*. Usually two players play two identical *kavals*. One plays the melody while the other holds the drone, following him in one tone. Frequently, they also both play the same melody while the rest of the company are singing. The *kaval* is never used to play dances, only songs, as the *kaval* has a very quiet and gentle tone, which is not suitable for dancing (...) It is believed that if the *kaval* is played to grazing sheep, that makes sheep quite cheerful” (Ibid.: 388).

A shorter type of the *kaval*, that is *šupeljka*, is characterized as the “simplest” instrument with six holes for playing, which is used “for both dances and songs” (Ibid.: 389).

*Dvojnica* of the drone type characteristic for this territory contains six openings for plating on the right-hand pipe (“right *duduk*”), while “the tone of the left *duduk* follows the melody”. Its sound is interpreted as “elegiac”, while its repertoire comprises mostly improvised melodies “of undefined rhythm; this instrument is used neither for dancing nor for singing, but is mostly used to entertain shepherds and shippers while they are travelling” (Ibid.: 389).

The *large* and *small zurle*, as the “exponents of music from the East” (with eight holes for playing and four *glasnice* on the *small zurle* and seven holes on the *large zurle*) are “both used to play dances and songs, but the rhythm of both instruments is so

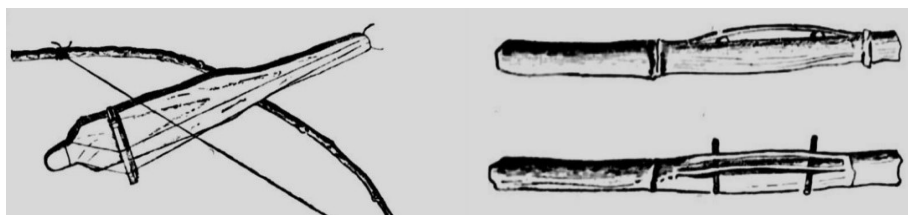
undefined while the ornaments and variations are so numerous that transcription of their melodies is very difficult (...) Playing the *zurle* is unimaginable without a *tupan* (drum)" (Ibid.: 390).

Collecting artifacts for the Museum of the Music society "Stanković", Đorđević was the first researcher who paid a great deal of attention to children's folk instruments. According to his words, "in our country, among people, children do their first musical exercises and the first preparations for serious music by imitating those older than them, singing and playing their music instruments. Although this entertainment is in numerous cases game-playing rather than music, one can freely say that it is a part of our children's culture and, as such, deserves not to be overlooked" (Ђорђевић 1928: 201).

He published the work "Nekoji dečji narodni muzički instrumenti" ("Some children's folk music instruments") in the fifth issue of the magazine *Sv. Cecilija* (Đorđević 1928a: 201–205), with data from Aleksinac and its vicinity, relating to materials and manufacturing of instruments, as well as character of the sound produced. As he spent a part of his youth in Aleksinac, he described and illustrated those instruments from his "childhood memories":

*Playing čemane* (children's instrument resembling the violin, made from flat plates, bended stick, and cord, or from corn stalks, producing the sound characterized as "scraping", that is, "weak and quiet whistling" which is not in line with children's simultaneous singing);

**Figure 1.**



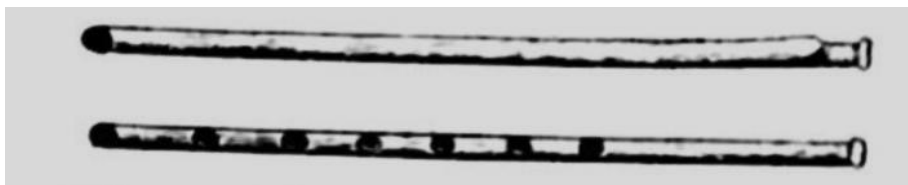
*Playing whistles* from willow tree (which produce a "strong whistling sound the same as whistles of railway men or policemen");

**Figure 2.**



*Playing flutes [svirale] made from hemlock or wheat straw with a tab on the top part and holes for playing (with the quality of tone reminiscent of the sound of the melodic pipe on bagpipes or diapas);*

**Figure 3.**



*Playing onion blades (with a small opening made between the thin membrane and the thick shell to obtain “shill, bird-like tones”);*

**Figure 4.**



*Playing empty oak acorn caps [svirka u šuplju kapicu hrastovog žira] (to make an intensive sound using fingers and the hand);*

**Figure 5.**



*The ruler [lenjir]* (tied on one end with a longer piece of rope the rotation of which produces “loud and deep buzzing”);

**Figure 6.**



*Playing the walnut shell* (which is rotated around a wooden stick tied with a horse string to produce “buzzing”, or, in another case – specific drumming (“imitation of a drum”) with assistance of a thread wrapper around it and a piece of a matchstick inserted);

*Playing castanets* (made from a corn stalk with two specific wings which hit the stalk when moved abruptly);

**Figure 7.**



Unlike the previously mentioned instruments which children make by themselves, Đorđević also stated instruments which children buy and which they also play for the purpose of musical entertainment, such as “*the duduk, the accordion with six flaps, the harmonica, drombulja, čekrtalo, petlič* made of earth or metal, *testić, little trumpets* made of wood or tin, et cetera” (Ibid.: 205).

After the total of 15 published Stevan Stojanović Mokranjac’s transcriptions of instrumental dance melodies, which mostly originate from *svirala* and violin players from Levač towards the end of the 19 century, (Mokranjac 1996: examples Nos. 76–88, 356–357), by their numerosity and by the fact that they were performed using different instruments and in different areas, Đorđević’s transcriptions of in-

strumental music are the first valuable written testimonies on melodies which accompanied dancing practices. Even though considerably less numerous than vocal transcriptions in his capital collections – *Serbian folk melodies (South Serbia)* from 1928 and *Serbian folk melodies (Pre-war Serbia)* from 1931 – transcribed instrumental examples provide a more thorough insight into music tradition in various places, after the methodological approach of Mokranjac, whose work on collection of folk melodies Đorđević highly appreciated (Ђорђевић 1928: XIV).

Beside the mentioned transcriptions of melodies played on the bagpipe by craftsman Veljko Janević, the collection *Serbian folk melodies (South Serbia)* (Ђорђевић 1928: 8) contains yet another example of a dance melody from Štip, which could be played on the violin or the clarinet. A considerably larger number of instrumental dance melodies (43 altogether) is contained in his second extensive collection *Serbian folk melodies (Pre-war Serbia)* (Ђорђевић 1931). As it is emphasized in the Foreword, the transcription of melodies in this collection was initiated 40 years prior to its publishing, firstly in his immediate setting – the area of Aleksinac and Sokobanja, and then, gradually, in other parts of Serbia as well (Ibid.: XI, XII). Continual connection with the sounds of traditional music from his childhood – his birthplace of Brestovac in the vicinity of Zaječar where he was born in 1869 and those from his youth days spent in Aleksinac, Sokobanja, and Niš – resulted in the largest number of transcriptions from these areas in east and south-east Serbia. They represented performances on the *svirala*, *duduk*, *bagpipes* [*gajde*] (*small, medium-sized and large*), *karabas* and *cevara*, and, exceptionally, on the violin (played by “Gypsy musicians”). In his latter researches of music folklore in individual areas of central and west Serbia, in his notational transcription Đorđević documented the practice of *svirala* playing as dominant, with yet another exceptional case of “Gypsies from Požega playing the violin”.

Beside the identification of instruments and the areas in which the examples were transcribed (in accordance with the areal principle of grouping of melodies, which implicitly points to local differences of music materials in terms of style; Литвиновић 1999: 135) names of the musicians are omitted from this collection. This piece of information is in most cases contained in his original transcriptions preserved at the library of the Faculty of Music in Belgrade, as illustrated by the following example (of the original and print transcription):

Figure 8.

Just like his predecessors and contemporaries, Đorđević transcribed melodies “by ear”, in the very course of his field work or from memory, after he had learned to play them on the violin. With the aim to make his transcriptions of field material as authentic as possible, he tended to employ his own performing (and generally, musicianship) skills to compensate for the absence of sound recorders (phonographs) in the circumstances of the time. In these terms, transcriptions of instrumental melodies in the collection from “Pre-war Serbia” are characterized by: presentation in the form of shorter or longer (we guess, complete) music patterns; metronome tempo designations; marking of key signatures “for the mode” (in accordance with the rules of the west-European tradition of “art” music known to him),<sup>4</sup> annotation of musical metrics (binary metrorhythm, and only exceptionally, ternary metrorhythm); transcription of the expression of articulation, as well as various ornaments. It must be observed that the pedal (drone) tone is omitted from these print transcriptions of bagpipe melodies, as well as the reason for its omitting in some (expected) comment, the reason for which is unknown as he had already transcribed this accompanying (drone) tone in his previous works (Ђорђевић 1926: 387–388; 1928: 8). Despite certain dilemmas in relation to the manner of transcription of individual

4 The professional domestic public encountered the nowadays standard ethnomusicological approach of transposition of melodies to the finalis g1 based on the Finnish method for the first time in 1948 (Žganec 1948).

comments (especially in relation to the mode and pitch), which he pointed to in the prefaces of his collections, Đorđević's transcriptions of instrumental melodies may, without any doubt, be deemed not only exemplary, innovative, and consistent in terms of methodology at the time of their transcription, but also a base for further ethnomusicological achievements in this area.

\*\*\*

Summing up the aforementioned, it is clear that Đorđević's pioneering endeavor with respect to the collection and transcription of traditional instrumental practices at the end of the 19 and the beginning of the 20th centuries encompassed a broader research spectrum in the area of future development of ethnoorganology. This is corroborated by his results in the area of ethnoorganography and organophony (description of instruments, their morphological and terminological properties and specific sound characteristics), his collecting and melographic work (transcriptions of instrumental melodies with accompanying data), applied research methods (direct – in the field, and indirect – through surveys), as well as his unique achievements within museological activity. Such overall contributions qualify him as our most important enthusiast in the area of ethnoorganology before the second half of the 20th century.

Faced with the process of accelerated transformation and disappearance of numerous old music forms in the period between wars, as well as with the issue of financing his research and its publication (almost) entirely with his own funds, Đorđević pointed many times to an insufficient interest in the basic values of national culture on the part of the state. In this sense, he emphasized the need for systematically devised field research under the auspices of the state, to be thoroughly conducted in predominantly rural settings, as well as for series of publications of results which would be financed by the state (Đorđević 1922: 80–81; Радиновић 2010: 622). In other words, Đorđević pointed to the need for and significance of protection of intangible cultural heritage, which officially became a part of Serbia's cultural policy only in 2010 (in line with the UNESCO Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage), and in effect – by the establishment of the Centre attached to the Belgrade Museum of Ethnography which bears the same name in 2012. By his visionary designation of exceptionally important strategic solutions aimed at preservation and protection of music heritage, Vladimir Đorđević completed his decades-long activity in various spheres of music culture, which makes him one of the most versatile and most dedicated music personalities from the end of the 19th and the beginning of the 20th century.

## LIST OF REFERENCES

- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1905) *Trideset srpskih igara za violinu* (skupio), sv. I, Jagodina, (štampano u Beču) (ponovljeno izdanje 1928, izdavačka knjižarnica Gece Kona). / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1905) *Тридесет српских игара за виолину* (скупио), св. I, Јагодина, (штампано у Бечу) (поновљено издање 1928, издавачка књижарница Геце Кона).
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1922) „Nevolje naše narodne muzike“, *Nova Evropa*, knj. VI, br. 3–4 (21. IX): 79–81.
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1925) „Skopske gajdardžije i njihovi muzički instrumenti“, *Glasnik Skopskog naučnog društva*, knj. 1, sv. 2: 384–396. (1–14); i posebno: Скопље, 1926. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1925) „Скопске гадарџије и њихови музички инструменти“, *Гласник Скопској научној друштва*, књ. 1, св. 2: 384–396. (1–14); и посебно: Скопље, 1926.
- Đorđević, Vladimir (1928) *Srpske narodne melodije (Južna Srbija)* (Uvod: Ernest Closson), Скопље: Скопско научно друштво / Владимир Ђорђевић (1928) *Српске народне мелодије (Јужна Србија)* (Увод: Ernest Closson), Скопље: Скопско научно друштво.
- Đorđević Vlad.[imir] R. (1928a) „Nekoji dečji narodni muzički instrumenti“, *Sveta Cecilija XXII*, sv. 5 (septembar – oktobar): 201–205; и посебно: Београд: 1928.
- Đorđević, Vladimir R. (1931) *Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)*, Београд: izdanje autora. / Ђорђевић, Владимир Р. (1931) *Српске народне мелодије (Предрајна Србија)*, Београд: издање аутора.
- Đorđević, Vlad.[imir] R. (1933) *Srpske igre za violinu*, Београд: б. и. / Ђорђевић, Влад.[имир] Р. (1933) *Српске игре за виолину*, Београд: б. и.
- Golemović, Dimitrije O. (2011) „Vladimir R. Đorđević“. U Dragan Stojmenović (ur.) *Melodije i fotografija*. Tematski zbornik posvećen Vladimiru Đorđeviću, Bor: Narodna biblioteka Bor, 5–14. / Големовић, Димитрије О. (2011) „Владимир Р. Ђорђевић“. У Драган Стојменовић (ур.) *Мелодије и фотографија*. Тематски зборник посвећен Владимиру Ђорђевићу, Бор: Народна библиотека Бор, 5–14.
- Janković, Ljubica S. (1969) „Vladimir R. Đorđević – pionir etnomuzikologije u Srbiji“. U Vladimir R. Đorđević, *Ogled srpske muzičke bibliografije do 1914. godine*, за штампу приредила Ксенија В. Лазић, Београд: Народна библиотека SR Србије – Нолит, 9–32. / Јанковић, Љубица С. (1969) „Владимир Р. Ђорђевић – пионир етномузикологије у Србији“. У Владимир Р. Ђорђевић, *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, за штампу приредила Ксенија В. Лазић, Београд: Народна библиотека СР Србије – Нолит, 9–32.
- Joksimović, Božidar i Đorđević, Vladimir (1899) „Pitanja za prikupljanje muzičkih običaja u Srba“, *Karadžić*, sv. VI: 268–270. / Јоксимовић, Божићар и Ђорђевић, Владимир (1899) „Питања за прикупљање музичких обичаја у Срба“, *Караџић*, св. VI: 268–270.
- Litvinović, Selena (1999) „Значај Владимира Ђорђевића за развој етномузикологије у Србији“, *Razvitak XXXIX* (201–202): 135–137. / Литвиновић, Селена (1999) „Значај Владимира Ђорђевића за развој етномузикологије у Србији“, *Развићак XXXIX* (201–202): 135–137.
- Mijić, Suzana (2011) „Organološki rad Vladimira Đorđevića (Изложба народних музичких инструмената из легата Владимира Ђорђевића, завећаних Музичком друштву ‘Stanković’ i из Етнолошке збирке Музеја рударства и металургије у Бору“. U Dragan Stojmenović (ur.) *Melodije i fotografija*. Tematski zbornik radova posvećen Vladimiru Đorđeviću, Bor: Narodna biblioteka, 67–73. / Мијић Сузана (2011) „Органолошки рад Владимира Ђорђевића (Изложба народних музичких инструмената



- та из легата Владимира Ђорђевића, завештаних Музичком друштву 'Станковић' и из Етнолошке збирке Музеја рударства и металургије у Бору“. У Драган Стојменовић (ур.) *Мелодије и фотодографија*. Тематски зборник радова посвећен Владимиру Ђорђевићу, Бор: Народна библиотека, 67–73.
- Mokranjac, Stevan St. (1996) *Etnomuzikološki zapisi* (red. Dragoslav Dević), Sabrana dela Stevana St. Mokranjca, том 9, Књажевац – Београд: Nota – Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. / Мокрањац, Стеван Ст. (1996) *Етномузиколошки записи* (ред. Драгослав Девич), Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањаца, том 9, Књажевац – Београд: Нота – Завод за уџбенике и наставна средства.
- Nenić, Iva (2011) „Postoje li prave narodne pesme i melodije u gradovima? (prilog istoriji koncepcija tradicionalne muzike u Srbiji)“. У Драган Стојменовић (ур.) *Мелодије и фотографија*. Тематски зборник радова посвећен Владимиру Ђорђевићу, Бор: Народна библиотека Бор, 51–65. / Ненић, Ива (2011) „Постоје ли праве народне песме и мелодије у градовима? (прилог историји концепција традиционалне музике у Србији)“. У Драган Стојменовић (ур.) *Мелодије и фотодографија*. Тематски зборник радова посвећен Владимиру Ђорђевићу, Бор: Народна библиотека Бор, 51–65.
- Radinović, Sanja (2010a) „Napisi o tradicionalnom muzičkom nasleđu jugoslovenskih naroda u Časopisu *Nova Evropa*“. У Марко Недић и Весна Матовић (ур.) *Nova Evropa (1920–1941)*, zbornik radova, Београд: Институт за књижевност и уметност, 617–634. / Радиновић, Сања (2010а) „Написи о традиционалном музичком наслеђу југословенских народа у часопису *Нова Европа*“. У Марко Недић и Весна Матовић (ур.) *Нова Европа (1920–1941)*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 617–634.
- Žganec, Vinko (1948) „Kako da leksikografiramo narodne popijevke?“, *Muzičke novine* 5–6 (25–26) (svibanj – lipanj / maj – juni): 1–2.
- Zakić, Mirjana (2019) „Vladimir R. Đorđević u ogledalu vremena: baština, zvuk, misao, reč, slika, trajanje“. У *Vladimir R. Đorđević u ogledalu vremena (zaostavština u Biblioteci Fakulteta muzičke umetnosti, Narodnoj biblioteci Srbije i Muzičkoj školi „Stanković“)*, Београд: Народна библиотека Србије, 85–90. / Закић Мирјана (2019) „Владимир Р. Ђорђевић у огледалу времена: баштина, звук, мисао, реч, слика трајање“. У *Владимир Р. Ђорђевић у огледалу времена (заоставштина у Библиотеци Факултета музичке уметности, Народној библиотеци Србије и Музичкој школи „Станковић“)*, Београд: Народна библиотека Србије, 85–90.

## МИРЈАНА ЗАКИЋ

## Допринос Владимира Р. Ђорђевића развоју етноорганологије

## (РЕЗИМЕ)

У обухватном и плодносном музичком деловању Владимира Р. Ђорђевића, крајем XIX и почетком XX века, посебну пажњу завређује његов вишедеценијски рад на сакупљању и бележењу музичкофолклорног материјала, који је објавио у својим збиркама *Српске народне мелодије (Јужна Србија)* и *Српске народне мелодије (Предрајина Србија)*. Иако знатно малобројније од вокалних примера, записане инструменталне мелодије на гајдама, свирали/дудуку, карабама, цевари, као и на виолини, представљају прва документована сведочења о мелодијским карактеристикама разних инструмената, њиховој функционалности у народном животу и заступљености у одређеним локалитетима. Почетни значајнији етноорганографски/етноорганолошки подухвати потекли су такође из Ђорђевићевог пера, реферисањем на инструменте скопских „гајдарџија“, као и на дечје музичке инструменте из околине Алексинца. Од изузетне важности је и његово залагање за оснивање колекције народних инструмената при Музичком друштву „Стаковић“ у Београду, које је прикупао на терену, а чију каснију надоградњу је спроводио и индиректним путем (анкетама с обухватним питањима упућеним љубитељима и сакупљачима народног стваралаштва из разних крајева). Ђорђевићева истраживачка активност доминантно је била усмерена на српске аутентичне (старије) форме музичког изражавања, сагласно националном приступу бележења народне музике његових претходника и савременика. Суочен с процесом убрзане трансформације и нестајања многих старих музичких форми у међуратном раздобљу, као и с проблемом финансирања истраживања и публикавања (готово) искључиво из сопствених средстава, Ђорђевић је више пута указивао на недовољну заинтересованост државе за вредности од важног националног интереса, те предлагао решења превазилажења такве проблематике у циљу неговања нематеријалног културног наслеђа под покровитељством државних институција. Визионарским назначавањем изузетно важних стратешких решења у циљу очувања и заштите музичке баштине, Владимир Ђорђевић је употпунио своје вишедеценијско деловање у разним сферама музичке културе, што га чини једним од најсвестранијих и најпосвећенијих музичких личности на размеђи XIX и XX века.

Кључне речи: Владимир Р. Ђорђевић, етноорганологија, теренско истраживање, инструментална музика, транскрипција, музеологија.



VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ'S CONTRIBUTION TO THE  
TRANSCRIPTION OF VOCAL PRACTICES\*

---

*Sanja Ranković*<sup>1</sup>

Associate professor, Faculty of Music,  
Department for Ethnomusicology, Belgrade, Serbia

ДОПРИНОС ВЛАДИМИРА Р. ЂОРЂЕВИЋА ТРАНСКРИПЦИЈИ  
ВОКАЛНЕ ПРАКСЕ

---

*Сања Ранковић*

ванредни професор, Факултет музичке уметности,  
Катедра за етномузикологију, Београд, Србија

Received: 15 September 2020

Accepted: 1 November 2020

Original scientific paper

АБСТРАКТ

Serbian musicians who were collecting different forms of traditional music at the end of the 19th and the beginning of the 20th century were unable to make audio recordings of the collected material. This conditioned the need to transcribe folk melodies “by ear” during the very process of interviewing their interlocutors or later – from memory. Methodology of transformation of sound into an adequate graphic transcription was especially promoted by Vladimir Đorđević who, in comparison to his predecessors, introduced numerous novelties. This article discusses his approach to the transcription of vocal practices as applied in two large collections: *Serbian Folk Melodies (Southern Serbia)* and *Serbian Folk Melodies (Pre-war Serbia)*. The fundamentals of his work are observed through the analysis of the manner in which Đorđević transcribed meta-data, as well as from poetic and music texts.

\* This study is realized within the project *Music and Dance Tradition of Multiethnic and Multicultural Serbia* (No. 177024), supported by the Ministry of Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

1 sanjaetno@gmail.com

KEYWORDS: Vladimir Đorđević, transcription, vocal practice, *Serbian Folk Melodies (Southern Serbia)*, *Serbian Folk Melodies (Pre-war Serbia)*

#### АПСТРАКТ

Српски музичари који су се бавили сакупљањем различитих облика традиционалне музике крајем XIX и почетком XX века, суочавали су се с немогућношћу да звучно забележе прикупљени материјал. То је подразумевало записивање народних мелодија „по слуху“ за време самог испитивачког процеса, или касније – по сећању. Методологију претварања звука у адекватан графички запис посебно је унапредио Владимир Ђорђевић који је увео бројне новине у односу на своје претходнике и савременике. У оквиру овог рада разматра се његов приступ транскрипцији вокалне праксе који је примењен у две велике збирке: *Српске народне мелодије (Јужна Србија)* и *Српске народне мелодије (Предрајина Србија)*. Кроз анализу начина на који је Ђорђевић бележио метаподатке, као и поетске и музичке текстове, сагледавају се основе његовог рада. Метаподаци су исказани кроз исписивање (или изостављање) имена казивача, насеља у којима су песме записане и подацима који се односе на контекст. Поетске и музичке карактеристике песама сагледане су кроз испитивање Ђорђевићевог односа према певаном и поетском тексту, лексемама које имају функцију рефрена, тонском потенцијалу мелодија, интонативним одступањима, метру, ритму, карактеру и другим извођачким особеностима.

Кључне речи: Владимир Ђорђевић, транскрипција, вокална пракса, *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*, *Српске народне мелодије (Предрајина Србија)*.

The establishment of ethnomusicology as a science was accompanied by the process of collection of music material and its transformation from auditive into visual forms, which was especially facilitated with the invention of phonograph in 1877 by Thomas Edison (Марковић 1994: 19). The notions of transcription<sup>2</sup> and melography refer to this methodological process which leads towards “the generation of the end-product” – transcription (Dević 1974: 5; Живчић 2008: 1). Validity of the transcription frequently arises as an issue, as the west-European musical notation is almost incapable of presenting all auditive specificities of traditional music passed through word of mouth (Bartók and Lord 1951: 20; Seeger 1958: 184–195; Merriam 1964: 57; Hood 1971: 51, 54–55; Nettl 1983: 76). Nevertheless, transcriptions are an important means used in ethnomusicology for the purpose of sampling,

2 According to the opinion of Ter Ellingson “Transcription is a subcategory of notation, and logically and historically requires the pre-existence of notation” (Ellingson 1992: 111).

conservation, documentation and music analysis. Discussion of its methods and attempt at a universal approach has been a part of ethnomusicological narratives from the beginning of the 20th century (Abraham, Hornbostel 1909/10: 1–25) to the present day.<sup>3</sup> Theoretical deliberations of transcription advanced when Charles Seeger introduced the terms *prescriptive* and *descriptive* music writing (Seeger 1958: 184–195).<sup>4</sup> His concept was expanded by Ter Ellingson who points to the third form of transcription, which is “neither strictly prescriptive nor descriptive, but rather cognitive or conceptual, as it seeks to portray musical sound as an embodiment of musical concepts held by members of a culture” (Ellingson: 1992: 110).

In parallel with the tendencies in the global professional public, the need for visualization of traditional music also occurred among collectors of Serbian vocal practices in the beginning of the 19th century, starting from Franz Mirecki and his transcriptions in Vuk Karadžić's *Book of Poems [Pjesmarica]* in 1815, via Emanuil Kolarović, Josip Šlezinger, Alojz Kalauz, Kornelije Stanković, and others (Девѝћ 1960: 99–102). They transcribed music folklore using West European musical notation and treated it in the spirit of Romanticism, wishing to adapt it to the chamber style of playing (Литвиновић 1999: 135). As they were harmonized, folk melodies suited the taste of the civil setting with their new harmonic sound and “bridged the gap from the rural community to civil society” (Петровић 1987: 4).

Throughout the 19th century, Serbian researchers were faced with the impossibility of making audio recordings, so they were doing their transcriptions “by ear”, either during the interviewing process, or later – from memory (Големовић 2011: 12). Towards the end of the 19th and the beginning of the 20th century, Vladimir Đorđević undoubtedly provided crucial contribution to the development of the methodology of collection of folklore music material and the improvement of transcription. His work, aimed at establishing the methodology of transcription of traditional music, introduced numerous novelties in comparison to his predecessors and contemporaries, and established a base for further ethnomusicological endeavour in this area. Even though as a melographer Đorđević paid equal attention to playing and singing practices, this article focuses on the examples of traditional singing which far outnumber the instrumental playing performances, which are published in two capital volumes: *Serbian Folk Melodies (Southern Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*]<sup>5</sup> from 1928 and *Serbian Folk Melodies (Pre-war Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)*] from 1931 (Ђорђевић 1928, 1931).

3 In the beginning of the previous century, the aim of transcription was to provide as realistic sound picture as possible; in the 1950s, there occurred great diversity in terms of the manner in which transcription was used. Some 20 years later, the methodology of transcription was conditioned by a resolution of a certain issue, while in the 1990s the occurrence of transcription in scientific studies was reduced (Nettl 1983: 78).

4 According to Charles Seeger, descriptive transcription implies transcription of all details of one interpretation, while prescriptive transcription is void of the meticulous approach in the process of transformation of sound into a visual image (Seeger 1958: 184–195).

5 At the time of Vladimir Đorđević's researches, the notion of Southern Serbia implies the Sandžak

Facts from Vladimir Đorđević's biography speak about his insider role in the process of collection of folklore music materials. As he was born and bred in the village of Brestovac in the vicinity of Zaječar, and spent his youth in Aleksinac, Sokobanja, and Niš, he continually had the opportunity to listen to traditional music (Ђорђевић 1928: XIV; Јанковић 1969: 9–11). In the course of his active service in numerous settlements in Serbia, he was still connected to the sounds of his youth; thus, his wish to visualize acoustic experiences was quite natural (Ђорђевић 1928: XIV). He made the first transcriptions of vocal practices in the period from 1890 to 1892 in the village of Kulina in the vicinity of Kruševac, where he was working as a teacher. He published several of the songs transcribed at the time in the magazine *Pobratimstvo* in 1892, while he also adapted most of the collected materials for mixed choir and published them in 1896 within the collection *Serbian Folk Melodies from Kulina* [Srpske narodne melodije iz Kuline] (Јанковић 1969: 11).

For a more thorough understanding of Đorđević's activities in the area of transcription, it is necessary to point to an important step which he made by publishing the *Questions for the Collection of Musical Traditions of Serbs* [*Pitanja za prikupljanje muzičkih običajā u Srba*] in cooperation with Božidar Joksimović, a singing teacher from Aleksinac (Јоксимовић, Ђорђевић 1899). Đorđević transformed his experience from the field into the aforementioned text, which was composed as a questionnaire and which presented a guideline for amateur researchers collecting vocal, instrumental, and dance practices (Ibid.). The content of the questions points to a profound knowledge of traditional music and relates to geographical location of the song, context description, analysis of emic terminology, participation in singing practices in relation to gender and age group, local esthetic criteria related to traditional musical performances, social position of singers, et cetera (Јоксимовић, Ђорђевић 1899: 7–15).<sup>6</sup>

Having in mind the moment in history when Đorđević was conducting his researches, i.e. the end of the 19th and the beginning of the 20th century, the ques-

of Novi Pazar, Kosovo and Metohija, as well the areas in the vicinity of Tetovo, Skoplje, Kratovo, and Kočane (Erdeljanović 1924: 330–331).

<sup>6</sup> Joksimović and Đorđević developed 141 questions relating to vocal tradition (Јоксимовић, Ђорђевић 1889: 7–15). The quantitative and qualitative framework for these fieldwork guidelines encompasses numerous research areas which Serbian ethnomusicology was studying for years after the publication of this work. Here are some separate questions to illustrate the content of Joksimović's and Đorđević's work and their way of thinking (Ненић 2011: 59):

“Is a singer generally considered to be a person of a greater value, and how is that value expressed?

Are there songs sung only by children, or only by young women, or only young men, or only married men and women, or only older people? What is the name for such songs?

What is the predominant age of singers?

Is it young girls or women who sing more?

Who is said to sing well? Is this determined by the strength of the voice or by some other feature?

How old should one be to start learning how to sing and how?

Do they sing through nose and why?

Do they differentiate between town songs which are not folk songs and simple rural folk songs?

How do people call the chorus?” (Јоксимовић, Ђорђевић 1899: 8, 9, 11, 12, 13).

tion arises of how he transcribed folk songs, since he did not have a phonograph. Understanding the importance of the very process of transportation of an acoustic image into writing, in the prefaces to the given collections (Ђорђевић 1928, 1931) he stated the basic principles of transcription which he had applied, as well as some observations relating to traditional music in general. It is important to emphasize that Ђорђевић was familiar with the melographic work of his predecessors and contemporaries, which is subjected to his critical review in the preface to the *Serbian Folk Melodies (Southern Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*] (Ђорђевић 1928: XIII–XVIII). He stated that most musicians who melographed Serbian music tradition did not distinguish folk music from art music, which resulted in transcriptions of artistic melodies and texts as folk, and the neglect of “those features of our folk music that constitute its essential character” (Ђорђевић: 1928: XIV). However, as an example of a proper relation to folklore music material, he emphasized Mokranjac whose works he evaluated as “impeccable” (Ђорђевић 1928: XIV).

As it has been said, the methodology of Ђорђевић's activity on transcription is particularly intriguing if we take into account the fact that he did not have the possibility of making audio recordings, which would facilitate the process of transformation of sound into a graphic image, and provide a more precise transcription. He tried to ensure accuracy and authenticity of his examples by gathering a large number of singers at the same time so that they could correct and complement one another. Ђорђевић compensated for the absence of an adequate sound recorder by relying on his own musical capabilities, which is corroborated by his words:

“I never transcribed a melody before I had learned to sing it and play it on the violin. I would transcribe it only when I was able to sing it all the way to the end with the others, and then I would transcribe it from the first verse, and then the rest of the text. This is how I would check transcribed melodies with other singers from the same village” (Ђорђевић 1928: XVI).

This manner of field work may be connected to the “learning method” which was explained at the end of the 19th century by Erich Moritz von Hornbostel and Otto Abraham, which was based on a specific transcription of melodies by ear.<sup>7</sup> Here it is not about the application of the methodology of these German scientists, but a coincidence which stemmed out of Ђорђевић's “self-grown resourcefulness” in the given circumstances (Радиновић 2010b: 36).

Having in mind Ђорђевић's collections of vocal examples (Ђорђевић 1928, 1931), it is possible to observe all parameters which make a transcription complete and which include transcription of meta-data, as well as characteristics of poetic and music texts. Rich singing material, the transcription of which is discussed in this pa-

7 The “learning method” implied that the researcher learned music pieces (instrumental and vocal) from his respondents. He could transcribe a music example by ear only after the talented individuals from the researched community confirmed that they were satisfied with the interpretation (Abraham, Hornbostel 1909/10: 15).



per, is based on 428 examples from South Serbia (Ђорђевић 1928), as well as 597 examples from different areas in Serbia (Ђорђевић 1931).<sup>8</sup> Such imposing material speaks in favour of the fact that Ђорђевић treated folklore music material as a substance which needs to be presented in the form as interpreted by folk singers. When classifying the materials, he applied the areal principle, grouping songs by counties, regions, and settlements in which they were transcribed.<sup>9</sup> Thus he expressed a developed awareness of local differences in the style of music materials which he tried to group in some way (Литвиновић 1999: 135). In the upper right corner of each example it is possible to find information on the particular village, town, or region where it was transcribed. Beside this data, following the poetic text, he stated the genre of the song or gave his observations characteristic for the interpretation itself. In the book related to materials from Southern Serbia, additional explanations occur only sporadically (Ђорђевић 1928: 3, example No. 9; 4, example No. 11; 6, example No. 16; 15, example No. 43; 18, examples No. 50 and 52, etc.), which are adopted as a principle in the collection of transcriptions from pre-war Serbia and which represent a constant in the process of transcription (Ђорђевић 1931). This speaks about the fact that in the period from 1928 to 1931, preparing his second collection, he reinstated certain elements of documentation of traditional songs. The comments under the transcriptions contain the following content: “St. Lazarus Day song” [*lazarička*] (Ђорђевић 1931: 6, examples No. 16–20), (“rainmaking songs” [*dodole*] (Ђорђевић 1931: 8, example No. 26), “Trinity Day songs” [*kraljice*] (Ђорђевић 1931: 15, 53), “carpet-weaving” songs [*ćilimarska*] (Ђорђевић 1931: 26, example No. 90),<sup>10</sup> “harvesting” [*žetvarska*] (Ђорђевић 1931: 134, example No. 538), or “sung when the bride goes to her father-in-law after the wedding” (Ђорђевић 1931: 36, example No. 126), “on going to pick bigroot geranium” (Ђорђевић 1931: 61, example No. 234), etc. As information on the genre is written under most examples in the second collection (Ђорђевић 1931); whenever it is omitted, it means that the song was sung in different situations. Beside shorter remarks, Ђорђевић also occasionally imparted broader information relating to the very process of interpretation or context. Thus, next to the score of song “Jeremija u polje”, which he wrote down in the village of Pavlica in the county of Studenica, he states: “On the eve of Jeremiah’s Day, young men and women get together and go from one house to another. On this

8 The book *Serbian Folk Melodies (Southern Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*] comprises songs collected in the course of a four-month sojourn in Macedonia, Novi Pazar, and Kosovo and Metohija in 1925 (Ђорђевић 1928: XIV), while *Serbian Folk Melodies (Pre-war Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)*] comprises transcriptions generated during the course of his four-decade long melographic work from the last decade of the 19th century to the publication of the book in 1931 (Ђорђевић 1931: XI–XII).

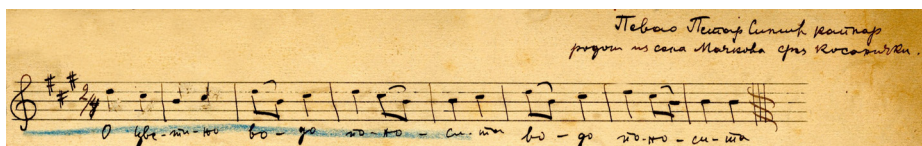
9 In order to mark the settlements in which the melodies were taken down, he used the “Dictionary of places” [*Rečnik mesta*] by Stevan Koturović from 1892, but he would mostly use the name which was in everyday use at the time (Ђорђевић 1931: XIV).

10 Interestingly, in Pirot Ђорђевић transcribed eight “carpet weaving” songs [*ćilimarske pesme*]; this genre has not been documented in studies of Serbian ethnomusicologists so far (Ђорђевић 1931: 23–26, examples No. 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, and 90).

occasion, the young women sing the above song, while the young men peel the bells. This is how they chase snakes away" (Ђорђевић 1931: 134–135).

Interestingly, names of the players and singers are omitted from Vladimir Đorđević's published transcriptions, markedly in the book presenting materials from Southern Serbia (Ђорђевић 1928). However, upon examination of his original transcriptions kept at the library of the Faculty of Music in Belgrade, it may be concluded in most cases that names of the performers were written down, but that they mostly omitted from printed works (see example No. 1). An exception is the case of mentioning the name of his interlocutor Bela Tomić from Kriva Reka, for whom Đorđević himself stated that he had insisted to be highlighted as a singer, which speaks about the were integrity of the interlocutor, as well as of the ethical attitude of the researcher (Ђорђевић 1931: 126).

### Example No. 1.



Original transcription by Vladimir Đorđević including data on the performer (Library of the Faculty of Music in Belgrade).

Мачковац  
(ср. косанички, окр. топлички).

М.М. ♩ = 100

<p>О, Цве-ти-њо, во-до по-но-си-та,          Што си мене синоћ преварила          Да на тебе нигде брода нема,          А ја јутрос по порано пођо,</p>	<p>Те ја нађо до три брода редом:          На једноме кићени сватови,          На другоме девер и девојка,          А на трећем братац и сестрица.</p>
---	--

The same example without data on the performer was published in the work *Serbian Folk Melodies (Pre-war Serbia)* [Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)], 65, example No. 253.

Besides meta-data, Vladimir Đorđević took a specific approach to writing down sung and poetic text of the song. Unfortunately, he frequently omitted exclamations and introductory lexemes deeming them of lesser importance, which he explained in the Preface to the collection *Serbian Folk Melodies (Pre-war Serbia)* [Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)]:

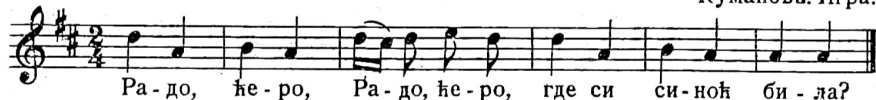
"I did not write down the intro and the ending to each song, but only in some cases, in order to avoid their overly frequent repetition. As for the text of the intro and the ending, I would write it down under the notes, but I would not repeat it in the text of the song which I wrote down in its entirety under the melody" (Ђорђевић 1931: XIII).

It is obvious that he omitted choruses occurring in the beginning of the melo-stanza, while he would write down the text of choruses framed by the sung text under the notes, but he would not mark them separately – as it is done nowadays, by underlining the text of the chorus (Dević 1974: 64–65).<sup>11</sup> Same as the choruses, Vladimir Đorđević would also sporadically write down cries on the vowel /i/ which occur in cadential formulas of the melo-verse (Ђорђевић 1931: XIII).

Đorđević did not write down poetic texts in the same manner, as he would, in most cases, add the content of the sung stanza under the notational signs adding poetic text to it, mostly without the chorus and repetition of individual parts of verses.<sup>12</sup> However, the collected materials are not presented in an uniform way in this area either; thus, in a number of examples, he would quote the whole text of the song with repetition of individual parts of verses (see example No. 2), while in others he would supply the poetic text without repetition (see example No. 3).

### Example No. 2

Куманова. Игра.



Ра-до, ђе-ро, Ра-до, ђе-ро, где си си-ноћ би-ла?

Радо, ђеро, Радо, ђеро, где си синоћ била?  
 Мајко мила, мајко мила у башту сам била,  
 У башту сам била, мајко, цвеће сам си брала.  
 Радо, ђеро, Радо, ђеро, коме си га дала?  
 Нишлије прођоше, мајко, цвеће ми тражише.  
 Они ми даваше, мајко, три реда дуката.

The example in which Đorđević writes text down with repetition of parts of verses  
 (Ђорђевић 1928: 2, example No. 5)

### Example No. 3

Околина Куманова. Игра.



Ђурђе-лин, Ђурђе-лин Ста-но у-ба-ва, Ста-но у-ба-ва,

Ђурђелин Стано убава,  
 Ти ли беше синоћ на вода?  
 Та ја бе, та што дека бе?

The example in which Đorđević writes text down without repetition of parts of verses  
 (Ђорђевић 1928: 2, example No. 6)

11 This is corroborated by numerous examples in Đorđević's collections such as in the songs: "Šano dušo, Šano mori" (Ђорђевић 1931: 1, example No. 1), "Što je gluma u ta gornja mahala" (Ђорђевић 1931: 6, example No. 14), "Letevo me, letevo" (Ђорђевић 1931: 6, example No. 15) and many other.

12 Vladimir Đorđević stated that he mostly omitted choruses from the poetic text, but not always, which is why it is not sufficiently clear what he was led by when taking them down or omitting them (1931: XIII).

When presenting poetic text, Đorđević would additionally explain the meaning of certain words, which is especially emphasized in the transcription of the song "Pred kućom mi do tri češme teče" from Prizren (Ђорђевић 1928: 150, 417). This is an example the content of which is given in Serbian and Turkish, but the words in Turkish are inscribed in Cyrillic alphabet (see example No. 4):

#### Example No. 4

Призрен.

Предку - ћом ми, а - ман, до три чеш - ме,  
те - че - у, те - че - у,  
пре ку - ћом ми, а - ман, до три чеш - ме,  
те - че - у, а - ман, а - ман, те - че - у.

Пред кућом ми до три чешме течу,  
Бири<sup>\*)</sup> шећер, бири шербет, бири бал,<sup>\*)</sup>  
Шећер, шербет сиз'н<sup>\*)</sup> олсун,<sup>\*)</sup> бал биз'м.<sup>\*)</sup>  
У дворе ми до три воћке растеу,  
Бири армут,<sup>\*)</sup> бири ељма,<sup>\*)</sup> бири нар,<sup>\*)</sup>  
Армут, ељма сиз'н олсун, нар биз'м,  
У башти ми до три цвета цветају:  
Бири лале бири сим'бил,<sup>\*)</sup> бири ђул.<sup>\*)</sup>  
Лале сим'бил сиз'н олсун, ђул биз'м  
У аре ми до три коња лежају.  
Бири алџа,<sup>\*)</sup> бири дорче<sup>\*)</sup> бири ђок<sup>\*)</sup>  
Алџа, дорче сиз'н олсун, ђок биз'м  
У одаје до три анке<sup>\*)</sup> (хр. нуме) седају  
Бири анум, бири ђелин,<sup>\*)</sup> бири к'з<sup>\*)</sup>  
Анум, ђелин сиз'н олсун, к'з биз'м  
На чардак ми до три аге седају,  
Бири ага, бири паша, бири бег  
Ага, паша сиз'н олсун, бег биз'м.<sup>\*)</sup>

<sup>\*)</sup> бири = један; бал = мед; сиз'н = ваше; олсун = да буде; биз'м = наше; армут = крушка; ељма = јабука; алџа, дорче, ђок јсеу имена коња; анум (ханума) - госпођа; ђелин - невеста; к'з = девојка.

Some of the songs are incomplete and contain only one verse due to the interlocutors' inability to remember the whole content, which Đorđević solved by ending

the text in three dots (Ђорђевић 1931: XIV). Another curiosity is the transcription of a lament within the collection from pre-war Serbia in which only the melodic transcription is given without the poetic text which, as he stated, he could not understand (Ђорђевић 1931: 132, example No. 528). As an experienced researcher, he knew how sensitive transcription of this genre is and he believed that transcription of the melodic line only is an exceptionally important piece of data. Beside this, he noticed that there are examples comprising verses with different versification and felt the need to comment on their performance manner, stating that in such cases “the larger note is split into two smaller ones, or two smaller notes merge into one larger note” (Ђорђевић 1931: XIV).

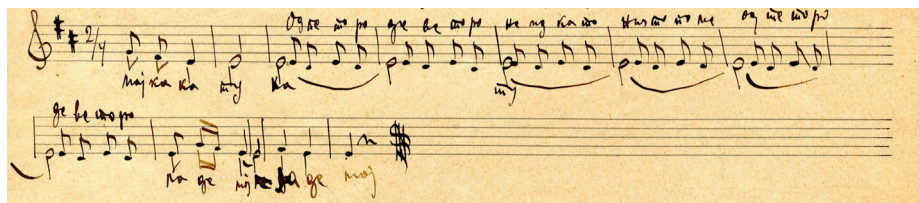
Observing musical characteristics of the songs he had transcribed, Vladimir Ђorđević noted that most of them are monophonic, which is also corroborated by the comment in which he talks about the dominance of monophonic singing in Serbian vocal music: “Our people sing monophonically (in unison)” (Ђорђевић 1928: XVI). However, this claim possibly related only to individual regions in Serbia in which monophonic singing prevails, as in most Serbian regions two-part singing is the paradigm of vocal expression (Петровић 1989: 65; Максимовић 1997: 3). Ђorđević himself refuted the statement made previously in a comment to a two-part example and wrote that two-part singing is especially characteristic of Svrljig and Pirot areas, but that he had not always transcribed it (Ђорђевић 1931: 47). This is why the publication of his paper comprising three two-part examples of older rural practice published in *Nova Evropa* journal in 1924 is of great historic importance for Serbian ethnomusicology (Ђорђевић 1924: 350–352), These transcriptions are rare examples of two-part songs documented by Serbian researchers (Радиновић 2010a: 625).<sup>13</sup> Here it is necessary to especially emphasize the example “Majka Katu uplitala” from Oglađenovac near Valjevo as the first transcript of the Serbian vocal corpus within older rural tradition in the history of Serbian melography (see example No. 5). Later, Ђorđević repeated two songs published in *Nova Evropa* in the collection *Serbian Folk Melodies (Southern Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*] as they had been written down in Kumanovo and Tetovo.<sup>14</sup> Quantitative progress in transcription of two-part songs is especially perceptible in the collection *Serbian Folk Melodies (Pre-war Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)*] in which he published seven more songs of the older singing layer.<sup>15</sup>

13 It is believed that the first transcription of a two-part song (without text) was published by geographer Vladimir Karić in the 19th century (1887: 189). However, the example he published is dominated by one-part singing within which the second chord occurs only once and the fifth occurs twice in the cadenza. One should not neglect the fact that Mokranjac also transcribed one Macedonian song belonging to urban tradition which was performed in parallel thirds. It is not known when Mokranjac wrote down this transcription which was published only in 1996 (Мокрањац 1996: 282).

14 In the collection *Serbian Folk Melodies (Southern Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*], two two-part songs were written down in Kumanovo and Tetovo (Ђорђевић 1928: 3, 141, examples No. 9 and 389),

15 The collection *Serbian Folk Melodies (Pre-war Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)*] comprises seven two-part examples from Niš, Podgora and Lužnica counties (Ђорђевић 1931: 47, 49,

## Example No. 5



Original transcription by Vladimir Đorđević from the Library of the Faculty of Music in Belgrade  
(published in Đorđević 1931, 143, example No. 570).

When writing down vocal traditions, Đorđević did not transpose melodies so that the final tone of the music flow represents the finalis *g1*, i.e. he did not use the Finnish method.<sup>16</sup> He wrote down the original intonation implying the key by marking the key signatures which do not occur in the notated text.<sup>17</sup> Such approach to the process of transcription is best presented by an example of a two-part song from the vicinity of Tetovo (see example No. 6) in which key signatures written for both parts point to different modes (one in G major, and the other in g minor), which means that he tried to put traditional vocal practices within the limits of west European music tradition (Ђорђевић 1928: 141). Đorđević was well aware of specificities of folk music as compared to art music, but it is also obvious that at the time of his intensive melographing activities he had still not found solutions to all issues in this process, as well as a clear approach to the definition of tone series.

## Example No. 6

Тетово.

I. глас

Пра-ти-ла мај-ка Бо-ја - на, у лоз-је гроз-је да бе - ре\*

II. глас

И жути дуњи јесенки,  
Жути јабући босјанки.  
Туја га сrete пударче,  
Пударче вели говори:  
Ђел бери, бела Бојана,  
Под наши бели чадори,

Голем да џумбиш чинимо,  
Много да пара архимо,  
Јелече ће ти кројимо,  
Са срма ће га веземо,  
Дукати ће ти дадемо,  
Голем да џумбиш чинимо.

*Грозјеберска.*

The example No. 389 is taken from the collection *Serbian Folk Melodies (Southern Serbia)*

[*Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*]

56, 65, 66, 143 examples No. 175, 185, 186, 218, 254, 255, 570).

<sup>16</sup> Our professional public encountered the Finnish method for the first time in 1948 (Žganec 1948).

<sup>17</sup> He did not determine the mode, key signatures, and bar only for the lament from Lučica and the song „Jao, kuku, brale“ from Vitkovo, published in the collection *Serbian Folk Melodies (Pre-war Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)*] (Ђорђевић 1931: XII, XIII).

Being engaged with tonal potential of vocal examples, Đorđević came to the conclusion that Serbian music, especially in Svrlijig and Timok areas, comprises pitch aberrations and tonal relations the size of which amounts to a quarter of a tone. In order to mark the phenomenon, he used the plus sign (+) for higher pitch and the minus sign (-) for lower pitch. He was the first Serbian collector of folklore music material who applied this manner of annotation, which as important step ahead in development of methodology of transcription (Ђорђевић 1931: XII).

In the area of the music meter, for some melodies Đorđević tried to determine their meter in accordance with general principles of art music in the west-European tradition. If the melody comprises several different metric frameworks, he would write them all down in the beginning of the transcription. However, he did not always determine the rhythmic signature, which he commented on in the following manner: "I did not mark bar lines in some melodies, but I nevertheless divided them into certain groups using broken bar lines. For some melodies I did not insert bar lines at all, as this would be impossible" (Ђорђевић 1931: XIII). It remains unclear based on which parameters he wrote down the broken bar lines within the notational system, as he did not provide any explanation.<sup>18</sup> In any case, by omitting the meter annotation, he anticipated the manner in which melodies in *rubato* and *parladno rubato* systems are written down within contemporary Serbian transcription (Dević 1974: 42).

Vladimir Đorđević's maturing as a melographer is also perceived in the area of annotation of the character and tempo of vocal performances. Tempo annotations are missing from his collection *Serbian Folk Melodies (Southern Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*], while he defined the character of performance only in two cases, using the term *Moderato*.<sup>19</sup> Beside this, he observed changes in duration of individual notational values, so he marked longer tones with a pause sign.<sup>20</sup> In accordance with this, he also tried to provide a graphic presentation of occasional aberrations from the tempo using the term *ritenuto*.<sup>21</sup> However, it is only in the book *Serbian Folk Melodies (Pre-war Serbia)* [*Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)*] that it is possible to observe a more mature approach to transcription, as all examples, with no exceptions, contain metronome annotations (Ђорђевић 1931: XIII).

Analyzing music texts from Đorđević's collections discussed in this article, it is also possible to observe other details pointing to the specificity of his transcriptions of vocal practices. Thus, he melographed ornamental tones as single, more rarely as

18 Based on several examples in which broken bar lines occur, it may be assumed that they are written instead of regular bar lines as they divide metric units. Every unit could be marked with a certain type of bar, but Đorđević probably did not write them down as he felt that the songs were freely performed in terms of metrics (Ђорђевић 1931: 8, example No. 27 etc.).

19 Interestingly, within the second collection relating to Southern Serbia, no other term occurs besides *Moderato* (Ђорђевић 1928: 72, example No. 201; 152, example No. 423)

20 In this case, the pause sign occurs not only the closing part, but also in central segments of the music flow (Ђорђевић 1928: 80, example No. 223; 116, example No. 321; 141, example No. 389; 142, example No. 393; 144, example No. 398; 145, example No. 403, etc.).

21 He used this sign most frequently in the closing parts of the music flow (Ђорђевић 1928: 103,

double or triple appoggiaturas.<sup>22</sup> The occurrence of appoggiatura is the least frequent element in his transcriptions (Ђорђевић 1931: 41, example No. 151). He marked all ornaments by standards used in contemporary melography, which in the case of single ornaments implies writing down of a small crossed quaver, while for more than two ornamental tones it implies writing of a small semiquaver the duration of which is accounted in the value of the base tone (Dević 1974: 50–51). As Đorđević only relied on his musical memory, it may be assumed that he simplified or omitted some complex ornaments.

Among the songs documented by Vladimir Đorđević there are specific singing manners, occurring in a minor number of examples, which, however, are of utmost importance for the analytical process. One of them is disruption of the melody by one syllable with a break, which he transcribed using a broken line connecting two pitches divided with a rest, while connected with the same syllable. He clearly noticed this phenomenon as a specificity of vocal interpretation which in Đorđević's songs dominantly occurs in ritual songs.<sup>23</sup> Several decades later, Russian ethnomusicologist Izaly Zemtsovsky explained this phenomenon deeming it characteristic of Russian tradition and the ritual system of Balkan Slavs (Земцовски 1968: 61–69).

Summing up data relating to characteristics of Đorđević's work on transcriptions of vocal tradition, it is possible to single out principles according to which he approached this complex task. Even though he only implied the key and was occasionally inconsistent in stating the text, intro, chorus, and cries, his contribution is still of exceptional importance for the development of Serbian melography and may be observed in the following:

- Attitude towards folklore music material as substance
- Upgrading of melographic principles and deliberation of specificities of materials through the prefaces of the two collections of folk melodies
- Transcription of meta-data relating to the transcribed examples (name and family name of the performer, geographic origin of the song, context of performing, genre, chorus, etc.).
- Transcription of two-part examples of older rural practices
- Introduction of signs for aberration in pitch
- Transcription of disruption of melody by one syllable (when the melodic caesura is positioned within the syllable)
- Writing down tempo and character of performance of music examples, as well as aberrations in terms of duration of tones and change of tempo.

example No. 286; 141, example No. 390 etc.), and more rarely in central parts (Ђорђевић 1928: 72, example No. 188).

<sup>22</sup> There are few examples with double (Ђорђевић 1931: 15, example No. 54; 16, example No. 57 and 58), or triple appoggiaturas (Ђорђевић 1931: 16, example No. 60; 18, example No. 65).

<sup>23</sup> This performing manner may be especially observed in ritual songs [*lazaričke*] (Ђорђевић 1931: 6, example No. 18), singing while digging corn (Ђорђевић 1931: 39, example No. 141), wedding songs (45, example No. 167), and love songs (Ђорђевић 1931: 15, example No. 56).



Based on these observations, we may conclude that Vladimir Đorđević is an important figure in development of the methodology of transcription in Serbia. He is one of the first Serbian transcribers who did not transcribe traditional music only for the purpose of its artistic processing, but who also documented it as intangible cultural heritage. Despite the fact that he could not make a recording of collected materials, it is obvious that he strived to achieve the most meticulous melography possible, to approach descriptive transcriptions (Seeger 1958: 184–195). In Serbia, further development of this sphere of ethnomusicology is based on the foundations he established in his works, as well as on dilemmas that he tried to resolve.

#### LIST OF REFERENCES

- Abraham, Otto, und Hornbostel, Erich M. von (1909/1910) "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Jg. 11, Berlin, 1–25.
- Bartók, Bela and Lord, Albert (1951) *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press.
- Dević, Dragoslav (1960) „Sakupljači narodnih melodija u Srbiji i njihove zbirke“, *Glasnik Etnografskog muzeja*, knj. 22–23: 99–122. / Девић, Драгослав (1960) „Сакупљачи народних мелодија у Србији и њихове збирке“, *Гласник Етнoгpафској музеја*, књ. 22–23: 99–122.
- Dević, Dragoslav (1974) *Osnovna melografska uputstva*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Đorđević, Vladimir (1924) „Iz naše narodne muzike u Južnoj Srbiji“, *Nova Evropa*, knj. X, br. 11: 350–352.
- Đorđević, Vladimir (1928) *Srpske narodne melodije (Južna Srbija)*, Skoplje: Skopsko naučno društvo. / Владимир Ђорђевић (1928) *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*, Скопље: Скопско научно друштво.
- Đorđević, Vladimir R. (1931) *Srpske narodne melodije (Predratna Srbija)*, Beograd: izdanje autora. / Ђорђевић, Владимир Р. (1931) *Српске народне мелодије (Предрајина Србија)*, Београд: издање аутора.
- Ellingson, Ter (1992) „Transcription“. In H. Myers (red.) *Ethomusicology: An Introduction*, The Norton/Grove Handbooks in Music, New York – London: W. W. Norton & Company, 1992, 110–152.

- Erdeljanović, Jovan (1924) „Etnički položaj Srba Stare Srbije i Makedonije među Južnim Slovenima“, *Nova Evropa*, 1924/X/II (11. oktobar): 327–335.
- Golemović, Dimitrije (2011) „Vladimir R. Đorđević“. U Dragan Stojmenović (ur.) *Melodije i fotografija*. Tematski zbornik posvećen Vladimiru Đorđeviću, Bor: Narodna biblioteka Bor, 5–14. / Големовић, Димитрије О. (2011) „Владимир Р. Ђорђевић“. У Драган Стојменовић (ур.) *Мелодије и фотографија*. Тематски зборник радова посвећен Владимиру Ђорђевићу, Бор: Народна библиотека Бор, 5–14.
- Janković, Ljubica S. (1969) „Vladimir Đorđević – pionir etnomuzikologije u Srbiji“. U Vladimir R. Đorđević, *Ogled srpske muzičke bibliografije do 1914. godine*, za štampu priredila Ksenija B. Lazić, Beograd: Narodna biblioteka SR Srbije – Nolit, 9–32. / Јанковић, Љубица С. (1969) „Владимир Ђорђевић – пионир етномузикологије у Србији“. У Владимир Р. Ђорђевић, *Оглед српске музичке библиографије до 1914. године*, за штампу приредила Ксенија Б. Лазич, Београд: Народна библиотека СР Србије – Нолит, 9–32.
- Joksimović, Božidar i Đorđević, Vladimir (1899) „Pitanja za prikupljanje muzičkih običaja u Srba“, *Karadžić*, sv. VI: 268–270. / Јоксимовић, Божидар и Ђорђевић, Владимир (1899) „Питања за прикупљање музичких обичаја у Срба“, *Караџић*, св. VI: 268–270.
- Hood, Mantle (1971) *The Ethnomusicologist*, New York: McGraw-Hill.
- Karadžić Stefanović, Vuk (1964) *Pjesnarica*. Izdanje o stogodišnjici smrti Vuka Stefanovića Karadžića, Beograd: Prosveta. / Караџић Стефановић, Вук (1964) *Пјеснарица*. Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића, Београд: Просвета.
- Karić, Vladimir (1997) „Melodije narodnih pesama i igara, svirke i igre“. U *Srbija – Opis zemlje, naroda i države*, Beograd: KIZ „Kultura“, 187–202. / Карић, Владимир (1887) „Мелодије народних песама и игара, свирке и игре“. У *Србија – Опис земље, народа и државе*, Београд: КИЗ „Култура“, 187–202.
- Litvinović, Selena (1999) „Значај Владимира Ђорђевића за развој етномузикологије у Србији“, *Razvitak*, XXXIX (201–202): 135–137. / Литвиновић, Селена (1999) „Значај Владимира Ђорђевића за развој етномузикологије у Србији“, *Развиџак*, XXXIX (201–202): 135–137.
- Maksimović, Irina (1997) *Srpske narodne melodije Vladimira Đorđevića*, neobjavljeni seminarski rad, FMU u Beogradu.
- Marković, Mladen (1994) „Etnomuzikologija u Srbiji“, *Novi Zvuk* 3: 19–30. / Марковић, Младен (1994) „Етномузикологија у Србији“, *Нови Звук* 3: 19–30.

- Merriam, Alan (1964) *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Mokranjac, Stevan St. (1996) *Etnomuzikološki zapisi* (red. Dragoslav Dević), Sabrana dela Stevana St. Mokranjca, tom 9, Knjaževac – Beograd: Nota – Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. / Мокрањац, Стеван Ст. (1996) *Етнoмузикoлoшкe зaписи* (ред. Драгoслaв Дeвић), Сaбрaнa дeлa Стeвaнa Ст. Мoкрaњaцa, тoм 9, Књaжeвaц – Бeогрaд: Нoтa – Зaвoд зa уџбeникe и нaстaвнa срeдствa.
- Nenić, Iva (2011) „Postoje li prave narodne pesme i melodije u gradovima?” (prilog istoriji koncepcija tradicionalne muzike u Srbiji)“. U Dragan Stojmenović (ur.) *Melodije i fotografija*. Tematski zbornik radova posvećen Vladimiru Đorđeviću, Bor: Narodna biblioteka Bor, 51–65. / Нeнић, Ивa (2011) „Пoстoje ли прaвe нaрoднe пeсмe и мeлoдиje у грaдoвимa? (прилoг истoрији кoнцeпциjа трaдициoнaлнe музикe у Србији)“. У Дрaгaн Стoјмeнoвић (ур.) *Мeлoдиje и фoтoгрaфиjа*. Тeмaтски збoрник рaдoвa пoсвeћeн Влaдимиру Ђoрђeвићу, Бoр: Нaрoднa библиoтeкa Бoр, 51–65.
- Nettl, Bruno (1983) *The Study of Ethnomusicology (Thirty-One Issues and Concepts)*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Petrović, Radmila (1989) *Srpska narodna muzika (pesma kao izraz narodnog muzičkog mišljenja)*, Beograd: SANU – Muzikološki inistitut SANU. / Петровић, Радмила (1989) *Српска народна музика (песма као израз народној музичкој мишљења)*, Београд: САНУ – Музиколошки институт САНУ.
- Radinović, Sanja (2010a) „Napisi o tradicionalnom muzičkom nasleđu jugoslovenskih naroda u časopisu *Nova Evropa*“. U Marko Nedić i Vesna Matović (ur.) *Nova Evropa (1920–1941)*, zbornik radova, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 617–633. / Радиновић, Сања (2010a) „Написи о традиционалном музичком наслеђу југословенских народа у часопису *Нова Европа*“. У Марко Недић и Весна Матовић (ур.) *Нова Европа (1920–1941)*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 617–633.
- Radinović, Sanja (2010b) „Suggestions for transcribing exotic melodies: A cornerstone in the Babel tower of ethnomusicological methodology”, *New Sound* 35 (I/2010): 28–38.
- Seeger, Charles (1958) „Prescriptive and Descriptive Music-Writing“, *The Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 2: 184–195.
- Zemcovski, Izalij (1968) „Prilog pitanju strofike narodnih pesama (iz južnoslovensko-ruskih paralela“, *Narodno stvaralaštvo – folklor*, sv. 25: 61–69. / Земцовски, Изалиј (1968) „Прилог питању строфике народних песама (из јужнословенско-руских паралела“, *Народно стваралаштво – фолклор*, св. 25: 61–69.

Žganec, Vinko (1948) „Kako da leksikografiramo narodne popijevke?“, *Muzičke novine* 5–6 (25–26) (svibanj – lipanj / maj – juni): 1–2.

Živčić, Ana (2008) *Razvoj transkripcije i notacije u srpskoj etnomuzikologiji*, neobjavljeni seminar-ski rad, FMU u Beogradu. / Живчић, Ана (2008) *Развој транскрипције и нотације у српској етномузиколоији*, неobjављени семинарски рад, ФМУ у Београду.

### САЊА РАНКОВИЋ

Допринос Владимира Р. Ђорђевића транскрипцији вокалне праксе

#### (РЕЗИМЕ)

Владимир Ђорђевић представља посвећеног сакупљача музичкофолклорне грађе с краја XIX и почетка XX века, чија активност је била усмерена ка документовању традиционалне музике. Иако није поседовао фонограф, те није био у могућности да звучно сними примере традиционалног музицирања, тежио је минуциозном записивању музичког текста радећи „по слуху“. Током богате музичке каријере допринео је развоју методе транскрипције вокалне праксе као специфичног процеса претварања звучног записа у графичку слику. Основне постулате свог рада публиковао је у предговорима својих капиталних дела: *Српске народне мелодије (Јужна Србија)* и *Српске народне мелодије (Предрајина Србија)*. У њима се сагледава Ђорђевићев однос према музичкофолклорном материјалу као материји и уздизање мелографских начела и размишљања о специфичностима грађе. Анализом начина бележења метаподатака, као и поетских и музичких карактеристика у назначеним делима, запажа се да је Ђорђевић имплицирао тоналитет и повремено недоследно излагао поетски текст, уводне сегменте мелострофа, рефрене и извике. Упркос томе, његов допринос је изузетно значајан за развој српске транскрипције и огледа се у: записивању метаподатака везаних за забележене примере (име и презиме извођача, локацију одакле је песма, контекст извођења, жанр, рефрен и друго), транскрипцију двогласних примера старије сеоске праксе, увођењу ознака за интонативна одступања, записивању прекидања мелодије на једном слогу (када је мелодијска цезура позиционирана у слогу) и бележењу темпа и карактера интерпретације.

Кључне речи: Владимир Ђорђевић, транскрипција, вокална пракса, *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*, *Српске народне мелодије (Предрајина Србија)*.



## VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ IN THE NATIONAL LIBRARY OF SERBIA

---

*Velibor Prelić*<sup>1</sup>

Librarian-adviser, National Library of Serbia,  
Department for Special Collections, Belgrade, Serbia

## ВЛАДИМИР Р. ЂОРЂЕВИЋ У НАРОДНОЈ БИБЛИОТЕЦИ СРБИЈЕ

---

*Велибор Прелић*

Библиотекар саветник, Народна библиотека Србије,  
Одељење посебних фондова, Београд, Србија

Received: 1 September 2020

Accepted: 20 September 2020

Review Article

### ABSTRACT

This article deals with the collection of documents belonging to Vladimir R. Đorđević, which are kept at the National Library of Serbia. These documents are divided in two separate personal funds – Vladimir's letters to his brother Tihomir are preserved in the Legacy of Tihomir R. Đorđević, while photographs and letters addressed to Vladimir Đorđević are in the Legacy of his nieces Ljubica and Danica S. Janković. This material can be a very useful source for research of Đorđević's life and work.

KEYWORDS: Vladimir R. Đorđević, National Library of Serbia, correspondence, photographs.

### АПСТРАКТ

Овај чланак се бави грађом која се чува у Народној библиотеци Србије, а односи се на Владимира Р. Ђорђевића. Грађа се налази у два легата – Владимирова писма упућена брату Тихомиру налазе се у легату Тихомира Р. Ђорђевића, док се фотографије и писма упућена Владимиру налазе у легату његових сестричина Љубице и Данице С. Јанковић. Овај материјал може бити веома користан извор за проучавање живота и рада Владимира Р. Ђорђевића.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Владимир Р. Ђорђевић, Народна библиотека Србије, кореспонденција, фотографије.

Vladimir Đorđević, a pioneer in the field of ethnomusicology in Serbia, has his own bequest at the Faculty of Music of the University of Arts in Belgrade. Shortly after his death in 1938, his brother, ethnologist and member of the Serbian Royal Academy of Sciences, Tihomir Đorđević, and nieces Ljubica and Danica Janković, sorted out Vladimir's books, papers and notes from his researches and handed them over to Kosta Manojlović, at the time Dean of the Academy of Music in Belgrade.



**Figure 1.** Portrait of Vladimir Đorđević from 1900  
(LjDF 171)

All other material, including mainly correspondence and photographs, remained with the Janković sisters, who were taking care of materials and notes of both of their uncles Vladimir and Tihomir. Tihomir died in the closing months of World War II and his private library became the first bequest of the renewed National Library of Serbia (NLS) in 1945. Ljubica and Danica Janković sorted Tihomir's entire correspondence, which included Vladimir's letters to his brother, and in 1953 this collection was added to Tihomir's bequest at the NLS. All other material related to Vladimir Đorđević remained with Ljubica and Danica Janković, and only after Ljubica's death in 1974 the rest of Vladimir's correspondence, scores and a collection of photographs became part of the bequest of Ljubica and Danica Janković in the NLS. Vladimir's letters are the part of the correspondence subcollection within the bequest of Tihomir Đorđević, and their signature number is TĐ 6264/215/1-378.

## VELIBOR PRELIĆ

VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ IN THE NATIONAL LIBRARY OF SERBIA



**Figure 2.** Handwritten letter by Vladimir, sent from Vienna to his brother Tihomir in 1893 (TĐ 6264/215/8)

The Đorđević brothers had a very close relationship, and generally the entire Đorđević-Janković family was closely bonded, so it is not a surprise that they left behind a huge collection of letters – there are 378 letters addressed to Tihomir by Vladimir, while Tihomir wrote some 300 letters to Vladimir. If we include other family members – sister Draga and her husband Stanislav Janković, and their daughters Ljubica and Danica, whose work in the domain ethnochoreology their uncles Tihomir and Vladimir were supervising, then, parents Radosav and Jelisaveta, as well as the youngest brother Borivoje, who died young, the number of letters addressed to the Đorđević-Janković family is over one thousand. This exceptional collection of letters gives us insights into the private life of these families, whose members were all well educated and prominent in Serbian and Yugoslav cultural and social life. They were informing each other in detail about all kinds of events, they passed news about family and relatives, described in great detail encounters and discussions with mutual



friends, described their travels, explained their plans for field researches and the results they got, and they would always mention their health conditions. Expectedly, a very important subject in the correspondence between Vladimir and Tihomir was their professional work, as they were both, together with the sisters Janković, doing research in similar fields. It is clear from these letters how much Vladimir appreciated his brother Tihomir and he often asked him for opinion on issues he was facing in his work, but he also sought advice on ordinary, everyday things. Tihomir also valued Vladimir's work and effort and supported him during his studies at the Vienna Conservatory and in every other way, with advice or sharing work, even proof-reading. Brothers managed to stay in touch during World War I and Vladimir gave a very detailed account on his work with exiled students from Serbia in southern France, where he spent most of the war years. Tihomir and Vladimir inspired their nieces Ljubica nad Danica in their ethnochoreological work, so the correspondence between uncles and nieces was partly professional and partly private and familiar.

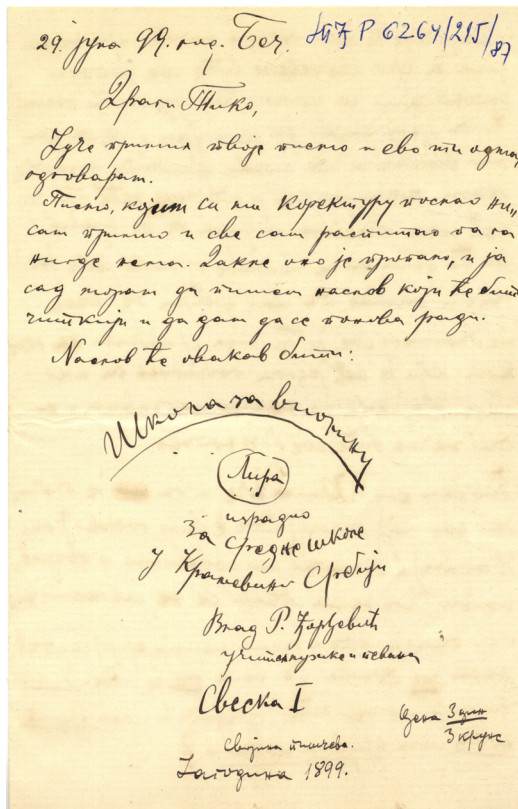


Figure 3. Letter by Vladimir to Tihomir with his design of the cover of the *Violin School* from 1899 (ТД 6264/215/87)

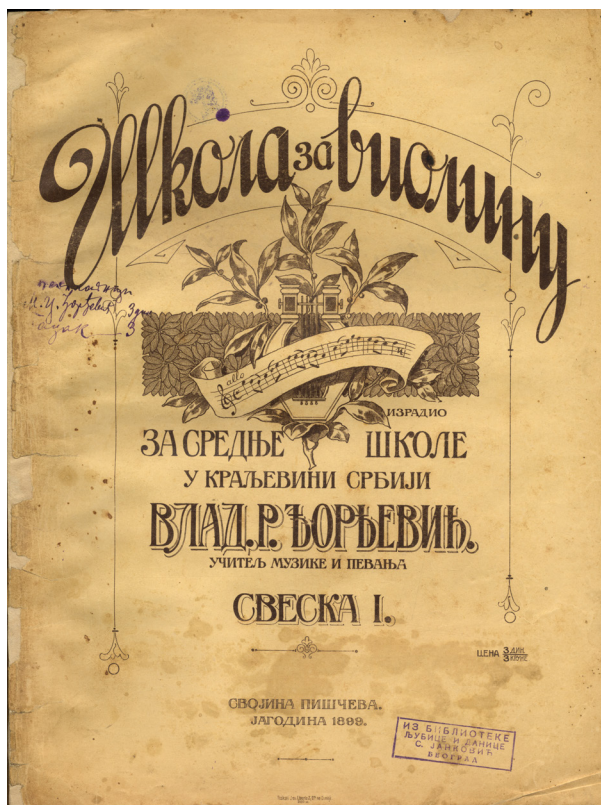
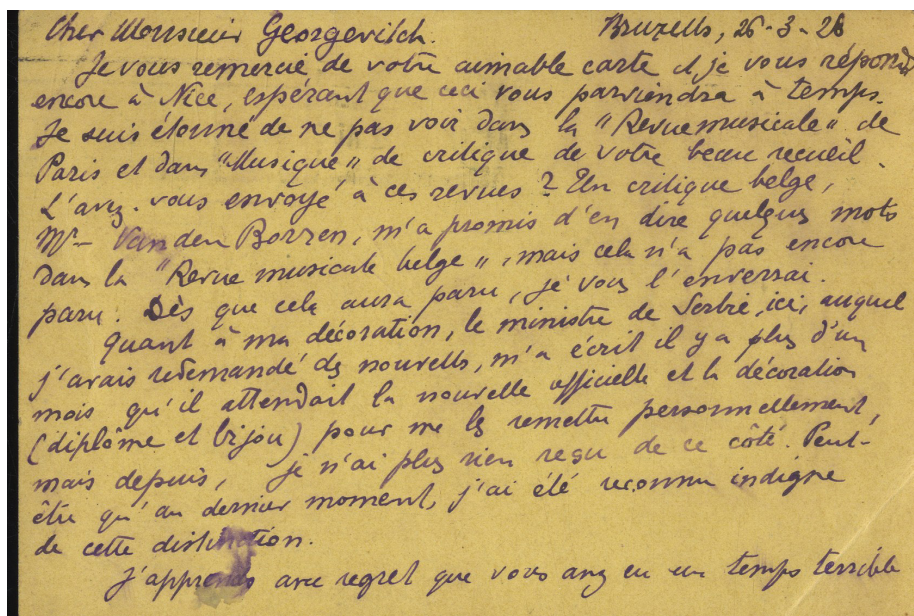


Figure 4. Cover of the Violin School published in 1899 (LjDJ 256)

There are about seven hundred letters exchanged between Vladimir and Tihomir, and with around three hundred fifty letters from/to other family members.

Letters received by Vladimir Đorđević, sent to him by his friends and associates are in the bequest of the Janković sisters. Ljubica Janković requested that nothing should be done with the material she dedicated to the NLS for forty years after her death, so it was only in 2013 that work on the material from this bequest properly started. Within this huge collection there are 579 letters sent to Vladimir Đorđević by his friends and associates and they are placed in the LjDR group VII, boxes no. 10, 11 and 12. Work on this particular material is still underway. Letters are sorted in chronological order, by the year and by the sender. This correspondence is covering the period from 1907 to 1936, but for the years 1920 to 1927 there are significantly less letters than in earlier and later periods. Most of the letters from the period before World War I are actually orders for Đorđević's publications from school teachers. Two of those letters are from Serbian schools in Vojvodina, then Austria-Hungary, which shows that Đorđević's work was already heard of abroad as well as in Serbia. Almost all senders' names are identified, leaving only a small group of letters with indistinct handwriting. List of correspondents (but not a definite one) is at the end of this work.



Figures 5a and 5b Post card from Ernest Closson, Belgian composer, from 1928 (LJDR VII/9)

The bequest of Ljubica and Danica Janković contains a subcollection of photographs that represents an illustrated history of the Đorđević and Janković families and covers the period from the second part of the 19th century to the 1960s. Among 697 photos in this subcollection there is a significant number of photos of Vladimir Đorđević. These photos include his portraits from different ages, some of them

## VELIBOR PRELIĆ

VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ IN THE NATIONAL LIBRARY OF SERBIA

made in a characteristic fashion of photo ateliers at the turn of centuries, as well as group photos from different occasions and photos related to Vladimir's work. This subcollection can be researched through the electronic catalogue of the NLS under the signature LjDF 1-697.



**Figure 6.** Vladimir Đorđević (in white) during research trip in the village Čepelare in southern Bulgaria (LjDF 15)



**Figure 7.** Ida Bar-Marli was singing in Vladimir Đorđević's piece *Die Braut muss billig sein* in Vienna (LjDF 114)

A special place in this photo collection is occupied by a group of 293 photos made by Vladimir Đorđević himself in 1930s. After the end of World War I technology of photography advanced to the level where cameras were available to practically everyone, handling cameras and developing films was simplified and amateur photography became very popular. There is no doubt that photography attracted Vladimir Đorđević as he understood how this media, not that new at all, but suddenly very simple and affordable, could help in documenting folk life and tradition. Vladimir's approach to photography was purely documentaristic and without any artistic ambitions. He was capturing on film everything he considered worth remembering and he was especially inclined to take shots of everyday life in Belgrade and other cities and in the countryside.



**Figure 8.** Street vendors in Belgrade in 1930s, photo by Vladimir Đorđević (LjDF 405)



**Figure 9.** Buddhist temple in Belgrade in 1930s, photo by Vladimir Đorđević (LjDF 382)

## VELIBOR PRELIĆ

VLADIMIR R. ĐORĐEVIĆ IN THE NATIONAL LIBRARY OF SERBIA

He was photographing new modern buildings together with remains of old town architecture in Belgrade, made a series of monuments erected in Serbia in memory of the soldiers perished in World War I, and another series of new and old religious places (his photo of the buddhist temple in Belgrade is one of only two known photos of this temple, which does not exist any more). While on field trips, in the villages that he visited during his research, he would always take shots of local schools, public wells, traditional robe, habits and particularities of different ethnic groups in Serbia, Macedonia and Montenegro. But mostly Đorđević was taking photos of common people and their activities – whether professional ones or traditional ceremonies.

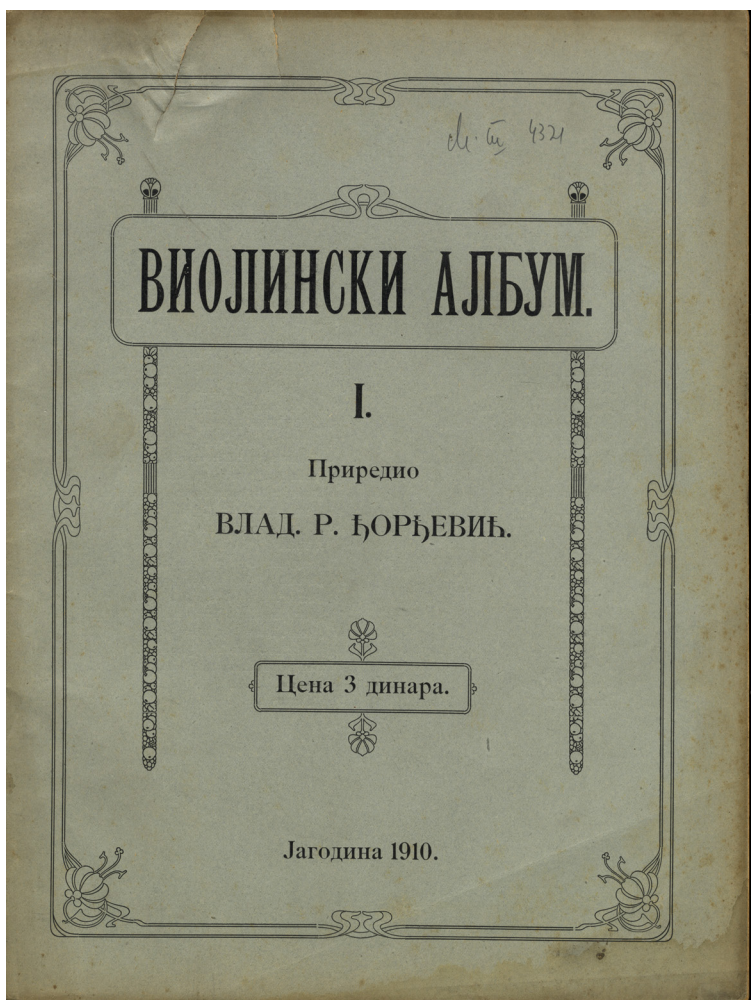
Box no. 9 in the group VII of the Janković sisters' bequest holds some documents related to Vladimir Đorđević – his passport from 1929, one notebook with addresses and notes, obituary, letter with condolences sent by the Academy of Music to Đorđević's family, press clipping and one handwritten text for a public lecture from 1933.



Fig. 10. Vladimir Đorđević's passport from 1929 (LJDR VII/9)

The bequest of the Janković sisters comprises the majority of Vladimir Đorđević's published works – all of his *Serbian folk melodies* including the first issue from 1895, the first edition of the *Violin School* from 1899, his piece *Die Braut muss billig sein* from 1905 (F. S. Krauss) and other publications, thirty nine titles in total. The bequest of Tihomir Đorđević has only four publications, but there are twenty five more publications by Vladimir Đorđević in the general fund of the NLS which

makes sixty-eight titles in total. These titles can be researched through the electronic catalogue of the NLS, but the material that is kept in the bequests of Tihomir Đorđević and the Janković sisters can be used only with prior consent of the Special Collections Department of the NLS.



**Figure 11.**

Cover of the *Violin Album* from 1910 (LJDJ 251)



12. Cover of the first volume of *Serbian Folk Melodies* from 1904. (LJDJ 235)

Material related to Vladimir Đorđević which is kept in bequests of Tihomir Đorđević and of the Janković sisters is not that big in its volume, but still, this extremely interesting material can help researchers to understand better the life and work of our distinguished researchers in the field of folk tradition, ethnomusicology and ethnochoreology, and information from their private letters can bring new details for biographies of Vladimir and Tihomir Đorđević and of Ljubica and Danica Janković. Also, this material can be very valuable for researchers that are working with even broader topics such as social history, history of our culture and education and history of private life in Serbia.



LIST OF  
CORRESPONDENTS

“Mokranjac” Skoplje	Jovanović braća	Pekić, Radovan
Aleksandar jeromonah	Jovanović, Lj. “Obilić”	Pešić, Predrag
Anđelković, D.	Jovanović, Ljubiša	Petrović, Marinko
Barle, Janko	Kalafatović, D.	Petrović, Mih.
Bijelić, Mihailo	Kaljević, Dušan	Petrovićeva, Aleksandra
Bošković, Ljuba	Kanjo, Bela	Pokorni, Milivoje
Bošnjaković, Ljubomir	Karakušević, Mih.	Pop-Lazić, Đ.
Branković, Dobrivoje	Konjević, Dušan	Prodanović, Branko
Buđevac, Mih.	Kovačević, Dragutin	Radenković, M. D.
Closson, Ernest	Krsmanović, Rad.	Rajčić, Miodrag
Čakarević, Jevrem	Krstić, Miloš	Ravnikar, Vladimir
de Madre, Renée	Krstić, Mira	Ribarac, Aleksandar
Dimitrijević, Aleksandar	Lazarević, Cvetko	Ribnikar, Stana
Dimitrijević, Rad.	Lekić, Ivan	Serhatlija, Suljo
Dubajić, Dejan	Liška, Antonije	Stamenković, Bogosav
Đaković, Sreten	Marković, Dragoljub	Stanković, Julijana
Grujićeva, Milica	Marković, M. D.	Stanojević, Olga
Hajduković, Vladimir	Mihailović, Mihailo	Stojanović, Božidar
Heinz, A.	Milićević, Lenka	Stojčević, Đorđe
Ilić, Blagoje	Milinković, Mika	Stojiljković, Jovan
Ilić, Drag.	Milojković, Leposava	Stojković, Hranislav
Ilić, Zorka	Milutinović, Nikola	Šević, Aleksandar
Janković, Aleksa	Miranne, ?	Šević, Sima
Jezdić, ?	Mirković, Jov.	Šijački, Stevan
Jocić, Ljubomir	Mitrović, Vel.	Šimek, B.
Joksimović, Božo	Napravnik, Karel	Šram, Stevan
	Nikšić, Steva	Tanović, St.
	Obradović, Đoka	Tasić, Radosav
	Orlov, Vas.	Terzović, Krsta
	Pandarević, Dimitrije	Veličković, R.
	Pavković, Jovanka	
	Pavlović, Radivoje	

## ВЕЛИБОР ПРЕЛИЋ

ЗАОСТАВШТИНА ВЛАДИМИРА Р. ЋОРЋЕВИЋА  
У НАРОДНОЈ БИБЛИОТЕЦИ СРБИЈЕ

## (РЕЗИМЕ)

Легат етномузиколога Владимира Р. Ћорђевића налази се на Факултету музичке уметности у Београду. Недавно након Владимирове смрти 1938. године, његов брат Тихомир Р. Ћорђевић, етнолог и члан Академије, и сестричине Љубица и Даница С. Јанковић, средили су заоставштину Владимира Ћорђевића и његове рукописе, нотне записе и стручну литературу предали тадашњој Музичкој академији.

Преостала грађа – писма и фотографије – остале су код сестара Јанковић, које су водиле бригу о заоставштинама својих ујака, који су им били и ментори у њиховом стручном раду. Оне су најпре средиле комплетну преписку Тихомира Ћорђевића, и та збирка је 1954. године приључена његовом већ постојећем легату у Народној библиотеци Србије. У тој збирци се налази 378 писама које је Владимир упутио свом брату Тихомиру, а преписка покрива период од последње деценије XIX века до друге половине тридесетих година XX века.

Писма која је Владимир примао од родбине, пријатеља и сарадника, остала је код сестара Јанковић, и тек после смрти Љубице С. Јанковић 1973. та грађа је постала део легата сестара Јанковић у НБС. У њој се налази 579 писама које је Владимир примио између 1907. и 1936. године, а отприлике половину тих писама написао је Тихомир Ћорђевић. Нека од имена других кореспондената могу се наћи у прилогу овог текста.

Осим преписке Владимира Ћорђевића, у легату сестара Јанковић се налази и већа колекција фотографија. Међу њима је значајан број Владимирових портрета у стилу старих фотоатељеа, али и из свакодневног живота, професионалног рада и групних фотографија које сведоче о бројним активностима Владимира Ћорђевића.

Посебну целину у тој збирци фотографија у легату сестара Јанковић чине фотографије које је снимиио Владимир Ћорђевић. Он је, највероватније крајем двадесетих година, набавио фотоапарат и искористио напредак у фотографској технологији да забележи сцене из Београда, Србије, Црне Горе и Македоније. Његов приступ фотографији је документаристички и он је бележио призоре из свакодневног живота у Београду, као и током својих путовања и истраживања, где се најчешће интересовао за локалне обичаје и типичне сцене традиционалног живота у унутрашњости.

Заоставштину Владимира Ћорђевића у НБС чине преписка и фотографије, као и публикације које је он сам објављивао. Та грађа се формално налази у два

легата – Тихомира Ђорђевића и сестара Јанковић, и доступна је истраживачима, како онима који се баве нашим културним наслеђем, тако и онима који се баве и ширим темама – друштвеном историјом, културном историјом и развојем образовања, као и историјом приватног живота.

Кључне речи: Владимир Р. Ђорђевић, Народна библиотека Србије, кореспонденција, фотографије.

VARIA



“PERVERTING THE TASTE OF THE PEOPLE”:  
LĂUTARI AND THE BALKAN QUESTION IN ROMANIA

---

*Roderick Charles Lawford*<sup>1</sup>  
Cardiff University, United Kingdom

„ИЗВИТОПЕРЕЊЕ УКУСА ЉУДИ“:  
LĂUTARI И БАЛКАНСКО ПИТАЊЕ У РУМУНИЈИ

---

*Родерик Чарлс Лофорд*  
Универзитет у Кардифу, Уједињено Краљевство

Received: 1 September 2020

Accepted: 9 November 2020

Original scientific article.

АБСТРАКТ

“Perverting the Taste of the People’: *Lăutari* and the Balkan Question in Romania” considers the term “Balkan” in the context of Romanian Romani music-making. The expression can be used pejoratively to describe something “barbaric” or fractured. In the “world music” era, “gypsy-inspired” music from the Balkans has become highly regarded. From this perspective “Balkan” is seen as something desirable. The article uses the case of the Romanian “gypsy” band Taraf de Haïdouks in illustration. Romania’s cultural and physical position within Europe can be difficult to locate, a discourse reflected in Romanian society itself, where many reject the description of Romania as a “Balkan” country. This conflict has been contested through *manele*, a Romanian popular musical genre. In contrast, *manele* is seen by its detractors as too “eastern” in character, an unwelcome reminder of earlier Balkan and Ottoman influences on Romanian culture.

KEYWORDS: Balkan(s), Romania, alterity, exotic, oriental, Ottoman, *manele*, *lăutari*, “gypsy”, Turkish, Roma, Romani, “world music”, subaltern.

## АПСТРАКТ

„Извитоперење укуса људи’: *Lăutari* и балканско питање у Румунији“ студија је у којој се разматра појам „Балкан“ у контексту музичке продукције румунских Рома. Тај израз се може користити у пејоративном смислу да опише нешто „варварско“ или изломљено. У ери „музике света“ („world music“), „циганска музика“ с Балкана постала је веома цењена. Из те перспективе, „Балкан“ се посматра као пожељна одредница. У чланку је као илустрација коришћен пример румунског „циганског“ бенда *Taraf de Haidouks*. Културни и географски положај Румуније унутар Европе тешко се може одредити; тај дискурс се одражава и у самом румунском друштву, у којем многи одбацују опис Румуније као „балканске“ државе. Тај конфликт је преиспитан кроз *manele*, популарни румунски музички жанр. Међутим, опоненти *manele* виде као карактером сувише „источни“ жанр, као непожељни подсетник на раније балканске и отоманске утицаје у румунској култури.

Кључне речи: Балкан, Румунија, другост, егзотика, оријентално, отоманско, *manele*, *lăutari*, „циганско“, турско, ромско, Роми, „музика света“, мање вредно друго.

## INTRODUCTION

The Romanian “gypsy”<sup>2</sup> band *Taraf de Haidouks* are undoubtedly one of the most celebrated acts to have appeared on the “world music” stage. They epitomise the “gypsy”, or “gypsy-inspired” musical subgenre associated with the Balkans that has become highly valuable in the “world music” era. I estimate that my first encounter with them occurred in 2002 when I heard them play a short set during a drive-time programme on BBC Radio 3, around the time when they won the Europe and Middle East category of the World Music Awards. Latterly, they became a focus for my research, which centres on the Romani musicians (known as *lăutari* [sg. *lăutar*] in the Romanian language) of southern Romania. In common with the other traditional trades practised by the Roma in Romania such as that of blacksmith, the profession of *lăutar* is a hereditary one, and an occupation almost exclusively reserved for males. The word *lăutar* is derived from *lăută*, the Romanian word for lute, and originally referred to one who played that particular instrument or the *cobza* (small lute). The

2 Some of the terms I use are prone to cause confusion, and can also be problematic. I have taken the interpretation of the definitions given by Carol Silverman (2012: 295n1) as my model. Roma is the plural of Rom, which is preferred nowadays to the more popular “gypsy”, a term generally considered to be pejorative. The corresponding adjective is Romani. I have found that Romani, Roma and “gypsy” can be used interchangeably in literature on the subject, depending on the source and when it was written. Where possible, I have tried to use Roma (Rom) and Romani. Because “gypsy” is a contentious term, I use lower case and enclose it in inverted commas, whether or not its use is authentic in the context in which I am using it. I adopt the same convention for other expressions that are hard to define. The most commonly encountered of these are “orient” and the attempted categorisation of culture by means of points of the compass, such as “the east”.

meaning of *lăutar* then evolved to describe the fiddlers who came to dominate the traditional Romani *taraf* [band /pl. *tarafuri*/] and developed further to describe Romanian “gypsy” musicians in general.<sup>3</sup> My enquiries stem from this question: Why is “gypsy music” highly revered, whilst the group of people who the musicians are considered to represent are consistently a target for popular xenophobia and racism? This apparent dichotomy had been comprehensively addressed by Carol Silverman in her definitive book, *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora* (2012). Silverman considers alterity in the context of “gypsy” music and is concerned with the participation and reception of the Roma as a subaltern group involved in the transmission of music both at the local and global level. Her argument is constructed with reference to the “world music” market’s taste for “gypsy music”. She discusses how globalisation, identity and representation relate to this overarching topic, set against a backdrop of cultural appropriation and prejudice.

The *lăutari* are acknowledged as conservators of a musical tradition that may have died out without their patronage (Bercovici 1983, cited in Crowe 2007: 129; Kertész-Wilkinson 2001). *Taraf de Haidouks*’ origins are firmly rooted in the *lăutari* tradition. Over time, roughly since the 1989 revolution in Romania, the demand for the services of the *lăutari* playing traditional music at life cycle events diminished, and many musicians turned to the song and dance genre known as *manele* as a more lucrative source of income. Modern *manele* (sg. *manea*<sup>4</sup>) can be broadly classified as a Romanian popular-music style that combines local, Turkish, other Balkan and western musical elements. It is performed (in general) by male Romani musicians using electronic or amplified acoustic instruments. However, the meaning of the term *manele* has evolved from a narrow definition into one that covers many styles of Romanian popular music. *Manele* is generally regarded with disdain by a section of Romanian society delineated as “establishment” or “elite”. As well as being considered vulgar in all senses of the word, the genre is seen by them to maintain an “eastern” register in a Romania that seeks to be “western” and Romani musicians perpetuate a Balkan and Ottoman alterity in the Romanian state. The exponents of *manele* are charged with “perverting the taste of the people.”<sup>5</sup> Here is another paradox: For connoisseurs of

3 By the latter part of the nineteenth century, *lăutari* were more likely to be from the Romani community. During the period of the enslavement of Roma in the Romanian principalities, the musicians and the music they performed were associated with the Phanariot courts, boyars’ estates or monasteries. Following the abolition of slavery, these musicians were now free to practise as self-employed artists. Those who migrated into urban centres became associated with *muzică lăutărească*, a style that combines Romanian musical tradition and western diatonic harmony with some Ottoman Turkish flavour (Samson 2013: 174).

4 A Romanian lexicographical resource explains that *manea* is “a love song of eastern origin, with a tender and drawn out melody”, and the entry confirms the Turkish etymology of *manea*. This definition corresponds closely to the description of a *manea* provided by the language specialist Beissinger (2007: 101). She defines a *manea* as “[...] a non-metrical, partly improvised Ottoman Turkish art song [...]” that has become popularised by *lăutari*. The lexicon does not acknowledge colloquial usage of the word “*manea*” as a broader term that covers Romanian popular music in general.

5 I have paraphrased this expression from *Manele and the Hegemony of “Good Taste”* (Ilioia, 2014).



“world music” the word “Balkan” when it is connected to “music” seems to connote something positive and desirably exotic in the “western” imagination. In contrast, describing Romania as Balkan at all appears to be problematic for many Romanians. The term “Balkan” has been invoked metaphorically to insinuate cultural or political backwardness. An example of such a British colonial attitude can be found in the work of an explorer, Harry de Windt (de Windt, 1907:15), who described the “near east” (i.e. The Balkans) as “savage” Europe because “the term accurately describes the wild and lawless countries between the Adriatic and the Black Sea”.

De Windt includes what was then Romania (i.e. the relatively recently united principalities of Wallachia and Moldavia) in his itinerary, but he might not have done, because Romania’s status as “Balkan” is not always clear cut. Bounded by the Black Sea and Aegean to the east, the Adriatic and Ionian to the west and the Mediterranean to the south, geographically, the Balkans describes the peninsula that lies to the south of the River Danube. Therefore, strictly speaking, only the Dobrogea region lies within this area as it is dissected from Wallachia and the rest of Romania by the Danube, which rises north towards the delta region at Romania’s frontier with Ukraine. Nevertheless, as so much of its destiny has been inextricably linked with its Balkan neighbours, Romania is invariably included along with them in a “Greater Balkan” context, not least because of the long shared period under Ottoman suzerainty and influence.

De Windt, in a further display of Edwardian colonialism, notes that the “Balkan” soubriquet is not always a popular one amongst Romanians themselves. He states that “Rumanians (sic) resent the inclusion of their country with the so-called ‘Balkan States,’ to which they consider themselves, and not without reason, somewhat superior” (Ibid.: 250). Maria Todorova recalls the words of John Reed, an American journalist based in Bucharest during the First World War, who writes “If you want to infuriate a Romanian, you need only to speak of his country as a Balkan state. ‘Balkan!’ he cries. ‘Balkan! Romania is not a Balkan state. How dare you confuse us with half-savage Greeks or Slavs! We are Latins.’” Romanian is, of course, fundamentally a Romance language and this provides for many sufficient evidence of a Romanian identity that is markedly “western” in character, setting it apart from its “Balkan” or, even, “oriental” neighbours.

In more recent times, Romania’s cultural and physical location still presents somewhat of a conundrum. Katherine Verdery, writing about notions of identity and politics during the Ceaușescu<sup>6</sup> era, states that: “Different political options had been intertwined for over three centuries with alternative definitions or representations of Romanian identity (European, Eastern, something different from both); [...]” (1991: 3). Boia (2001: 12) describes Romania as being at once “[...] Balkan, Eastern European and Central European, without belonging wholly to any of these divisions – [...]”. Furthermore, Todorova (1997: 49) cites two commentators who describe Romania as the “[...] transition between Occident and the great Asian Orient, [...]” and as “[...] some kind of no-man’s land, not European at all, but not Asiatic at all”. However, for many on the outside looking in at Romania from political and cultural perspectives,

6 Nicolae Ceaușescu (1918–1989), Romanian leader 1965–1989.

the country is categorised as “Balkan”.<sup>7</sup> For many western Europeans, Romania represents a first level of alterity. By attaching the “Balkan” label to Romania, the “otherness” is reinforced by a further remove; a place where a “different” Europe can be found, and western Europeans can locate their own Balkan European “others”.<sup>8</sup>

### TARAF DE HAÏDOUKS

Taraf de Haïdouks originate from the commune of Clejani in Giurgiu County in the historical province of Muntenia, about forty kilometres south-west of the Romanian capital, Bucharest. At the core of Taraf de Haïdouks are a group of musicians who appeared as “Les Lăutari de Clejani” on a landmark ethnomusicological recording on the OCORA (Office de Coopération Radiophonique) label<sup>9</sup> entitled *Roumanie: Musique des Tsiganes de Valachie* (1988). This album was compiled under the direction of the Swiss ethnomusicologist, Laurent Aubert.<sup>10</sup> This is a comprehensive collection of examples of the important vocal and instrumental forms that are to be found in the southern Romanian provinces of Muntenia and Oltenia. It contains three types of song: *doină* – a free form lyric song; *cântec de dragoste* – love song; and *cântec bătrânesc*<sup>11</sup> or *baladă* – “old person’s song” or epic song. The common instrumental dances in duple time are all included: *joc* – dance; *horă* – circle dance; *sârbă* – line dance; and *brâul* – belt dance. A combination of dances may be played as a suite. This is called a *rând de hore* in the Romanian language, and an example of this is included on *Roumanie: Musique des Tsiganes de Valachie*. In 1991 further recordings were made at the Peasant Museum, Bucharest. Some of these were issued on cassette in 1992. Two compact discs, *Outlaws of Yore / Les “Haïdouks” d’Autrefois (I) and (II)* were compiled from this material and are available on the *Ethnophonie* label.<sup>12</sup>

7 Also, for example, the eminent historian Barbara Jelavich (1923–1995) has no qualms about including Romania in her two-volume *History of the Balkans* (1983).

8 “Nesting orientalisms” is a concept developed by Bakić-Hayden in an article written for the *Slavic Review* (1995). In the context of the former Yugoslavia and with reference to Ottoman influence in the region, Bakić-Hayden illustrates how a hierarchy of “others” and “orients” is constructed in the Balkans. Thus, even within a relatively small physical area, one constituent might regard the “other” as more “oriental” from a cultural point of view, regardless of their verifiable longitudinal position. The Balkan case demonstrates a micro-example of nesting orientalisms, and the model can be extended Europe-wide. Working from the micro to the macro, the Balkans defer to the rest of eastern Europe, which in turn must yield to western-central Europe. Beyond Europe, a greater orient is imagined, its starting point and location ill-defined. Given their status as internal “oriental aliens” in the Balkans and eastern-central Europe, it is clear that the Roma occupy the very bottom of the chain of “nesting orientalisms”.

9 OCORA was established in 1957 for the purpose of making ethnomusicological recordings. It comes under the governance of Radio France.

10 Laurent Aubert had himself been introduced to the *lăutari* of Clejani by the Romanian musicologist Speranța Rădulescu in 1986.

11 *Bătrânesc* is derived from *bătrân*, meaning “old man”, hence, *cântec bătrânesc* – “old person’s song”. *Bătrân* has the Latin root, *veteranus* [veteran].

12 *Ethnophonie* 003 and CD 004. The appreciation and knowledge of *muzică lăutărească* has been

The Taraf de Haïdouks concept was the brainchild of Stéphane Karo and Michel Winter, two Belgians with ambitions to become impresarios. *Musique des Tziganes*<sup>13</sup> *de Roumanie*, dating from 1991, was the first album to be produced by Karo and Winter under the name Taraf de Haïdouks, and in many ways it is essentially a commercial version of the ethnomusicological recordings as it contains many of the song and dance forms and styles familiar from those collections. Hence, prior to their global exposure as Taraf de Haïdouks, the musicians performed a characteristically southern-Romanian repertoire. There was nothing manifestly “Balkan” about it. This opinion is confirmed by Carol Silverman (2012: 273), who notes that “[...] before the 1980s Taraf’s music had little in common with Turkish music and the Romani musics of Bulgaria, Turkey and Macedonia. [...] before 1989 Taraf played mostly regional Romanian music and some Romani songs”.

Nevertheless, the earlier Turkish influence on Romanian music via its Ottoman-occupied Balkan neighbours and the vassal status of the principalities of Wallachia and Moldavia cannot be discounted. According to Robert Garfias (1981:98), *lăutari* were working in the courts of Romanian nobles acting in proxy for their Ottoman overlords as early as the sixteenth century. Hence, present-day *lăutari* can claim to be descendants of court musicians with direct experience of Ottoman Turkish musical aspects. Turkish musical influence can be traced to many of the components of *muzică lăutărească*. Although they do not always necessarily refer to an exact equivalent, the names of certain traditional instruments played by *lăutari*, such as the *cobza*, *caval* (shepherd’s pipe) and *nai* (panpipes), are related etymologically to comparable Turkish instruments.<sup>14</sup> Some features relating to the ensemble and form also have Turkish derivations (with Arabic origins). Before a group of *lăutari* came to be known as a *taraf*, the word *tacîm* was used to describe a Romani band. Both *taraf* and *tacîm* are Turkish (*takım*) in origin, as is the term *taxîm* (*taksim*), which describes an instrumental improvisation that precedes certain types of accompanied song, such as the *cântec bătrânesc*. Moreover, some dance types characterised by *aksak*<sup>15</sup> rhythms are corruptions of the original Turkish – the seven-beat *geampara* being an example.<sup>16</sup> Such dance styles are particularly apparent in

greatly enhanced by the work of the eminent Romanian ethnomusicologist Speranța Rădulescu (1949–), for those in Romania and beyond. She has been responsible for many field recordings of Romanian folk music and is a driving force behind the *Ethnophonie* collection of CDs.

13 *Tsigane* and *tzigane* are both accepted spellings of a French word meaning “gypsy” according to Larousse Encyclopedia online <http://www.larousse.fr/encyclopedie/> [Accessed 27 January 2020].

14 The close Turkish equivalents of these instruments are the *kopuz* (Picken 1975: 268), *kaval* and *ney*.

15 In his essay “Aksak rhythm”, Brăiloiu (1984) criticises the popular use of “Bulgarian” rhythm as a general term for *aksak*, largely due to the use of such a label by Bartók in several of his works. *Aksak* (translating as “limping” from Turkish) are irregular rhythms resulting from the combination and alternation of duple and triple rhythmic cells that generally add up to an odd number of units – e.g. 2+2+3=7.

16 Investigations reveal that the *geampara* wedding dance appears to be derived from the name of an idiophone called a *çalpare* in Turkish. It is a castanet historically played by boy dancers (tr. *küçük*) (personal communication with Professor John Morgan O’Connell, 5 November 2015). The etymology

the southernmost parts of Romania, where Turkish influence would have been at its strongest of course.

The instrumental configuration of Taraf de Haïdouks is typical of what is now a fairly standard *taraf* for the region. Along with the ubiquitous and dominant fiddle sound, the core ensemble also includes *țambale* [cimbalom /sg. *țambal*<sup>17</sup>/] and double-bass. The accordion has also become a fixture and many of Taraf's performances feature the *fluier* (peasant flute); it is rare for a pipe of any sort to feature in a typical Wallachian *taraf*.<sup>18</sup> The *tacim* had originally comprised *vioară* [violin], *cobza* and *nai*. At some stage (no one seems to be quite sure when) the double-bass had replaced the *cobza* and the *nai* appears to have fallen out of use in this context; the accordion and *țambal* were additions (Garfias 1981: 101).

A more obviously "Balkan" register in the music of Taraf de Haïdouks started to appear through the influence of the fiddle-player "Caliu" (Gheorghe "Caliu" Anghel [1958/9 (?)-]). Caliu was one of the younger members of the band at the time they were emerging from rural obscurity and the darkness of communist rule towards global recognition. He was instrumental in introducing some new repertoire and a style which is more associated with an urban environment. Known as *muzica mahalageasca* ["slum" music], this music had a more "eastern" flavour and featured music with more Bulgarian, Serbian or Turkish *aksak* rhythms. The "Balkan" connection was further developed through collaborations with Romani musicians from other Balkan countries, in particular the Bulgarian clarinetist Filip Simeonov and Taraf de Haïdouks' production and recording stablemates the Macedonian Romani brass band Kočani Orkestar. These musicians first feature together on Taraf de Haïdouks' 2001 album, *Band of Gypsies*.

Whether or not the shift towards a more "Balkan" aesthetic was contrived, the Balkan aspect in the work of Taraf de Haïdouks has been enhanced to appeal to "western" enthusiasts of "world music". The wildness of the Balkan "near east" invoked by de Windt before long translates as "oriental" and ultimately to "gypsy" and "Turk". The

is confirmed by an entry in *dexonline*, an online lexicographical resource for the Romanian language, which states that, apart from being a Romanian dance, the word also refers to a type of castanet ("patru bucățele de lemn cu care păcănesc dansatoarele" ["four pieces of wood which the dancers rattle"]). The Turkish equivalent, *çalpara*, in turn, comes from the Persian *čarpāre* (four piece). See *Dicționarul explicativ al limbii române* at [www.dexonline.ro](http://www.dexonline.ro) [Accessed 31 January 2020].

17 The *țambal* has Turkish links through its relationship to the *santür*, a dulcimer of Middle Eastern origin that Feldman (1996: 160) notes was in use at the seventeenth century Ottoman court. Feldman goes on to describe how the leading *santür* virtuoso at court of his time, Hilmi Bey (1820?–1895), swapped his *santür* for the Romanian *țambal mic* (small cimbalom), a portable instrument that is supported by means of a strap suspended from the player's neck. This is the instrument that features prominently in the *muzică lăutărească* of the southern and eastern Romanian provinces of Oltenia, Muntenia and Moldavia. Although the *țambal* does feature as an occasional solo instrument in *muzică lăutărească*, it plays an important role providing rhythmic impetus to the music in the absence of percussion, which is mostly the case (Rice, et al., 1998–2002: 908).

18 Gheorghe "Fluierici" Fălcaru (1954–2016) was the virtuoso pipe player with Taraf de Haïdouks. It is said that he was the son of a Moldavian *ursar* (bear handler), and was adopted by the village of Clejani as a small child.

marketing of Taraf de Haidouks consciously emphasises these stereotypical features in order to increase the appeal to western audiences and record buyers. This is most evident in the notes and imagery included in the accompanying CD liner material. The name Taraf de Haidouks is calculated to invoke the romantic idea of the free-spirited “gypsy” living a life of adventure just on the wrong side of the law. “Taraf de Haidouks” is a French translation of the Romanian “Taraful Haiducilor” that loosely compares to “Band of Outlaws” in English. This is clearly a reference to the idea of the “gypsy” as an itinerant brigand, who survives on cunning and thievery. The *haiduc* legend is popular with the *lăutari* and is frequently a subject for their ballads. *Haiducs* were Robin Hood-type characters who stood up for justice for the ordinary people at the expense of the powerful, who they took great pleasure in outwitting. The word *haiduk* was also used to describe Bulgarians and Serbs who fought against the Turks during the Ottoman era (Rice 1994: 225). Their second commercially released album called *Honourable Brigands, Magic Horses and Evil Eye* (1994) in particular adds to this association. While maintaining the theme of “gypsies” as thieves, it also references a romantic association to magic and sorcery.



Plate 1. *Honourable Brigands, Magic Horses and Evil Eye* – liner notes, front and rear



Plate 2. *Honourable Brigands, Magic Horses and Evil Eye* – inside the liner notes

RODERICK CHARLES LAWFORD  
 “PERVERTING THE TASTE OF THE PEOPLE”

For *Honourable Brigands, Magic Horses and Evil Eye*, much effort was put into the design of the accompanying material with its suggestions of magic, the occult and the “east”. But other references remind listeners that they are being enticed into a borderland where empires and cultures have converged: Austria-Hungary and the Ottoman Empire; the “occident” and the “orient”; Orthodox Christianity and Islam. The liner notes rely on striking colours. On the front, there is a paper-cut figure of an accordionist, a pair of die and a miniature bible with a profile of Christ engraved on it. The reverse shows “Boşorogu” (Ion “Boşorogu” Manole [1920–2002]) in his living room with his family. There is a wall hanging, which depicts an oriental scene of an “exotic” female dancer, accompanied by female musicians performing for a man in a turban. A picture of the Madonna and child can also be seen hanging further up (see **Plate 1**). Just inside the liner notes, there is a reminder of the eastern origin and transit through the southern Balkans of the Romani people. The track listing is printed over a graphic representation of the migratory journeys that the Roma are imagined to have taken following their departure from the north-west Indian region of Rajasthan (see **Plate 2**).<sup>19</sup>

Musically, *Honourable Brigands, Magic Horses and Evil Eye* shares many similarities with the earlier *Musique des Tziganes de Roumanie*. It contains many of the familiar dances, historical epic songs and legends, but it also includes dances from further afield. These are: “Turcească”, “Geamparale” and “Țiganească”, which are translated on the album listing as “Dance in a Turkish Style”, “Wedding Dance” and “Gypsy Dance” respectively.



**Plate 3.** *l'orient est rouge* - front and back of liner notes

19 Persian, Armenian, Medieval Greek and basic Slavonic elements in the Romani language testify to the route that the Roma took on their long, slow, journey to Romania and beyond (Achim 2004: 8). More recently, genetic research has reinforced the linguistic evidence and furthermore established that the Roma have had a European, predominantly Balkan, presence for fifteen hundred years (Institut Biologia Evolutiva, 2012).



**Plate 4.** *l'orient est rouge* (l) and *Band of Gypsies* (r) – a comparison of artwork

This Turkish and “eastern” connection is developed further in *Band of Gypsies*. This album, dating from 2001, is a mixture of live and studio recordings. Islamic-style motifs decorate the liner notes and the CD itself for Kočani Orkestar’s 1998 recording, *l'orient est rouge* (see **Plate 3**), and a taste of this visual imagery is carried over to the *Band of Gypsies* album (see **Plate 4**). A Turkish musical connection is maintained through a reprise of “Turcească” (now called “A La Turk”) with additional rhythmic brass and a long introductory clarinet melisma. An indication that Taraf de Haïdouks are moving into new musical territory is the inclusion of a cover of “Oh Carolina” by the rapper Shaggy, which is given a makeover in *geampara* rhythm with muezzin-like vocal melismas at the beginning and towards the end of the piece.

The album *Mașkaradă* (2007) combines covers of “classical” and “light-classical” music from the first half of the twentieth century with material that is more closely associated with the core repertoire of Taraf de Haïdouks. A connection to the “orient” is maintained in the accompanying material, which makes much of the apparent debt owed to Romani musicians by composers of art music. They have used this inspiration “[...] to create their own vision of an exotic and largely imaginary Orient. [...], [Taraf de Haïdouks] have taken hold of classical pieces and have “re-gypsyfied” them, [...]”.

*Mașkaradă* takes its title from the “Waltz from Masquerade” by Aram Khachaturian (1903–1978) which appears as track 4 on the album. Alongside Bartók’s famous *Romanian Dances* and the Khachaturian, the disc contains versions of music by Manuel de Falla (1876–1946), Isaac Albéniz (1860–1909), and a rendition of the overtly

sentimental and orientalist *In a Persian Market* by Albert Ketèlbey (1875–1959), an English composer remembered mainly for his light orchestral pieces. The cover and liner notes make much of the “gypsy” legacy from which Western music has drawn inspiration, particularly the *style hongrois* playing style:

[...] it is not easy to decide who is wearing the disguise: is it the rural Gypsy band playing a Strauss waltz, or the western European orchestra playing in a “Hungarian” style? It’s a gigantic masquerade [...]. It’s like a carnival feast in the Romanian countryside, with these strange pagan masks which decorate the album sleeve and set the mood.

The recovery on *Mașkaradă* of traditional Romanian music in arrangements by Béla Bartók is significant given the composer’s well-known ambivalence towards “gypsy” musicians. In language remarkably similar to that used by Johann Gottfried Herder (1744–1803) just over a century earlier,<sup>20</sup> Bartók described “gypsies” as an “immigrant nation” and charged them with “orientalising” peasant music. He was critical of the characteristic rhapsodic style that they applied – “Turkish” elements such as elaborate ornamentation, augmented seconds and microtones – all features which encouraged Bartók to bemoan the “orientalist fantasy” which he later saw as contaminating the peasants’ music as the “gypsies” plied their musical trade amongst their rural patrons (Bartók, 1976 cited in Brown, 2000:123; see also Bellman, 1998:83).

*Of Lovers, Gamblers and Parachute Skirts* (2015) was the last commercial recording to be made to date by Taraf de Haïdouks. Following *Mașkaradă* of 2007, a collaborative album – *Band of Gypsies 2* – was produced in 2011 along with Kočani Orkestar. By 2015 many of the core group of musicians connecting Taraf de Haïdouks to the band’s traditional origins had died; only Fluierici and Caliu remained, with the former dying the following year. But, in keeping with the hereditary nature of the *lăutar*’s art, the group is augmented by the offspring of both dead and living musicians. After playing on *Band of Gypsies*, the Bulgarian clarinetist, Filip Simeonov, became a permanent feature thereafter, continuing to bring with him a more overtly Balkan aspect to Taraf de Haïdouks’ repertoire. Caliu is involved in the band’s current incarnation as Taraf de Caliu. They are currently collaborating with a Romanian electro band, Impex, to create “Taraf de Impex”.<sup>21</sup>

Silverman (2012: 46) suggests that gypsies are portrayed in “world-music” marketing as Europe’s last examples of a living authenticity that is lost for everybody else. The accordion player, Ionița, provides the last words on why Taraf de Haïdouks became so popular, quoted on the sleeve notes of *Honourable Brigands, Magic Horses and Evil Eye*: “At last I understand why Taraf de Haïdouks is so successful in the West.

20 In his *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [*Ideas on the Philosophy of the History of Mankind*], written between 1784 and 1791, he describes “gypsies” as a “zahlreiches, fremdes, heidnisches, unterirdisches Volk” [“multitudinous, alien, pagan, subterranean people”].

21 See [www.songlines.co.uk/explore/features/taraf-de-impex-it-s-exciting-to-be-doing-this-fresh-a-new-way-for-romanians-to-look-at-making-music](http://www.songlines.co.uk/explore/features/taraf-de-impex-it-s-exciting-to-be-doing-this-fresh-a-new-way-for-romanians-to-look-at-making-music) [Accessed 5 October 2020].



The West has lost its own folklore and people are saturated with electronic music, they want something more natural”.

## MANELE

*Manele* has historical and stylistic connections to similar musical genres that evolved in several other erstwhile communist Balkan states, namely, *chalga* in Bulgaria and *turbo-folk* in the former Yugoslavia. A distinction can be drawn between “orientalized” and “occidentalized” *manele*. The melodic lines of the former demonstrate a considerable indebtedness to Turkish *makam* (specifically *hikaz* and *nikriz*) and the music is flavoured by elements of Turkish *arabesk* style (see Stokes 1992). “Occidentalized” *manele* owes more to Western European and American popular music, taking its harmonic character from the tempered diatonic scales of the West. Thus, the term has been extended also to cover songs in a wide range of styles, often with very little or no Balkan or “oriental” features.

However, if there is one feature that unites all of these varied styles, it is the observation that anything captured under the *manele* umbrella is considered to be in poor taste or kitsch, and an affront to Romanian culture by large sections of Romanian society. It is seen as celebrating the notion that success is only acquired through the possession of cash (not always acquired through legitimate means), women and luxury goods, phenomena that frequently feature in the lyrics of *manele* and visual representations. The lyrics, in particular, are the target for especially harsh condemnation. They are often criticised for being crude and written in “bad Romanian” because of their lack of regard for grammar and the frequent use of slang. But there are additional dimensions relating to Romania’s past and questions of ethnicity that also need to be considered when looking at why *manele* is considered so objectionable by so many. Ion Dumitrescu writes that “[...] the Orient [... is] a cultural continent from which Romania will never fully remove itself”<sup>22</sup> Moreover, of course, the fact that *manele* is represented as a signal of Romani culture and that the songs are generally performed by Roma adds to the opprobrium.

One might think that the colonial attitudes expressed by the likes of de Windt and Reed from just over a century ago might have softened as Romania emerged from a turbulent twentieth century into a modern European nation as a member of the European Union. But if the ongoing debate about *manele* is any measure, issues in connection with what it means to be Romanian still appear to be up for discussion. Take, for example, extracts from a conversation on reddit.com (an American social news and entertainment networking website) on the topic “*Manele* music and dancers” from 2015. The whole exchange could form the basis of an ethnographic study in itself. However of particular interest here, are the opinions expressed about who constitutes the audience for *manele* and the underlying messages that the genre puts across.

22 See <http://www.electronicbeats.net/manele-part-one/> [Accessed 25 January 2020].

Contributor "magicsebi" (who one can assume to be Romanian, as they post elsewhere on the site in Romanian) writes (in English): "But anyway, the majority of people that listen to it are lower class, gypsies, peasants or *cocalari* – the Romanian version of chavs.<sup>23</sup> So that's why you get these strong reactions. Listening to manele immediately gets you a label from the non-listener – uncultured, gypsy or *cocalar*." Just in case we are under any misapprehensions, "magicsebi" further adds: "*Cocalari* are somewhere between chavs, guidos and those stereotypical Russian tracksuit thugs. Best to stay away: D (big grin emoji)." Another contributor "alecs\_stan" (who posts in both English and Romanian on Romanian and EU politics) informs us that:

[...] [manele] reveals a facet of Romanian societies that the westernized emergent middle class of post communist Romania wants to forget or deny. You see, Romania was under Turkish influence for hundreds of years and that left deep marks. The oriental sound of manele, the gypsy singers and the popularity of the genre among simpletons was/is seen as a step aside the narrative of a future prosperous western style democracy that Romania projects in the spotlights. Modern Romanians deny their Balkanism, they want Romania to be more like Germany, Holland, France or the UK. The Romania in manele songs is closer to Albania, Turkey, Bosnia as [to] values and views.

Hence, by rejecting any Balkan connection, undesirable links to the "gypsy" with the "east", and ultimately the "Turk" can also be avoided. Today, for an influential section of Romanian society (broadly speaking, educated and middle class), the hastening of a modern "western" future remains paramount. Hence, there exists a desire in some quarters to minimise reference to Romania's "eastern", Balkan and Ottoman past. *Manele* is an easy target because of its apparent musical and cultural influences, and its denigrators can rely on a thinly-veiled underlying widespread anti-Romani sentiment, or Antiziganism, to advance their cause. The *vox pop* examples given above can only begin to demonstrate the degree to which *manele* divides public opinion and the intensity of discriminatory invective it can generate; the distaste is such that there have even been institutional calls for it to be banned or, at least, for restrictions to be placed on the extent to which the genre can be broadcast and distributed. As recently as 2019 *manele* continues to be proscribed. The mayor of Timișoara, a city due to become a European Capital of Culture in 2021, has banned the performance of *manele* in public.<sup>24</sup>

Scholars have noted that the *manele* phenomenon contains strong elements of carnival and the parodic (Mihăilescu, 2016; Stoichița, 2016). The carnivalesque frequently invokes larger-than-life characters, anachronistic archetypes, and an element of the unexpected and grotesque. Hence, references to fairy-tale royalty and nobility, which are a common feature in musical folklore (see Brăiloiu, 1984: 18) are

23 The pejorative English term "chav" originates from the Romani "chavi", meaning "child" (Jones 2011: 2).

24 See [www.mediafax.ro](http://www.mediafax.ro) [Accessed 31 January 2020].

also frequent in *manele*. In carnival, rebellion is never very far from the surface and *manele* contains subversive components that challenge convention.

An old European topos associates merry-making, violence, and revolution. Bercé (1976) has shown how the cosmic and climatic cycle was linked to the annual upheaval of political institutions in early modern France. Peasant feasts (of which the carnival is emblematic) were only one step apart from peasant revolts until the French Revolution. This model has influenced the reception of the revolution itself by some of its contemporaries, especially in light of the imminent turn of the century (Stoichița and Coderch, 1999). Emblematic of the Romanian “post-revolution” times, *manele* are reminiscent of this tradition in several ways (Stoichița 2016:180).

The evolution of modern *manele* has a strong connection with Balkan dissent. During the 1970s, musical genres that had become popular in two of Romania’s Balkan neighbours also attracted a considerable following across the border in Romania. *Novokomponovana narodna muzika* [newly-composed folk music], known as *NKNM* (from which the genre known as *turbo-folk* developed later) for short, originated in Serbia (then part of Yugoslavia) to the south-west of Romania. The other, *svatbarska muzika* [wedding music] is a Bulgarian musical style. *Svatbarska muzika*, in particular, had a close association with dissent (see Rice 1994; Silverman 2012). The Bulgarian communist authorities sought to restrict the performance of *svatbarska muzika* because of its strong connection with Romani culture, a tradition regarded as both inherently foreign and closely associated with Bulgaria’s erstwhile Ottoman masters. Thus we find again the fear of “gypsyfication” conflated with dread of the resurgence of “turkification”.

Towards the end of the 1970s, the *svatbarska muzika* phenomenon travelled north across the Danube into southern Romania, where it became popular with the population there who were perhaps motivated by its subversive connection. Earlier, at the beginning of the decade, *NKNM* had also made its way into the Banat in the south-west of Romania. These two forms were instrumental in the development of a similar musical movement in Romania, which in its earliest manifestation was known as *muzică sârbească* [Serbian music]. As with *svatbarska muzika*, it was Romani musicians who mediated in the performance and dissemination of *muzică sârbească*. The Romanian communist government’s attitude to *muzică sârbească* was similar to what the response to *svatbarska muzika* had been in Bulgaria (Beissinger 2007: 106–107). In their view, it introduced unwelcome foreign Balkan elements that could undermine the project to establish a homogenous and unique Romanian socialist identity, and should therefore be suppressed. During the communist era, folk music became a state-manufactured product that synthesised existing folk tunes with new words that accorded with communist ideology. It was promoted to the populace as being the property of the rural peasantry with the implication that the state was acting as its guardian (Rice, et al., 1998–2002).

Because the purveyors of *muzică sârbească* were mostly from the Romani community, this presented an additional dilemma for the authorities. Although social homogeneity was an evident government objective during the communist era, attempts to ameliorate the situation for Roma in Romania came too late for them to have any meaningful effect. Consequently, Romanian Roma remained on the bot-

tom rung of society and such as there were any policies in place to improve their condition, these measures seemed to have caused a worsening of the situation rather than any improvement; Romanian Roma continued to be viewed by everybody else as aliens within. This perceived “foreignness” of the Roma, coupled with music deemed to be non-Romanian were a toxic mix in the regime’s view and it took measures to prohibit the performance of *muzică sârbească*. This was a difficult policy to implement. Beissinger (2007: 107) notes that performances of *muzică sârbească* continued, especially at Romani weddings, as did *svatbarska muzika* in Bulgaria.

As the genre developed, the language used to describe it also metamorphosed. The changes in terminology emphasised the apparent subversive “oriental” otherness of the music. From the early 1990s, the style was referred to as *muzică turcească* [Turkish music] or *muzică țigănească* [gypsy music]. At the end of the decade, *muzică turcească* and *muzică țigănească* synthesised into the all-encompassing *muzică orientală*, a term encapsulating the “eastern” sense of its constituent elements – Serbian, Turkish and “gypsy”.<sup>25</sup> At about the same time, *manea* entered the vernacular, a label that would eventually supersede *muzică orientală* (Beissinger 2007: 108–109). This change of label did not indicate a move to detach the phenomenon from its eastern, Turkish heritage. Rather, it reinforced the idea that popular music forms were firmly indebted to centuries of Ottoman authority over Romanian lands - in name, if not entirely in style.

Although *Manele* also has a significant existence in live performance at clubs and private parties, in common with much of modern-day popular music, many fans of *manele* access songs through YouTube videos posted on the internet. This is the medium through which I first encountered examples of the genre. Consequently my examples draw on recordings of *manele* that originate from this resource.

Artist	Title	Translation	Duration
Florin Salam	Saint Tropez	-	03'28"
Claudia, Asu și Ticy	Zalele	-	03'36"
Florin Salam, Claudia și Asu	Îți mănânc buzele	I'll eat your lips	04'06"
Mr Juve	Mișcă, mișcă din buric	Move from the belly button	04'30"
Mr Juve și Bodo	Dansează, dansează!	Dance, dance	04'00"
Nicolae Guța	Multe poze am cu tine	I have many photos of you	03'25"
Nicolae Guța	Nu poți iubi	You cannot love	04'53"
Nicolae Guța și Blondu de la Timișoara	Bună dimineața	Good morning	03'14"
Vali Vijelie și Asu	Dilaila, dilayla	-	04'19"
Nicolae Guța	Dau 5 lei pe o lumanare	I give 5 lei for a candle	03'46"
			39'17"

**Table 1.** Best of Manele Top Hits Vol. 1.

25 Serbia is clearly geographically to the west of Romania, but cultural frontiers are not easily defined. “Eastern” here connotes “oriental”, but also refers to something “alien” or “other”. In relation to Turkey, O’Connell (2013: xv) considers the east-west continuum in connection to Turkish music and raises a rhetorical question that queries where the border between “west” and “east” might be, should such a frontier exist at all. Returning to the idea of “nested orientalism”, what is “west” to one, is “east” to another.

I selected for investigation the video compilation entitled “Best of Manele Top Hits Vol. 1” (see **Table 1**), which dates from March 2014. I chose this particular example because it provides a good illustration of how the expression, *manele*, has come to be used in a wider context.<sup>26</sup> This thirty-nine minute sequence of ten *manele* in various styles begins with “Saint Tropez” by Florin Salam (probably the most popular present-day *manea*), which largely conforms to a conventional description or “orientalised” *manele* in terms of instrumentation, vocal/instrumental style and gesture.<sup>27</sup> I consider “Saint Tropez” in greater detail later. This song is followed by a sequence of numbers, ranging from those that could be described as “Europop”, with very few “*manele*-like” features, through sentimental ballads to others that are akin to hip-hop. A certain amount of self-parody and self-exoticisation is evident in some of the videos and many of them employ highly-sexualised objectification of women in their imagery.

“Saint Tropez” is followed in the video by a song called “Zalele” featuring Claudia, Asu (male) and Ticy (male) and another song entitled “Îți mănânc buzele” [“I’ll eat your lips”] sung by Florin Salam, Asu and Claudia.<sup>28</sup> “Zalele” is set at a pool party and is in classic “Europop” style: a regular beat in common time with four-bar phrasing. It is thoroughly diatonic. It would be a challenge for any listener to identify any feature that could be construed in this number as being “oriental”. The number “îți mănânc buzele” again owes more to “western Europop”, although the singing style of Florin Salam and the presence of electric violin sound and bongos in imitation of the *darbuka* hint of Balkan and Turkish influence, with Asu acting as a kind of vocal mediator between Claudia’s “western-style” delivery and the melismas of Florin Salam.



**Plate 5** – Mr Juve - „Mișcă, mișcă din buric!”

26 “Best of Manele Top Hits Vol. 1” can be found at <https://www.youtube.com/watch?v=xhYEWqm7Hq0> [Accessed 29 January 2020].

27 The individual YouTube video (see <https://www.youtube.com/watch?v=tXO2QtjixaM> [Accessed 29 January 2020]) of “Saint Tropez” by Florin Salam has had over 79 million views since it was published on 1 February 2013.

28 Female *manele* singers do perform solo, but, more often than not, they sing alongside their male colleagues.

RODERICK CHARLES LAWFORD  
 "PERVERTING THE TASTE OF THE PEOPLE"

My initial brief description of "Saint Tropez", and my remarks about "Zalele" and "Îți mănânc buzele" set out to demonstrate the wide range of styles that are encompassed by the term *manele*. "Mișcă, mișcă din buric!" ["Move from the belly button!"] by Mr. Juve, and "Danseză, Danseză!" ["Dance, Dance!"] by Mr. Juve and Bodo, combine, in a highly exaggerated and grotesque manner, the hyper-sexualisation of women and self-parody. Mr. Juve (see **Plate 5**) also brings "gypsy hip-hop"<sup>29</sup> into the broader *manele* arena.

The clips produced to accompany "Mișcă, mișcă din buric" and "Danseză, Danseză!" draw on numerous clichés, which together combine to create a pantomimic juxtaposition of incongruities. These clichés are drawn not just from the more obvious local sphere of influence such as the *lăutar* tradition, they are also derived from further afield; there are clear references to "western" hip-hop and rock.

Hai, fratele meu!  
 Nu e tiganie nici lautarie nici cum ar trebui sa fie  
 Asta e directologie  
 Cum va place voua si cum imi place mie  
 Hai pe nebuneala.

[En.] Come on my brother  
 This isn't gypsy or fiddler, that's not how it should be  
 This is "directologie"  
 How you like it and how I like it  
 Come to the madness.

The above words, spoken over the introduction to "Mișcă, mișcă din buric", appear to be an attempt to detach *manele* (or, at least, Mr. Juve's version of it) from its Romani and *lăutari* musical legacy. It is not easy to define what is meant by "directologie", but Paul Breazu suggests that it refers to the concept of the *barosan* (pl. *barosani*); the "*șmecher* (pl. *șmecheri*) way of being a boss", as he put it.<sup>30</sup> The author and journalist Adrian Schiop explains that *manele* is his "[...]" favourite musical genre, "[...]" whilst acknowledging that the form has links to the "[...]" kingpins of Romania's

29 Although I have not found specific reference to "gypsy hip hop" in a Romanian context, the term "Romany hip-hop" is in use in other parts of Eastern Europe. My use of "gypsy hip-hop" refers to how Mr Juve and his musicians are dressed, the gestures they employ and the method of delivery.

30 Personal communication with Paul Breazu, 22 March 2017. *Barosan* is a slang word meaning "boss", a concept frequently met in *manele*. It is derived from the Romani language and is a conflation of "*baro*" meaning "big" and "*san*" meaning "you are". *Șmecher* in connection with *manele* is variously translated as "wise guy" or "trickster". According to *Dicționarul explicativ al limbii române*, it originates from the German, *schmecker* (perhaps ironically) meaning "one with refined tastes" (Stoichița, 2016:183n6,7). This etymology is somewhat dubious, as a search in [www.duden.de](http://www.duden.de) [Accessed 30 January 2020] does not verify this definition. However, *schmecker* can be found to mean "a drug addict" in the United States from the Yiddish *schmeck*, "a sniff" (see [www.en.oxforddictionaries.com](http://www.en.oxforddictionaries.com) [Accessed 30 January 2020]).

twilight economy [...]” (Schiop, 2016:185).<sup>31</sup> Schiop also notes that the Romanian Mafia are indebted to the Italian archetype in terms of hierarchy and terminology. The compliment extends to the clothes that gang members choose to wear, the boss opting for tailored suits—black being *de rigueur*—whilst his “lieutenants” sport dark glasses, leather bomber jackets and designer trainers, mimicking Italian working class attire (*ibid.*: 200).



Plate 6. Still from „Mișcă, mișcă din buric”

Despite Mr. Juve’s protestations at the beginning of “Mișcă, mișcă din buric” that this song is different and has nothing to do with “gypsies” or fiddlers, the viewer is confronted by an immediate paradox. One of the musicians is shown playing a cimbalom (ro. *țambal*) player; the only other instrument on view is an electronic keyboard (see Plate 6). The irony arises because the cimbalom is an instrument that is heavily associated with *muzică lăutărească* and the Romani *tarafuri* (sg. *taraf*).

Somewhat inexplicably, to the cry of “Șarpele! Șarpele!” [“The snake, the snake!”], Mr. Juve fumbles a rubber snake, which he throws at the cimbalist, who feigns fear and attacks the toy with his hammers. This is followed by a contradiction that concerns the declaration “no gypsy or *lăutar*”. An accordion can be heard being played in *lăutar* style along with a caption on the screen which states: “Ne pare rau... acordeonist nu avem!!! L-a mușcat șarpele în timpul filmarilor: (((” [“We are sorry... we do not have an accordionist!!! The snake bit him during the film: (((”]. The “snake” appears again towards the end of the song, emerging from the bottom of Mr. Juve’s trousers. The *manele* world, as portrayed by Mr. Juve, invites attention to its carnivalesque, grotesque and parodic features.

31 Such connections were also highlighted in the documentary *The New Gypsy Kings*, directed by Liviu Tipurița. The documentary aired on BBC Television in June 2016.

RODERICK CHARLES LAWFORD  
 “PERVERTING THE TASTE OF THE PEOPLE”

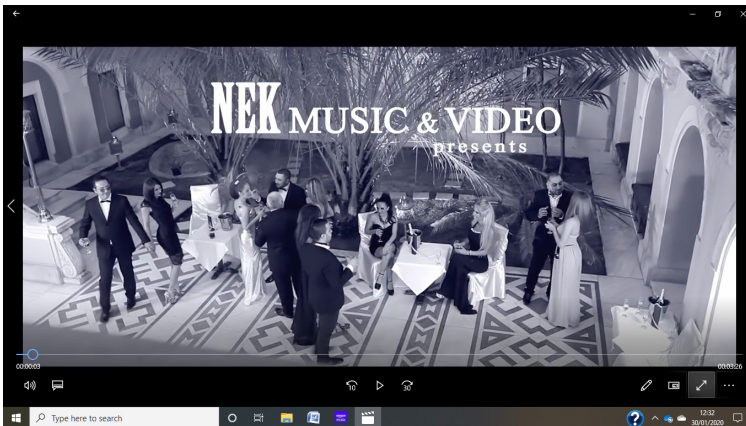
Language	Artist	Title	Translation	Publication Date	Views*	Duration
Bulgarian	Azis	Sen Tropez	Saint Tropez	13-Dec-11	29.7m	03'30"
Turkish	Enka Mutfağı	Sen Tropez	Saint Tropez	17-Oct-12	1.9m	03'47"
Romanian	Florin Salam	Saint Tropez		01-Feb-13	46m	03'29"
Serbian	Keba, (Dragan Kojić)	Ona to zna	She knows	01-Feb-13	6.6m	03'41"
Albanian	Fisnik Ristemi	Ti po më kalle	You light my fire**	08-May-13	25k	03'22"
Greek	Panos Kiamos	Fotia me fotia	Fire with fire	30-Aug-13	2m	03'48"
Romani	Adlan Selimović	Aj Lele	-	31-Dec-14	3k	03'32"

\*As of 10 February 2017

\*\*Translation suggested by Jeffrey Charest

**Table 2.** Versions of „Saint Tropez“ in chronological order of publication<sup>32</sup>

I noted above that “Saint Tropez” by Florin Salam has become one of the most popular examples of the *manele* genre. This version is not in fact the original one. That was “Sen Tropez” performed by Azis, a Bulgarian *chalga* star of Turkish and Romanian descent.<sup>33</sup> However, the “Saint Tropez” phenomenon has achieved a life of its own as a transnational number that has become a paradigm for Balkan popular music. I discovered a Facebook page entitled “Copyright Balkan Songs” that also led me to some other examples (see **Table 2**).<sup>34</sup> Alongside the two already mentioned, there are Albanian, Greek, Romani, Serbian and Turkish versions. Although they are all musically similar, they vary textually.<sup>35</sup>



**Plate 7.** Still from „Saint Tropez“

32 All of these songs can be found at [www.youtube.com](http://www.youtube.com) [Accessed 24 October 2017].

33 Born Vasil Troyanov Boyanov (1978–).

34 “Copyright Balkan Songs” can be found at <https://www.facebook.com/CopyrightBalkanSongs/> [Accessed 30 January 2020].

35 The Turkish version is highly political, criticising corruption and the politics of Erdoğan.



Verse.Line	Line Form	Text	English
1.1	a	Voi oameni bogăți	You rich people
1.2	b	Hai să va distrați	Let's have a good time
1.3	b	Hai să va distrați, of	Let's have a good time, oh
1.4	c	Ah lelele, ah lelele le	Ah lelele, ah lelele le
1.5	d	Să cheltuim banii, banii, banii	Let's spend money, money, money
1.6	e	Fiindcă ne trec anii, anii, anii	Because we get older etc. (lit. <i>the years pass</i> )
1.7	e	Fiindcă ne trec anii, of	Because we get older, oh
1.8	c	Ah lelele, ah lelele le	Ah lelele, ah lelele le
2.1	a	Viață de măgnat	The tycoon's life
2.2	b	Și de împărat	And the emperor's
2.3	c	Eu mereu mi-o fac da	Yes, I always live like this
2.4	d	Ah lelele, ah lelele le	Ah lelele, ah lelele le
2.5	e	Femeie regină	Queen woman
2.6	f	Urca-te-n mașina de o	Get into the car, oh,oh
2.7	g	Să-ți fac viață bună, of	I'll give you a good life, oh
2.8	d	Ah lelele, ah lelele le	Ah lelele, ah lelele le

**Table 3-** The text of „Saint Tropez” by Florin Salam

Florin Salam's "Saint Tropez" takes place in a lavish party setting. The opening sequence of the video is presented in monochrome (see **Plate 7**). It is a champagne reception in the foyer of a villa or, perhaps, a hotel. Centre, there are two large palm trees and the decor suggests a Middle Eastern context to emphasise an "oriental" ambience. The text encourages an extravagant mode of living, exhorting "you rich people" to "have a good time" and "spend money" (see **Table 3**). As I noted above, the encouragement to live a life of excess is one of the criticisms levelled at *manele* by its detractors.

Time	Bars	No. of Bars	Musical Idea	Form	Observations
0'00	1-2	2	<b>Introduction</b>	Instrumental Introduction	
0'05	3-6	4	<b>A</b>	Instrumental Introduction	
0'17	7-10	4	<b>B</b>	Instrumental Introduction	
0'28	11-18	8	<b>C</b>	Verse	
0'51	19-26	8	<b>D</b>	Refrain	Fragments of A in accompaniment, bars 23-26
1'13	27-34	8	<b>B</b>	Instrumental Episode	
1'36	35-42	8	<b>C</b>	Verse	
1'59	43-50	8	<b>D</b>	Refrain	Fragments of A in accompaniment, bars 47-50
2'21	51-54	4	<b>A</b>	Instrumental Episode	
2'33	55-66	12	<b>E</b>	Instrumental Episode	
3'06	67-74	8	<b>D</b>	Refrain	Fragments of A in accompaniment, bars 71-74
3'29		74			

**Table 4.** Summary of the structure of „Saint Tropez”

The *manea* "Saint Tropez" is in common time and constructed using five basic musical ideas (**A** to **E**). These are organised in the form **ABCDBCDAED** (see Appendix 1 for a full transcription, and Table 4 above for a summary), following an opening two-bar descending figure on clarinet that serves as a short *taksim* (from tr. *taksim*), which does not reappear (although it does bear comparison with passages in **A** and **E**). Subsequently, all of the musical material is presented in four-bar units

or multiples thereof, when it is either repeated or modified slightly. A regular percussive rhythm runs in the background throughout, only occasionally coming to a very brief halt at the end of phrases. When first introducing "Saint Tropez" previously, I suggested that the song is representative of the "orientalised" form of *manele* and certainly, in terms of the setting and some musical elements (such as vocal style), it conforms to such a definition. But metrical features, particularly the regular four-bar phrasing, demonstrate indebtedness to the "western" and global popular music industry.

The melodic material of "Saint Tropez" takes note [A] as its tonal centre and is based around what approximates to a Turkish *makam* founded on a combination of *bûselik* and *kürdî* tetrachords. In "western" terms this would be described as the Aeolian mode. Therefore, apart from the second bar, where there is a hint of a departure from the tempered scale, tonally and harmonically the piece has more in common with that of the "occident" than the "orient".

Themes C and D (bars 11–26) represent the musical material for the stanza and refrain respectively. Both ideas consist of a four-bar phrase, which are then repeated in a slightly varied form, such that verse and chorus are eight bars in length each. The second half of the chorus is accompanied by a motif, which is a variant of the first four bars of the introductory passage A (bars 3–6). Following the rendition of the first verse and chorus, the instrumental passage B returns (initially, bars 7–10 and then 27–34), but this time repeated to give an eight-bar interlude leading into the second verse and chorus. These progress in similar fashion to the way they did the first time around; that is, they both consist of a four-bar phrase and a somewhat modified variant of equal length. A reprise of theme A (bars 51–54) provides a link to the aforementioned instrumental episode E (bars 55–66).

Although section E functions primarily as an instrumental interlude, Florin Salam vocalises the syllables "la" and "le" in unison with the clarinet for the first four bars and the third and fourth of the next four. This is the only point in "Saint Tropez" where vocalist and instrumentalist follow a melodic line together. The final third of this twelve-bar interlude is given to solo clarinet. The range of pitches from which the musical material for E is derived is very narrow – the notes [a] to [e'] – and draws attention to the fact that most of the melody in the *manea* falls within the same interval. (Theme A drops to note [e], but this material is not really melodic, but rather a rhythmic device.) The only occasions where the music strays above note [e'] occur in the vocal line at the beginning (the anacrusis and first crotchet of the next bar) of each of the four-bar phrases of the stanzas. For both verses, it extends to note [g'] stepwise from note [e'] the first time, and the second, to note [a']. Indeed, it is true that the melodic lines mostly move in conjunct motion, with an occasional major or minor third. A perfect fifth appears once in every refrain, and with a little more frequency in E.

Harmonically, "Saint Tropez" never shifts from the note [A] as its tonal centre, there being a sense of A minor (or Aeolian mode) throughout. A repetitive two-bar ground bass (minim [F], minim [G], semibreve [A]) can be heard very faintly underpinning sections B to E (bars 7–66) implying the harmonic sequence; F major 7<sup>th</sup>, E minor (1<sup>st</sup> inversion), A minor. A drone on the note [a] accompanies the open-

ing and the material of A.

By focussing on “Saint Tropez”, I have demonstrated that this song as it is performed by Florin Salam provides a very useful example of the *manele* genre as a whole. It incorporates many of the characteristics that are associated with it: the celebration of wealth and indulgence, and the connections that *manele* has with the criminal underworld. I suggest that the musical aspects of *manele* have more in common with western popular music than with the *lăutari* tradition, or indeed those other musics from which it may have appropriated so-called “oriental” characteristics.

## CONCLUSION

It is significant that the descriptors Balkan, “oriental” and “exotic” are not always used in a negative fashion. For Taraf de Haïdouks, the words have positive connotations whereas for *manele* artists they are used as terms of derision. The difference is one of context. For consumers of “world music”, “gypsy” music represents a life of freedom that has become lost to “western” consumers. In order to perpetuate an element of inscrutability, some distance is kept by the media between the music and the musicians, the musicians and their patrons. In this way, the principal paradox is maintained: Romani music is afforded great value but Romani musicians are not. For critics of *manele*, the adjectives “oriental” and “exotic” are deployed to represent undesirable qualities of Balkan and Turkish provenance. *Manele* is a sonic reminder of a discredited Ottoman past. Accordingly, Romani musicians who perform *manele* are marked by association. That is, Romani music maintains an “eastern” register in a Romania that seeks to be “western” and Romani musicians perpetuate a Balkan-Ottoman alterity in the Romanian state, conflating Romani music with Turkish music and equating the Roma with the Turk.

But I would argue that in the cases of both Taraf de Haïdouks and *manele*, the application of the descriptor “Balkan” is illusory. The use of such a label in connection with Taraf de Haïdouks is another evocative word among the armoury of others designed to appeal to western consumers’ predilection for the “exotic” and the “oriental”. Notwithstanding the phenomenal skill of the musicians and their entertainment value, both live and in recording, nevertheless Taraf de Haïdouks are a commercial construct of the “world music” industry, a global entertainment, whose primarily western audience valorises predominantly non-western traditional music. Although their earlier recordings from the first half of the 1990s drew from the traditional repertoire of southern Romania, Taraf de Haïdouks absorbed wider musical influences and evolved into a fusion concept. Yes, they originate from an area of Romania that was subject to greater Ottoman influence, and therefore possibly more “Balkan” by extension, but the traditional music of this area is peculiar to it. And this is what they mainly played prior to the 1989 Romanian revolution, as was observed by Carol Silverman. The musical fusion aspect of Taraf de Haïdouks was developed by *Mașkaradă*, an attempt to reclaim “gypsy” musical style from “classical” appropriation. Indeed, the inclusion of an interpretation of Bartók’s Romanian Dances

on *Mașkaradă* is a means of recovering cultural agency on the part of the *lăutari*. Furthermore, these Romanian Dances remove Taraf de Haïdouks' musical centre of gravity away from the Balkans and challenge the relevance of the adjective "Balkan" with regard to their music, as they are based on melodies from Romanian villages in Transylvania, a region geographically further (and politically removed during the time Bartók collected them) from the southern Romanian province of Muntenia.

Certainly, some *manele*, when performed by particular artists, display attributes originating from beyond the "western" tradition, attributes which may imbue the music with a soupçon of "eastern" taste. "Oriental" influence can be detected most notably in the vocal delivery of individual performers. It can also be sensed in some of the underlying repetitive rhythmic motifs along with the percussion instruments used to deliver them. Considering these attributes, some singers (Florin Salam is a prime example) have a naturally quasi-melismatic style. In addition, many *manele* utilise *çiftetelli* as rhythmic accompaniment (Giurchescu and Rădulescu 2016: 9). Bongos and the higher-pitched standard drum-kit tom-toms are often favoured over a full western drum kit in rough emulation of the Turkish *darbuka* drum. Melodically and harmonically, many supposedly "orientalised" *manele* are based on western modal scales that approximate to Turkish *makams*. However, there is little scope for a departure from western tuning, because the electric keyboards ubiquitously present in the performance of *manele* are based on equal temperament.<sup>36</sup> While the features described may endow some *manele* with qualities related to Turkish *arabesk*, they are merely representative components of a stylised version of the "orient" and not manifestations of an "oriental" style itself.

36 Regev (1996: 278) and Stokes (2000: 218) note that Arab-scale or "oriental" synthesizers are used in *arabesk* and *musikaḥ mizraḥit* respectively, although modern keyboards are equipped with a function that allows the player to bend the pitch.

## Appendix 1.

INTRODUCTION Urmeaza cea mai

♩=84 A

Clarinet

Saxophone

Drum Set

Lead Vocals

Backing Vocals

Synthesizer

speciala melodie Pentru toti barosanii Romaniei De la al vostru Florin Salam Mai nou Brilliantu' Romaniei Pentru toti magnatii Care stiu sa-si faca viata Respect maxim pentru ei

5 B

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.

Bk. Vox.

Synth.

**RODERICK CHARLES LAWFORD**  
 "PERVERTING THE TASTE OF THE PEOPLE"

2

**C** Verse

Cl.

Sax.

Dr.  
Una, doua, trei

Ld. Vox.  
Voi oa-men' bo - ga ti Hai sa va di -stra ti Hai sa va di-strati of Ah le - le - le

Bk. Vox.  
Ah le - le - le

Synth.

**C**

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.  
Ah le - le - le le Sa chel-tu-im ba-nii, ba nii,ba-nii Fiind-ca ne trec an nii, an-nii, an' Fiind-ca ne trec an-nii of Ah le - le - le

Bk. Vox.  
Ah le - le - le le Ah le - le - le

Synth.

18 D Refrain 3

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.  
Ah le - le - le - le Hai in va-can - te Pe la Saint Tro - pez Prin A-mer-i - ca si prin Af-ri ca Ca tre-ce via

Bk. Vox.  
Ah le - le - le - le

Synth.

22

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.  
ta Ra-ga-da-ga da Hai in va-can - te of Pe la Saint Tro-pez of la si ne-va - sta da la si a-man-ta Ca! fru-moa-sa via

Bk. Vox.

Synth.

RODERICK CHARLES LAWFORD  
"PERVERTING THE TASTE OF THE PEOPLE"

4

26 **B** Na ma Haide Tarara tarara Haide Da haide Haide Da haide Haide

Cl.  
Sax.  
Dr.  
Ld. Vox.  
Bk. Vox.  
Synth.

la Ga-ra-ga da da

31 **B**

Cl.  
Sax.  
Dr.  
Ld. Vox.  
Bk. Vox.  
Synth.

Via-la de mag



**C** Verse 5

36

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.

Bk. Vox.

Synth.

na - ti Si de im-pa - ra \_\_\_\_\_ t Eu mer-eu mi'o fac da Ah le - le - le Ah le - le - le \_\_\_\_\_ le Fe me-le re

Ah le - le - le Ah le - le - le \_\_\_\_\_ le

**C**

39

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.

Bk. Vox.

Synth.

gi \_\_\_\_\_ na Ur-ca te'h ma - si-na o - f o Sa'ti fac via-ta bu-na da Ah le - le - le Ah le - le - le \_\_\_\_\_ le Hai in va-can

Ah le - le - le Ah le - le - le \_\_\_\_\_ le

RODERICK CHARLES LAWFORD  
 "PERVERTING THE TASTE OF THE PEOPLE"

6 **D** Refrain

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.  
 te Pe la Saint Tro-pez Prin A-mer-i-ca si prin Af-ri-ca Ca tre-ce via -ta Ra-ga-da-ga da Hai in va-can

Bk. Vox.

Synth.

47

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.  
 te of Pe la Saint Tro-pez of la si ne-va-sta da la si a-man-ta Ca'i fru-moa-sa via -ta Ga-ra-ga da da

Bk. Vox.

Synth.

51 **A** **E** 7

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox. *Salam! Florin Salam, Salam da Salam ma Va distreaza number one!*  
*La la la la la la la la la la la la*

Bk. Vox.

Synth. **A** **E**

56

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox. *La la la la la da da da da* *Le... Le... Le...* *La la la la la da da da da*

Bk. Vox.

Synth.

**RODERICK CHARLES LAWFORD**  
 "PERVERTING THE TASTE OF THE PEOPLE"

8

60

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.

Bk. Vox.

Synth.

La la La la La la La la La la da

64

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.

Bk. Vox.

Synth.

Hai in va-can -te Pe la Saint Tro

D

D

68

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.

Bk. Vox.

Synth.

pez Prin A-mer-i - ca si prin Af - ri - ca Ca tre - ce via - la Ra - ga - da - ga da Hai in va - can-

71

Cl.

Sax.

Dr.

Ld. Vox.

Bk. Vox.

Synth.

te of Pe la Saint Tro-pez of la si ne-va - sta da la si a-man-ta Ca'i fru-moa-sa via - ta Ga-ra-ga da da

## LIST OF REFERENCES

- Academia Română, Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan" (2009) *Dicționarul explicativ al limbii române* [Online] Available at: <https://dexonline.ro> [Accessed 31 January 2020].
- Achim, Viorel (2004) *The Roma in Romanian History*, Budapest: Central European University Press.
- Bakić-Hayden, Milica (1995) "Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia", *Slavic Review* 54 (4): 917–931.
- Bartók, Béla (1976) *Essays*, London: Faber & Faber.
- Beissinger, Margaret H. (2007) "Muzică Orientală: Identity and Popular Culture in Postcommunist Romania". In Donna A. Buchanan (ed.) *Balkan Popular Culture and the Balkan Ecumene: Music, Image and Regional Political Discourse*, Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Bellman, Jonathan (ed.) (1998) *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press.
- Bercé, Yves-Marie (1976) *Fête et révolte. Des mentalités populaires du XVI-ème au XVIII-ème siècle*, Paris: Hachette.
- Bercovici, Konrad (1983) *Gypsies: Their Life, Lore, and Legends*, New York: Greenwich House.
- Boia, Lucian (2001) *Romania: Borderland of Europe*, London: Reaktion Books.
- Brăiloiu, Constantin (1984) *Problems of Ethnomusicology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Julie (2000) "Bartók, the Gypsies and Hybridity in Music". In Georgina Born & David Hesmondhalgh (eds.) *Western Music and its Others*, Berkeley: University of California Press, 119–142.
- Clejani, Les lăutari de (1988) *Roumanie: Musique des Tsiganes de Valachie* [Sound Recording] (Ocora).
- Clejani, T. d. (2001) *Outlaws of Yore / Les "Haidouks" d'Autrefois (I)* [Sound Recording] (Ethnophonie).
- Clejani, T. d. (2001) *Outlaws of Yore / Les "Haidouks" d'Autrefois (II)* [Sound Recording] (Ethnophonie).
- Crowe, David M. (2007) *A History of the Gypsies of Eastern Europe and Russia*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- De Windt, Harry (1907) *Through Savage Europe: Being the Narrative of a Journey Undertaken as Special Correspondent of the "Westminster Gazette" Throughout the Balkan States and European Russia*, London: T. Fisher Unwin.
- Feldman, Walter (1996) *Music of the Ottoman Court*, Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Garfias, Robert (1981) "Survivals of Turkish Characteristics in Romanian Musica Lautareasca", *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13: 97–197.

- Giurchescu, Anca & Rădulescu, Speranta (2016) "Music, Dance, Performance: A Descriptive Analysis of Manele". In Margaret Beissinger, Speranta Rădulescu & Anca Giurchescu (eds.) *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 1–44.
- Ilioia, Mihai-Alexandru (2014) *Manele and the Hegemony of "Good Taste"* [Online]. Available at: <https://romediafoundation.wordpress.com/2014/03/03/manele-and-the-hegemony-of-good-taste/> [Accessed 31 January 2020].
- Institut Biologia Evolutiva (2012) "Reconstructing the Population History of European Romani from Genome-wide Data", *Current Biology* 22(24): 2342–2349.
- Jones, Owen (2011) *Chavs: The Demonization of the Working Class*, London: Verso.
- Kertész-Wilkinson, Irén (2001) *Gypsy Music* [Online]. Available at: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41427> [Accessed 31 January 2020].
- Kočani Orkestar (1997) *L'orient est rouge* [Sound Recording] (Crammed Discs).
- Mihăilescu, Vintilă (2016) "Turbo-Authenticity: An Essay on Manelism". In Margaret Beissinger, Speranta Rădulescu & Anca Giurchescu (eds.) *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 247–258.
- O'Connell, John Morgan (2013) *Alaturka: Style in Turkish Music (1923–1938)*, Farnham, Surrey: Ashgate.
- Picken, Laurence (1975) *Folk Musical Instruments of Turkey*, London: Oxford University Press.
- Regev, Motti (1996) "Musica Mizrakhit, Israeli Rock and National Culture in Israel", *Popular Music* 15 (3) (October): 275–284.
- Rice, Timothy (1994) *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, Chicago: University of Chicago Press.
- Rice, Timothy, Porter, James & Goertzen, Chris (eds.) (1998–2002) *The Garland Encyclopedia of World Music*, V. 8: *Europe*, New York – London: Garland Publishing.
- Samson, Jim (2013) *Music in the Balkans*, Leiden: Brill.
- Schiop, Adrian (2016) "Manele and the Underworld". In Margaret Beissinger, Speranta Rădulescu & Anca Giurchescu (eds.) *Manele in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 185–204.
- Silverman, Carol (2012) *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*, New York: Oxford University Press.
- Stoichița, Victor Alexandre (2016) "The 'Boyar in the Helicopter': Power, Parody, and Carnival in Manea Performances". In Margaret Beissinger, Speranta Rădulescu & Anca Giurchescu (eds.) *Manele*

---

RODERICK CHARLES LAWFORD  
"PERVERTING THE TASTE OF THE PEOPLE"

*in Romania: Cultural Expression and Social Meaning in Balkan Popular Music*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 163–184.

Stoichița, Victor I. & Coderch, Anna-Maria (1999) *Goya. The Last Carnival*, London: Reaktion Books.

Stokes, Martin (1992) *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*, Oxford: Clarendon Press.

Stokes, Martin (2000) "East, West and Arabesk". In Georgina Born & David Hesmondhalgh (eds.) *Western Music and its Others*, Berkeley: University of California Press, 213–233.

Taraf de Haïdouks (1991) *Musique des Tziganes de Roumanie* [Sound Recording] (Crammed Discs).

Taraf de Haïdouks (1994) *Honourable Brigands, Magic Horses and Evil Eye* [Sound Recording] (Crammed Discs).

Taraf de Haïdouks (2001) *Band of Gypsies* [Sound Recording] (Crammed Discs).

Taraf de Haïdouks (2007) *Mașkaradă* [Sound Recording] (Crammed Discs).

Taraf de Haïdouks (2015) *Of Lovers, Gamblers and Parachute Skirts* [Sound Recording] (Crammed Discs).

Todorova, Maria (1997) *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press.

Verdery, Katherine (1991) *National Ideology Under Socialism: Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, Berkeley: University of California Press.



РОДЕРИК ЧАРЛС ЛОФОРД

„ИЗВИТОПЕРЕЊЕ УКУСА ЉУДИ“: *LĂUTARI* И БАЛКАНСКО ПИТАЊЕ У РУМУНИЈИ

(РЕЗИМЕ)

У овом раду је размотрен поливалентни термин „Балкан“ у контексту музичке индустрије румунских Рома у Румунији и шире. На „Западу“ се тај израз често користи пејоративно, да опише нешто „варварско“ или изломљено. У ери „музике света“ („world music“), „циганска“ или „Циганима инспирисана“ музика с Балкана постала је веома цењена. Из те перспективе, „Балкан“ добија позитивне конотације, нешто што је пожељно „оријентално“ и „егзотично“. Румунски „цигански“ бенд *Taraf de Haidouks* могао би се сматрати једним од најзначајнијих представника тог поджанра. Истражићу наведени парадокс користећи случај бенда *Taraf de Haidouks* као главни пример у овој студији.

Различити стручњаци су истицали потешкоће у дефинисању румунске културне и географске позиције у Европи. Тај дискурс се рефлектује на данашње румунско друштво, у којем многи одбацују било какву асоцијацију на Балкан у корист препознавања Румуније као модерне западноевропске нације. Тај конфликт се исказује кроз *manele*, румунски популарни музички жанр који већином негују ромски мушки певачи и музичари. Стручњаци тврде да је *manele* пример рђавог укуса. Али значајно је и то да је својим карактером *manele* превише „источни“ жанр, и да представља непожељни подсетник на раније балканске и отоманске утицаје у румунској култури. Та два примера ћу користити као основу за студије случаја у мом истраживању конструисаног „Балкана“ у вези с румунском музиком – и у Румунији и на „Западу“, с посебним освртом на Уједињено Краљевство.

Кључне речи: Балкан, Румунија, другост, егзотика, оријентално, отоманско, *manele*, *lăutari*, „циганско“, турско, ромско, Роми, „музика света“, мање вредно друго.

DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ2029121V>  
UDC 78(497.11)"19"  
050СЛАВЕНСКА МУЗИКА (497.11)"1939/1941"

THE MAGAZINE "SLAVENSKA MUZIKA" (1939–1941)  
IN  
THE HISTORY OF SERBIAN MUSIC PERIODICALS\*

---

*Aleksandar Vasić*<sup>1</sup>

Research Associate, Institute of Musicology,  
Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

ЧАСОПИС „СЛАВЕНСКА МУЗИКА“ (1939–1941)  
У  
ИСТОРИЈИ СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ПЕРИОДИКЕ

---

*Александар Васић*

научни сарадник, Музиколошки институт  
Српске академије наука и уметности, Београд, Србија

Примљено: 1. септембра 2020.

Прихваћено: 15. октобра 2020.

Оригинални научни рад

АБСТРАКТ

From November 1939 to March 1941, the monthly magazine "Slavska muzika", a journal of the Association of Friends of Slavic Music, was published in Belgrade. The magazine did not differ from other Serbian magazines of the interwar period in its sections. "Slavic music" also published essays on music, music criticism, reviews of books and music editions, notes, news, obituaries, and in one case, polemics. However, differentia specifica of this review is the exclusive focus on the music of the Slavic nations. The study provides a review and analysis of the texts in this journal. It was noticed that in "Slavic music"

\* Овај рад је настао у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

1 alvasic@mts.rs

were crossed the Slavophile idea, which has a long tradition among Serbs, and Marxism, at that time strongly represented by one part of Belgrade musicians. The study also contains an integral bibliography of “Slavic music”, which has not been published so far.

KEYWORDS: “Slavic Music” (review, 1939–1941), Serbian Music Periodicals, Vojislav Vučković, Milka Đaja, Marxism in Serbia.

#### АПСТРАКТ

Од новембра 1939. до марта 1941. године у Београду је излазио месечни часопис „Славенска музика“, гласило Удружења пријатеља славенске музике. По својим рубрикама часопис се није разликовао од других српских часописа међуратног доба. И „Славенска музика“ је неговала есеје о музици, музичку критику, приказе књига и нотних издања, белешке, вести, некрологику, а у једном случају и полемику. Међутим, *differentia specifica* ове ревије јесте ексклузивна окренутост музици словенских народа. Студија доноси приказ и анализу текстова у овом часопису. Учено је да су се у „Славенској музици“ укрстили словенофилска идеја која код Срба има дугу традицију, и марксизам, у оно време снажно заступан од једног дела београдских музичара. У прилогу студије се налази интегрална библиографија „Славенске музике“, која до сада није објављена.

Кључне речи: Часопис „Славенска музика“ (1939–1941), српска музичка периодика, Војислав Вучковић, Милка Ђаја, марксизам у Србији.

Године 1936. у Београду је основано Удружење пријатеља славенске музике. Удружење је окупило музичаре различитог профила – композиторе, диригенте, репродуктивне музичке уметнике, музичке писце и педагоге – припаднике различитих генерација, личности различитих естетичких и идеолошких погледа. Циљ Удружења био је рад на проучавању и пропаганди музике словенских народа. Тај рад је подразумевао припрему и држање концерата са словенским музичким репертоаром, објављивање нотних издања композиција словенских аутора, организовање дискусија о различитим питањима словенске музичке културе и др. Седиште Удружења било је на Музичкој академији у Београду. Рад Удружења прекинуо је Други светски рат. Наредбом војног заповедништва и Управе града Београда, Удружење пријатеља славенске музике обуставило је свој рад у мају 1941. године.<sup>2</sup>

2 О Удружењу пријатеља славенске музике не постоји студија. О њему нема одредница у музичкој лексикографији. Основне податке саопштавају Корен 1968, Пејовић 2004. и Веслић 2018. Концерте које је Удружење приредило региструје Турлаков 1994. Избор написа у међуратној

Из биографије Војислава Вучковића, коју је сачинила музиколог Марија Корен, сазнаје се да је на четвртој редовној скупштини Удружења, одржаној 31. маја 1939. године, Вучковић изабран за генералног секретара Удружења. Међу колегама познат са своје предузимљивости и истрајности, Вучковић је на седници од осмога јуна исте године поднео нови план рада Удружења. Једна од предложених активности било је покретање музичког часописа, гласила Удружења (Корен 1968: 69).

И заиста, Удружење пријатеља славенске музике објавило је у новембру 1939. први број свога часописа „Славенска музика“. Био је то месечник, штампан ћириличним писмом; просечан обим једног броја био је осам страница, а фактура је била двостубачна. На челу часописа стајало је трочлано уредништво: пијанисткиња и музички педагог Милка Ђаја, виолиниста и музички педагог Јован Зорко и Драгутин Чолић, композитор и музички педагог. Одговорни уредник био је Ј. Зорко. На корицама бројева из 1941. не стоје имена уредника већ пише: *уређује Одбор*. До марта 1941. године, када се „Славенска музика“ појавила последњи пут, изашло је укупно једанаест бројева, од тога су била два двоброја. Часопис је излазио редовно, ако се не рачуна пауза у јулу и августу 1940. године.

На почетку излагања, у првом броју, читаоцима се уводном речју обратио Петар Коњовић, један од најистакнутијих српских и југословенских композитора онога времена, цењен управо у словенском свету, посебно у Чехословачкој где ће његова опера *Кошћана* бити изведена са запаженим успехом, а он 1938. бити изабран за иностраног члана Чешке академије наука и уметности. Коњовићева интродукција се може сматрати програмом часописа, а тај је програм Коњовић формулисао на једноставан начин. Циљ ревије био је да се „поведе разговор о свему што, у ужем и ширем кругу, може да приближи наше друштво познавању свих вредности, свих особености и све непосредне и посредне сродности што их обухвата и садржи то широко и богато царство славенске музике...“ (Б 1: 1).<sup>3</sup> Коњовић је у продужетку навео да нови лист треба да послужи упознавању са струјама и оријентацијом стваралаца из прошлости и садашњости словенске музике.

Три места из Коњовићевог уводног слова привлаче пажњу. Најпре, он је с разлогом истакао да се словенска музика у универзалној музичкој уметности издваја по интензитету реалне везе са животом и родним тлом. Српски композитор је то својство словенске музике препознао и у романтизму и у савременом музичком реализму. Видећемо, међутим, да ће инсистирање на вези (савремене) словенске музике са животом у овом часопису добити и један посебан вид.

штампи видети у: Kuntarić 1984. и Kuntarić 1986.

3 Како је на крају студије приложена интегрална хронолошка библиографија часописа „Славенска музика“, то смо се определили да на чланке упућујемо према броју у тој Библиографији. Слово Б односи се на дотичну Библиографију, иза којег наводимо број под којим се односни чланак у њој налази, а на крају упућујемо на страницу с које потичу цитати.

Коњовић је затим казао да разговор који се подстиче оснивањем часописа треба да буде непретенциозан и лишен доцирања. И иначе склон умерености, реалистичан у процењивању појава и могућности у музичком животу, Коњовић је остао отворен и за еволуцију и револуцију (његове речи из уводника) у музичком стварању. Тиме је наговештено да „Славенска музика“ неће бити гласило одређене струје у музичком животу, већ заједнички глас свих поклоника словенске музике, без обзира на то што их деле значајне естетичке и идеолошке разлике.

Година у којој је почела да излази „Славенска музика“ време је велике политичке кризе у Европи и почетка Другог светског рата. Краљевина Југославија је била у дубоком превирању. Идеологија (интегралног) југословенства доживела је пораз, али званично није била повучена. Упркос тешким дезинтеграционим процесима у Југославији, Коњовић у уводној речи помиње Србе, Хрвате и Словенце, као, уосталом, и Бугаре који су у једном тренутку уочи Првог светског рата били виђени као потенцијална саставница будуће државе Југословена. Ипак, дискретан одсев времена и прилика види се у Коњовићевом поступку; он, наиме, уз српску музику ставља заменицу „наша“, а онда, изостављајући ту присвојну заменицу, помиње Хрвате, Словенце и Бугаре. Тај мали гест можда указује на свест о далекосежним променама које су Краљевину Југославију убрзано водиле ка њеном трагичном крају.

Корпус музикографије „Славенске музике“ чини стотину десет чланака. То је дело двадесет седморо музичких писаца, у које убрајамо и оне сакривене иза неразрешених иницијала. У тај број укључујемо и текстове иностраних аутора, преведене с руског и чешког језика. По природи ствари, поједини чланци, прилози, вести, белешке, остали су непотписани; таквих штива има четрдесет осам.

У „Славенској музици“ су писали стручњаци – композитори, диригенти, музиколози, виолинисти, пијанисти. На страницама ове ревије не срећемо образоване љубитеље музике. „Славенска музика“ се обраћала публици која је имала музичко образовање. У том смислу, уредници и сарадници нису прилагођавали свој професионални вокабулар. Само се у једној прилици приступило објашњавању употребљеног стручног израза. Пишући о *Симфонијети* Милана Ристића, Војислав Вучковић је казао и ово:

„Иако полутонска, она по форми одговара захтевима које поставља начело ‘непонављања’ поникло у четврттонском систему. Она је дакле ‘нетематска’. То значи да се њена форма не темељи на мелодијама као темама и на њиховој разради, већ на слободном развоју мелодије и хармоније – дакле и форме. Тај слободни развој одбацује све оно што га обавезује на понављање како теме у целини, тако и њених одломака – мотива, мелодијских фигура, интервала, хармонских спојева итд“ (Б 33: 19).

Ипак, Вучковићу је ово објашњење израза „нетематска“ било потребно да би у критици извео анализу изражајних средстава Ристићеве музике, а не зато да би се приближио читаоцу којем је стран појмовник музичке теорије.

„Славенска музика“ је неговала све оне музикографске врсте и форме које налазимо и у осталим београдским музичким часописима међуратног доба и које би се очекивале у једном музичком часопису: огледе о музици и музичарима, концертну и оперску критику, приказе нотних издања и књига о музици, белешке, вести, некрологе, полемику. *Differentia specifica* ове ревије јесте тематска окренутост словенском свету у области музичке уметности; по томе се она у потпуности разликује од физиономије осталих часописа у историји српске музичке периодике. Та чињеница – ексклузивна управљеност на словенске садржаје – и статус „Славенске музике“ као органа Удружења, определили су присуство поједининих музикографских форми у овој ревији. О томе ће бити говора у наставку овог рада.

Часопис „Славенска музика“ први пут је описан, најкраћим коментаром, још док је излазио (Ђурић-Клајн 1940: 17; поново у: Ђурић-Клајн 1956: 92). Сумаран поглед на наше гласило дала је Роксанда Пејовић у својој историји српске музичке критике и есејистике међуратне епохе (Пејовић 1999: 29–30). Соња Маринковић је поменула „Славенску музику“ у оквиру прегледа музичких часописа у колективној *Историји српске музике* (Маринковић 2007: 683). Одређене аспекте „Славенске музике“ разматрао је писац ових редова у склопу својих истраживања и проучавања српске музикографије и периодике између два рата (Васић 2012, 2013, 2014а, 2014в, 2014г). Поједини резултати тих проучавања уграђени су у студију која се сада нуди читаочевој пажњи, а којом се, први пут у нашој науци, приступа интегралном аналитичком читању „Славенске музике“. Преглед и анализа рубрика и штива треба да открију структуру часописа, поступак и музичке и идеолошке погледе сарадника „Славенске музике“. Као прилог студији овде се објављује потпуна библиографија часописа „Славенска музика“. Таква библиографија до сада није објављена.

## МУЗИКОГРАФСКЕ ВРСТЕ И ОБЛИЦИ. САДРЖАЈИ И ПОСТУПЦИ

### I ЕСЕЈИСТИКА

Најопсежније музикографске форме у „Славенској музици“ јесу есеји или огледи. „Славенска музика“ је објавила укупно седамнаест таквих текстова. У тај број урачунавамо и једно штиво преузето из другог југословенског гласила<sup>4</sup> и два текста преведена с чешког језика.<sup>5</sup> Поједини написи су излазили у наставцима. Садржај сугерише могућну поделу на шест врста огледа у „Славенској музици“.

Од гласила једног удружења пријатеља музике очекивало би се да се обрати актуелним темама. Реч *актуелно* овде треба узети (и) у ширем значењу. Наиме,

4 Мисли се на текст *Декада совјетске џазбе*, објављен у броју за фебруар 1941; в. библиографију „Славенске музике“ на крају ове студије. Тај чланак је преузет из *Hrvatskog dnevnika*.

5 *Стремљења савремене руске музике* Здењека Неједлија (Zdeněk Nejedlý) (Б 23, 35) и Владимир Хелферт (Vladimir Helfert), *Славенска кайарза. Под ујшиском Коњовићеве „Кошћане“* (Б 81).

„Славенска музика“ се окренула темама и садржајима које је обележио тренутак у којем је излазила, али исто тако и темама начелног карактера, а опет повезаним с ондашњим музичким приликама. Тако је Јован Зорко иступио с потребом „разрачунавања“ с некомпетентним, неуким приватним наставницима музике, које је видео као главне кривце за рђаво постављене основе музичког образовања деце. Он је јасно сугерисао и шта би био лек – наставници треба да доставе надлежном државном телу уверења о својим квалификацијама, која ће бити верификована, и то би био начин да се стане на пут штетној педагошкој пракси и уведе неопходан ред (Б 5).

У ту, прву категорију огледа, сврстали бисмо и текст Михаила Вукдраговића о дужностима овдашње средине према домаћој музици (Б 50). Он говори о неповерењу и незаинтересованости домаће публике према домаћим композиторима и извођачима. Проблеми о којима расправља Вукдраговић остали су актуелни у нашој средини до данашњег дана. Слика из концертне дворане – значајан део публике напушта концерт пре завршетка, ако је домаће дело на крају програма – не припада само периоду између два светска рата. Вукдраговић је предложио расписивање анкете која би могла да прикупи корисна сазнања и укаже на пут превазилажења наведене ситуације, на корист домаћих музичара и целе заједнице. Такву анкету „Славенска музика“ је и објавила – у априлском броју 1940. године (Б 66).

Шире импликације има оглед Јована Бандура о односу извођача према музичком делу (Б 63). У том тексту елабориране су темељне компоненте које граде личност ваљаног, спремног и одговорног репродуктивног уметника, од свеобухватног музичког образовања до виртуозног владања техником. Вођен педагошким поривом, овај текст је имао да делује као путоказ-подсетник ондашњим ученицима и студентима музике.

У другу групу огледа уврстили бисмо проблемски конципиране саставе. Таквих огледа има два.

Војислав Вучковић је био предузео да изнесе особености музике словенских народа, и то кроз поређење с музиком Западне Европе (Б 12). Његов рад није настао само изакадемске мотивације, иако он говори о лествицама и интервалима, ритму и мелодици. Наиме, Вучковић свој чланак завршава својеврсном поентом – указивањем на животворни значај савременог словенског музичког реализма, оличеног у делу Леоша Јаначека (Leoš Janáček), а који води порекло од Модеста Мусоргског (Модест Мусоргский). Вучковићу и музичком реализму вратићемо се када будемо говорили о упливу марксизма у „Славенској музици“.

Као што је Вучковић писао о проблематици која га је најдубље окупирала, тако је и Милоје Милојевић на страницама „Славенске музике“ проговорио (само једном), о теми којој се готово опсесивно враћао током читавог живота. Био је то национални музички стил. Његов оглед „О национализму у музичкој уметности“ објављен је у свесци за јануар 1940. године (Б 30). То је, дакле, завршни период Милојевићевог музикографског рада. Ипак, он је и тада осетио потребу да нагласи да се национални стил не може изједначити с хармонизацијама народних мелодија, чак и у случају да су хармонизације веома успешне. Овога пута Милојевић није рекао ништа ново о теми која га је тако

дуго заокупљала. То су поновљене објекције које познајемо из његових раније објављених написа.<sup>6</sup> Па ипак, тај Милојевићев позни рефлекс има својеврсно значење. У време када су у српску музику продрле и тековине чешке авангарде, он није одступио од поновљеног рашчлањавања националног стила, интимно (и даље) верујући да је будућност српске музике (још увек) у том стиаском избору.

Трећу, најбројнију скупину огледа сачињавају портрети словенских музичара – композитора и интерпретатора XIX и XX века. Протагонисти тих написа су Јозеф Сук (Josef Suk; Предраг Милошевић, Б 17), Беджих Сметана (Bedřich Smetana; Вацлав Ведрал, Б 42), Петар И. Чајковски (Пётр И. Чайковский; Војислав Вучковић, Б 74), Сергеј Прокофјев (Сергей С. Прокофьев; Аноним, Б 97) и Јан Кубелик (Jan Kubelík; Вацлав Ведрал, Б 101). Општа карактеристика те есејистике о личностима музичара јесте одмерена употреба стручних израза, иако се не стиче утисак да су се аутори у том смислу посебно ограничавали. Ни библиографски аспект није пренаглашен. Музикографи су ишли за основним подацима и главним аспектима, без жеље за исцрпношћу, систематичношћу и обухватношћу. На то је вероватно утицао и невелик простор којим је часопис располагао. Исто тако треба приметити да је „Славенска музика“ у овој групи дала текстове у којима се о самој музици и не говори. Тако је Предраг Милошевић иступио с огледом о Јозефу Суку као личности и карактеру (Б 17). Као што је познато, Милошевић је био Суков студент у Прагу. Не само обавештен већ и топао текст Предрага Милошевића на пластичан начин је читаоцима „Славенске музике“ приближио лик Јозефа Сука, његове особине, његов однос према људима и природи, укључујући и поједине куриозитете из његове биографије. Очито, сматрало се да часопис треба да се „чита“, а не да одбија научним дискурсом – без обзира на састав претпостављене публике.

Поводи појединим есејима биле су годишњице значајних словенских музичара. Седамдесети рођендан Вићеслава Новака (Vítězslav Novák) „Славенска музика“ је обележила и два есејима које сврставамо у наредну категорију, а то су написи о музичким жанровима и врстама. Божена Бандур је написала веома обавештен, али библиографски презасићен, помало заморан чланак о Новаковој клавирској музици (Б 89). Новака као аутора балада и опера исцрпно је представио Предраг Милошевић (Б 90).

У групи есеја о домаћој музици налазимо три штива; два су од домаћих писаца, а један од страног. Сва три су постављена проблемски, а не монографски. Миленко Живковић јесте целовито приказао рад Корнелија Станковића на свим пољима на којима је деловао (композитор, мелограф, пијаниста итд). Но његов примарни циљ није био да изради портрет уметника него да критички приступи његовом делу и изнесе вредносну оцену. И заиста, Живковић је признао све заслуге Корнелију Станковићу као творцу нове српске уметничке музике и идеологу музичког национализма, али је с правом утврдио да је Корнелијево дело пре свега од историјског, а тек онда од уметничког значаја (Б 54).

6 Милојевићеви погледи на национални стил анализирани су у студији Васић 2007.



Војислав Вучковић је пришао музици Стевана Мокрањца ношен жељом да пречисти појам и термин музичког реализма на материјалу српске музике (објављено у три дела: Б 59, 67, 83). Социјално ангажован интелектуалац, ватрени следбеник комунистичке идеологије, Вучковић је био у потрази за „формулом“ савремене музике која би била у сагласју с оновременим погледима совјетске идеологије и званичне естетике на улогу и пожељан стилски профил музике. Он је нашао да је Мокрањац наш први музички реалиста, указавши и на ограничења Мокрањчевог реализма. Али за Вучковића је увек била важна актуелност и сврсисходност одређене појаве; с обзиром на пожељна изражајна средства савремене, друштвено ангажоване музике, Вучковић је готово борбено закључио:

„...оно што нам је [Мокрањац] оставио претставља за нас драгоценост као најздравије, најсамониклије и најплодоносније од свега што је српска уметничка музика до светског рата дала. Савремени музички реализам као уметнички израз данашњих покретачких снага друштвеног напретка дужан је да преузме и настави дело Мокрањчево као његов једини прави културни наследник“ (Б 83: 59).

Чешки музиколог Владимир Хелферт заступљен је у „Славенској музици“ есејом о опери *Кошијана* Петра Коњовића (Б 81). То један од најупечатљивијих текстова у овом часопису. Заправо, *Кошијана* је била само повод за Хелфертова сугестивна размишљања о словенском схватању трагедије и о трагичким личностима у словенским књижевностима и опери. Хелфертово тумачење изведено је контрастивно: он показује да словенски народи другачије – мекше од нпр. германских – доживљавају посрнуле личности, а и да су те и такве личности обележене потребом за саосећајношћу и опроштајем.

„Славенска музика“ није објавила ниједан оглед о југословенским композиторима и музичарима изван Србије.

Изван наведених категорија огледа стоје прегледи словенске музичке културе. У „Славенској музици“ је преведен и у два узастопна броја објављен текст чешког музиколога Здењек Неједлија, „Стремљења савремене руске музике“ (Б 23, 35). То је хитар и исцрпан рад аутора који је имао темељан увид у збивања у савременој совјетској музици. Иако је из чланка, нарочито из његовог завршетка, јасно ауторово опредељење за марксистичку идеологију, иако он говори о све већем удаљавању музичке уметности Запада од животне стварности, за разлику од ситуације у СССР-у, Неједли је израдио *кријичку* панораму у којој је указао и на мање успеле и неуспеле покушаје у савременој совјетској музици. Ангажованост није и пристрасност, и зато Неједлијев глас код читаоца стиче поверење. Ипак, пробу времена није издржала Неједлијева мисао да се појава Николаја Мјасковског (Николай Мясковский) може упоредити са значајем Густава Малера (Gustav Mahler) (Б 23: 14).<sup>7</sup>

7 О тексту Р. Глијера (Рейнголда М Глиэр), „Декада совјетске гласбе“, поменутом у нап. нр. 4, говорићемо у одељку овог рада посвећеном марксизму.

## II МУЗИЧКА КРИТИКА И ОСТАЛЕ МУЗИКОГРАФСКЕ ВРСТЕ

„Славенска музика“ је истрајно неговала и музичку критику. Критичари часописа су извештавали о концертима еминентних иностраних и домаћих музичара попут пијанисте Никите Магалова (Никита Д. Магалов), виолончелисте Енрика Мајнардија (Enrico Mainardi), соло певачице Јелке Стаматовић-Николић (с лаудативним освртом и на њену професорку Иванку Милојевић), пијанисткиње Гордане Милојевић и других. Праћен је рад низа значајних установа и ансамбала – Београдске опере, Београдске филхармоније, Радио Београда и његовог Великог оркестра, Оркестра Краљеве гарде, Универзитетског камерномузичког удружења *Collegium musicum*, Певачког хора „Станковић“, Академског певачког хора у Земуну и др.

Нису само концерти и оперске представе били у фокусу. „Славенска музика“ је донела низ критичких приказа нових композиција домаћих аутора, нотних издања иностране и наше музике, а праћена је и литература о музици страних и српских писаца.

Пажњу стручног читаоца везују неколике појединости. Тако се у нашем гласилу јављају примедбе на рад и репертоар Београдске опере. У српској музичкој критици међуратног доба изрицање незадовољства радом те националне куће било је обилгатно, и питање репертоара је често било претресано. Ту, готову сталну примедбу да Опера и нема репертоарску политику изрекао је једном приликом и Драгутин Чолић на страницама „Славенске музике“ (Б 18). Из перспективе историчара музике, данас смо у могућности да мирније судимо о тој проблематици. Овде не можемо улазити у појединости из историје Београдске опере. Међутим, подробна историја Опере (и Балета) Народног позоришта у Београду, из пера Слободана Турлакова – да станемо само код ње, и да не помињемо бројну другу музиколошку и театролошку литературу – показала је колики је искорак у музичком и културноисторијском смислу начинила Београдска опера до 1941. године (в. Турлаков 2005).

Већ смо видели да „Славенска музика“ није излазила на великом простору. То је утицало и на критичаре и критичке приказиваче који су у појединим случајевима сажетост и једноставност уздигли до ефектних резултата. Тешко се може замислити прегнантнија препорука за читање од ове која се односи на француску књигу о Мусоргском:

„У првом делу ове књиге изнета је аутентична биографија генијалнога мајстора без оних сувишних романтичних верзија. Други је део посвећен исцрпној студији дела Модеста Мусоргског“ (Б 9).<sup>8</sup>

8 Реч је о књизи: R. Charles-Barzel, *Moussorgski, le musicien de la vie*, Paris: Edition Emile-Paul frères.

У апартне примере музичке рецензије у „Славенској музици“ убројали бисмо и критику Милке Ђаје о концертима пијанисте Николаја Орлова (Николай А. Орлов). Орлов је у јануару и фебруару 1940. наступио три пута у Београду.<sup>9</sup> Критичарка „Славенске музике“ присуствовала је двама концертима (солистичком и симфонијском) и о њима написала усхићену критику:

„...убедљива моћ његове уметности лежи у његовој безграничној скромности са којом он успева да се дубоко саживи са композиторовом замисли, да се њој потчини и да се заправо са њом стопа.

Под његовом руком у толикој мери сва дела оживе да човек слушајући их фасцинирано слави са Орловом заједно њихово вакрснуће.

Ко је ово једном осетио, мора признати да је свака критика излишна...“ (Б 43: 25–26).

Овако сугестивни утисци на читаоца делују омамљујуће, толико да не примећује да Милка Ђаја није навела програм који је Орлов свирао!

Указаћемо и на оштроумно запажање Драгутина Чолића да се Бетовенов (Ludwig van Beethoven) Виолински концерт може схватити као симфонија с облигатном виолином (Б 22: 13).<sup>10</sup> У примере критичарских идиосинкразија долази „обрачун“ Војислава Вучковића с диригентом Ловром Матачићем који је с Београдском филхармонијом у јануару 1940. извео Брукнерову (Anton Bruckner) Девету симфонију (Б 32). Вучковић сматра да диригент није водио рачуна о потребама београдске средине која није имала прилике да упозна „далеко значајнија остварења у прошлом веку него што је Брукнер“. И онда помиње Брамса (Johannes Brahms), Дворжака (Antonín Dvořák) и Малера. Вучковић своју критику завршава оштрим речима: „...Београдска филхармонија има и других културних дужности и задатака осим помагања диригентских егзибиција свог сталног диригента“. Резолутни критичар „Славенске музике“ није могао знати да ће Ловро Матачић у послератном периоду стећи светску славу управо као један од најцењенијих диригената Брукнерове музике!<sup>11</sup>

„Славенска музика“ је неговала и друге музикографске врсте и облике. Ту пре свега треба поменути бројне и разноврсне вести – о музичком животу у словенском свету (у Чехословачкој и СССР-у), о раду домаћих музичких установа и ансамбала, о успесима југословенских уметника у словенским земљама и др. Будући гласило Удружења пријатеља славенске музике, часопис је доносио вести о састанцима Удружења с темама предстојећих дискусија.

9 Видети: Турлаков 1994: 209.

10 Постоје примери извођења који ово запажање изванредно поткрепљују. То се може рећи за снимак наведене композиције који су 1979. начинили Ане-Софи Мутер (Anne-Sophie Mutter), Херберт фон Карајан (Herbert von Karajan) и Берлинска филхармонија. Издавач грамофонске плоче (касније и компакт-диска), била је кућа „Deutsche Grammophon“. Тај снимак је издат више пута.

11 Матачићеву биографију видети у Васић 2014б.

Као своју обавезу „СМ“ је узела да систематски прати и објављује прегледе словенских музичких садржаја у емисијама Радио Београда. Орган Удружења које је приређивало концерте, часопис је донео низ извршних, подацима издашних биографија композитора и ансамбала који су били заступљени/ наступали на тим концертима. Објављивани су и текстови соло песама које су биле део програма тих концерата. Анкете смо већ помињали, а овде додајемо и расписе конкурса за награду „Божана Јелача“ коју је Удружење засновало у знак сећања на ту извршну, рано преминулу пијанисткињу.

Некрологика није обилно заступљена. „Славенска музика“ је обухватним некрологом обележила одлазак Цветка Манојловића, пијанисте и клавирског педагога, једног од оснивача Српске музичке школе у Београду, не заборавивши ни његов допринос као музичког критичара „Српског књижевног гласника“, пре Првог светског рата (Б 39).<sup>12</sup> С руског језика је преведен обимни некролог еминентном руском музикологу Андреју Н. Римском Корсакову (Андрей Н. Римский-Корсаков) (Б 107).

У врхунце музикографије „Славенске музике“ убројали бисмо један прилог из сфере преводне литературе – превод изабраних места из писама Петра И. Чајковског (Б 80). Тај прилог је објављен у години у којој је обележена стогодишњица рођења аутора *Патетичне симфоније*. Читалац „Славенске музике“ награђен је прворазредним штивом које открива погледе Чајковског на групу „Петорица“, његова размишљања, ставове и оцене о Глинки (Михаил И. Глинка), о надахнућу и процесу компоновања, о програмској музици, о Вагнеру, Брамсу, Понкијелију (Amilcare Ponchielli), Дебисију (Claude Debussy), камерним и концертантним формама, али и аутокритичке коментаре о сопственим делима. Преводна литература о музици била је изузетно слабо заступљена на српском језику пре Другог светског рата. Једним оваквим, управо сјајним избором била су макар одшкринута врата богате музикографије на страним језицима.

### *Савремена музика и марксизам*

Међуратно доба представља један од најдинамичнијих периода српске музичке историје. Сусрет и сукоб идеја традиције и иновације, конзервативних идеја и авангардних тенденција, темељна је одлика овдашње музичке уметности, културе и музикографије у том раздобљу.<sup>13</sup>

Питање одношења према савременој, а посебно авангардној музици било је присутно на страницама практично свих домаћих музичких часописа у периоду између два рата, такође и у бројним дневним листовима и књижевним и другим

12 О Цветку Манојловићу као музичком критичару и есејисти видети Рејовић 1994: 111–114; Васић 2005. и Васић 2010.

13 О међуратном периоду као својеврсном раскршћу српске музике видети у: Томашевић 2009. Видети и: Васић 2018.

часописима који су објављивали прилоге о музици. То питање је представљало изазов за целокупну музичку културу, будући да се наша средина суочила с врстом и темпом промена у европској музици које није било једноставно пратити, а још теже у њима учествовати. Прилагођавање овдашње недовољно изграђене музичке уметности модерним тековинама Запада имало је своје заступнике и оштре противнике.

Статус савремене музике у часопису „Славенска музика“ не указује на усмерену и разрађену платформу уредништва. Не може се говорити о заједничком, доминантном држању уредника и сарадника према одређеним струјама у савременој музици. Па ипак, примећује се да је савремена музика, а нарочито она авангардног дејства, имала подршку „Славенске музике“, утолико што је био дат простор личностима таквих афинитета. И може се одмах додати да су у нашем часопису била презентна „два гласа“, две позиције када је реч о савременој музици.

Пођимо од удаљених, сасвим начелних реакција. „Славенска музика“ је, на првом месту, желела да подржи савремене композиторе у њиховом раду. Почетком 1941. из нашег часописа сазнајемо да је Миховил Логар компоновао оперу *Кир Јања*, према комедији Јована Стерије Поповића. Непотписани сарадник о Логару говори као веома плодном и разноврсном ствараоцу, а у закључку каже: „Надамо се да ово дело неће мимоићи пажња Дирекције Београдске опере, – као што је то био случај са првим двома операма нашег вредног композитора“ (Б 94).

„Славенска музика“ није остала само на начелној подршци. Управо на примеру композиција М. Логара можемо видети како је колебање пред радикализмом савремене уметности замењено постепеним разумевањем и прихватањем. Милка Ђаја је у свесци за април 1940. приказала *Две јапанске приче* М. Логара, које је издала кућа „Фрајт“. Свој кратки, афирмативни приказ она допуњује следећим, индикативним исказом: „И на крају када смо се спријатељили са духом и стилном ове музике осетимо да смо постали блиски музичару Логару и да нас атоналност његовог музичког језика не збуњује“ (Б 72).

Управо ће се Логар бираним речима изразити о двама циклусима соло песама Станојла Рајичића – *Цаз* и *Чувари свейа*. У свом осврту он ређа изражајна средства Рајичићеве музике, посебно издавајајући дисонантне хармоније, и наглашава да је Рајичић „...међу реткима код нас, потпуно оборужан техничким сретствима којима човек данашњице мора располагати да би успео изразити своју средину која опет на свим пољима културе... тежи да одржи корак с временом“ (Б 45: 26–27).

Најзад, савремена музика је добила најречитију апологију кроз полемички чланак Станојла Рајичића, *Г. Настасијевић или лаж и шама модерне музике* (Б 52).

Рајичић је реаговао на једну критику Светомира Настасијевића објављену у „Српском гласу“, а у којој је тај композитор и музички критичар уз модерну

(атоналну и атематску) музику ставио речи *лаж* и *шама*.<sup>14</sup> Рајичићев убојити одговор указује, пре свега, на недовољно знање композитора-критичара који је по струци архитекта. Духовит и беспштедан, сарадник „Славенске музике“ констатује како С. Настасијевић зна само „ћирилицу“, не и „латиницу“! Станојло Рајичић је у пет тачака изнео своје противаргументе који се могу сажети у следеће: да модерни композитори темељно познају старе мајсторе, али да не желе да буду епигони и да пишу по угледу на њих. Поента ове полемике уједно је одбрана савремене музике којој се не може ставити замерка: „...много [је] корисније крчити још неиспитане путеве, него тапкати у месту ма и по најугоднијим друмовима, без обзира од каквих су чувених инжењера грађени“ (Б 52: 31).<sup>15</sup>

Ипак, савремена музика није била једнодушно примљена у „Славенској музици“. Отпор је дошао од идеолошке левице.

Већ у једном од првих бројева (децембар 1939), на делу је идеолошка „ликвидација“ одређених праваца савремене музике. Страница која доноси биографије композитора чија ће се дела извести на концерту Удружења пријатеља славенске музике од 16. децембра те године, садржи и осврт на Петра Коњовића и његов стилски профил. Тамо се помињу чешки утицаји на њега (Јаначек, Новак). А за Новака се каже да је „у знатној мери подложен декадентним утицајима француског импресионизма“ (Б 24).

Новакови „греси“ нису заборављени ни при крају живота „Славенске музике“. На челном месту двоброја за јануар и фебруар 1941. Војислав Вучковић је објавио уводник посвећен седамдесетом рођендану тог композитора (Б 85). У том кратком напису он је указао и на мене Новаковог језика и стила, па се помиње и то да „у његовом стварању [има] повремених лутања, скретања с правог пута, падања под утицај француског импресионизма, напуштања здравих реалистичких основа које је примио у наслеђе од Дворжака и Сметане... Стога је искрени реалистички доживљај – код њега каткад помућен формалистичким застрањенима“ (Б 85: 2).

И у непотписаног аутора чланку о Прокофјеву, у уводнику последњег броја „Славенске музике“, из марта 1941. године, опет је истакнут негативан утицај француске музике, сада на Прокофјева. Наиме, деветогодишњи боравак у иностранству одлучан је, примећује се, „за скретање Прокофјева на линију париског модернизма“ (Б 97: 2).<sup>16</sup>

У „Славенској музици“ је Војислав Вучковић оличавао идеолошки отпор импресионизму и радикалним решењима – он би рекао: формализму – у

14 Видети Настасијевић 1940.

15 У својим сећањима Станојло Рајичић не пише изричито о Светомиру Настасијевићу, али у одељку посвећеном Момчилу Настасијевићу даје кратак осврт на целу породицу: „На једној страни било је лепо видети љубав која је владала у тој породици, али на другој сметао ми је њихов – сувише субјективан – некритичан став, када се радило о уметничким остварењима појединих чланова њихове породице (Рајичић 1979: 1151–1152).

16 У стилском погледу и, наравно, по тумачењима, овај чланак подсећа на Војислава Вучковића.

музици, као и светоназору који је стајао иза таквих избора. Лектира његових чланака показује да су у њима високо фреквентне речи стварност, реализам, истина. Он је држао да уметност има да одражава стварност, а веровао је да је боља стварност већ створена – у Совјетском Савезу.

Претпостављамо да је он предложио да се поменути чланак Рајнхолда Глијера, *Декада совјетске љазбе* (Б 88), у целини пренесе из *Hrvatskog dnevnika*. Тај текст је веома значајан и веома карактеристичан. У односу на изразе-реквизите Вучковићевих написа, он представља својеврсну надопуну. Глијер исцрпно пише о најзначајнијим совјетским композиторима и њиховим остварењима, и тиме иностраном читаоцу пружа драгоцене информације. Али можда је још битније оно што он каже о идејном профилу савремене совјетске музике:

„Нова је совјетска музика пуна оптимизма и животне снаге. У њој нема ни трага песимизму, уморности, разочарању“ (Б 88: 5).

Када Вучковићевим облигатним изразима додамо оптимизам и животну снагу, добијамо потпуну формулу естетике социјалистичког реализма, коју је Комунистичка партија Совјетског Савеза званично прокламовала 1932. године. Као што је познато, идеологија и естетика социјалистичког реализма није прихватала, није могла прихватити, уметност која је „бежала“ од стварности – каквом би се могао сматрати импресионизам – или ону која је инаугурисањем дисонанце као носиоца структуре музичког дела стварала дубоку провалију у односу на публику и, како се сматрало, производила отуђење и нихилизам. Вучковић је био у потрази за музиком која би на најбољи начин одговорила потребама и захтевима новог времена, онако како се то процењивало у првој земљи социјализма.

Уплив марксизма у „Славенској музици“ евидентан је и кроз избор књига које су у часопису приказане. У децембру 1939. пијанисткиња Јелица Крстић приказала је збирку *Музички њорџреџи* Војислава Вучковића, објављену те године у Београду. Њен чланак садржи и следећи коментар: „На веома интересантан и конзеквентан начин он [Вучковић] доводи у везу историјске догађаје и социјалну еволуцију са стваралачким радом појединца, његову зависност на идеологији свога времена“ (Б 27). Из истих побуда у београдском гласилу пажња је била скренута и на *Историју музике* групе чешких аутора, објављену 1939. у Прагу (Б 60). Нагласак непотписаног приказивача дат је на почетку и крају овог написа:

„Ова књига не претставља обичну историју музике... То је једна обимна студија историје људске културе уопште са карактеристикама појединих раздобља која обухваћа идејни и политички развој човечанства и факторе тог развоја... Највећи значај овог обимног дела је у томе што је то први покушај анализе музичке уметности кроз историју с обзиром на развој свих компонената људског друштва.“

Очито, музичка левица у „Славенској музици“ нагињала је детерминистичком схватању музичке историје као одраза и огледала друштвене, економске и политичке историје. У том смислу не изненађују речи признања упућени Тодору Павлову (Тодор Димитров Павлов), аутору *Теорије одраза* из 1936. године. Војислав Вучковић га је означио као „најзначајнијег данашњег претставника научне естетике“ (Б 74: 54).<sup>17</sup>

Марксизам је у „Славенску музику“ „стизао“ из Совјетског Савеза. Наш часопис је с видним ентузијазмом бележио музичке догађаје и успехе совјетског друштва у области музике. Тако је Војислав Вучковић забележио најважније совјетске манифестације поводом обележавања стогодишњице рођења Петра И. Чајковског (Б 78). Он је указао на грандиозност те прославе по обиму, разноврсности и интензитету, задржавши се на концертима, изложбама, објављеним издањима нота, књига и преписке, грамофонским плочама и др. Тај чланак није само прегледни извештај; Вучковић зрачи надахнућем и када даје музичку хронику. У његовом писању се сустижу исцрпност обавештеног стручњака и емоција дубоко приврженог поштоваоца Совјетског Савеза, његове мисије и његове уметности.

Има у „Славенској музици“ и других написа о СССР-у. У мартовском броју наилазимо на чланак под насловом *На чему раде совјетски композитори* (Б 106). Вести о раду композитора у тој земљи преузете су из часописа „Совјетска музика“. Помињу се тада млади ствараоци Н. Будашкин (Николай Павлович Будашкин), Ј. Бирјуков (Јуриј Сергеевич Бирјуков), С. Кац (Сигизмунд Абрамович Кац), С. Халатов (Семен Александрович Халатов) и Н. Богословски (Никита Владимирович Богословский) и дела на којима су тада радили. Претпоследњи чланак у „Славенској музици“ посвећен је јубилеју Московске филхармоније, њеној 20. годишњици. Поред имена композитора чија је дела Филхармонија изводила, наведен је и податак да је тај оркестар одржао педесет хиљада концерата у Москви и другим местима Совјетског Савеза (Б 109). Слика музичког рада и успеха новог друштва у Русији, тј. Совјетском Савезу, грађена је и оваквом, крајње сугестивном статистиком.

Најдаље се у погледу марксистичке оријентације и инспирације отишло у критичком осврту на два концерта Симфонијског оркестра Радио Београда (Б 91). Наиме, на концерту од 4. јануара 1941. тај оркестар је премијерно извео Осамнаесту симфонију Николаја Мјасковског. А на концерту од 13. фебруара премијерно је изведена *Драматична симфонија* Оторина Респигија (Ottorino Respighi).<sup>18</sup>

Аутор чланка, потписан иницијалима К. М. С., узео је два наведена концерта као повод за размишљање о савременој музици Запада и Совјетског Савеза, па је повукао паралелу између Мјасковског и Респигија. Аутор написа у „Славенској музици“ налази да су обе композиције у знаку високог мајсторства; помињу се

17 О детерминизму у тумачењима Војислава Вучковића видети у студији Васић 2003.

18 Више о тим концертима видети у Simić Mitrović 1988: 343–345.



бриљантан оркестарски звук, богата култура симфонијског облика и велико хармонско знање. Но онда се прелази на суштаствене разлике између ових дела:

„Јер док се код Респиџа све своди на звук, боју, ефекат, – иако с укусом и мером остварен, без дубље садржине, без дубљег интереса према животу, осећању, стремљењу и тежњи савременог човека, без видљивих трагова напора за откривањем истине о свету, за уметничким објашњавањем и мењањем света [подвлачење: А. В.], дотле је Мјасковсково дело дубоко прожето и насићено свим тим – по уметничку вредност одлучујућим особинама“ (Б 91: 7).

На крају аутор чланка прелази на апотеозу Николаја Мјасковског и његовог дела, истичући да Осамнаеста симфонија представља „уметничку еманацију основних културних интереса савременог совјетског друштва“ и „основних естетских стремљења руске музичке уметности...“

За тему нашег рада није неопходно улазити у расправу о Мјасковском и Респиџију, нити вредновати њихове творевине. Овде је важно помињање мењања света, макар и кроз уметност. Та темељна одредница марксистичке идеологије, мисао-водиља совјетског друштва и његове уметности, нашла се и на страницама „Славенске музике“ и тако наш часопис на овом месту највише приближила револуционарном марксизму.

Слика Совјетског Савеза у „Славенској музици“ дата је једнострано. Од личности које су идеологију марксизма интимно пригрлиле као животни и уметнички програм другачије се не би ни могло очекивати. Ипак, треба подсетити да су у време када је „Славенска музика“ излазила у СССР-у на делу били и политички прогон, затварање и ликвидација великог броја људи, често без суда и кривице. Стаљинове и стаљинистичке чистке бациле су огромну сенку на идеју и праксу социјализма.

О свему томе „Славенска музика“ ћути. Остаје отворено да ли је, примерице, Војислав Вучковић био упознат с наличјем политичког живота у Совјетском Савезу. Ако је знао, зашто о томе није говорио? Ако је и чуо те и такве вести, можда у њих није поверовао. „Славенска музика“ не даје одговора на та питања, остајући на линији велике подршке, па и глорификације марксизма и Совјетског Савеза.

\*\*\*

„Славенска музика“ је излазила кратко и она представља „торзо“ у поређењу с оним што је могла пружити да њено излагање није прекинуо рат. Приметићемо да је идеја упознавања и пропаганде словенске музичке културе у овом гласилу имала своје карактеристике и своја ограничења. Од словенских земаља присутни су били Чехословачка, Совјетски Савез, Бугарска и Југославија. Упадљива је минимална заступљеност пољских садржаја. Узроци тој несразмери вероватно леже у традиционално снажним музичким везама с Чехословачком, у којој су студирали неколики сарадници нашег часописа, и Русијом. Повезаност

српске културе с Пољском увек је била неупоредиво израженија у области књижевности.<sup>19</sup>

„Славенска музика“ је израсла из идеје словенофилства. Међутим, та идеја је добила допуну и својеврсно преиначење издашним уношењем марксистичких садржаја. Војислав Вучковић је најзаслужнији што је ово гласило постало „гласник“ марксизма и Совјетског Савеза у београдској музичкој периодици уочи Другог светског рата, придруживши се, у том смислу, *Звуку* (1932–1936) *Музичком гласнику* (1938–1941).

Упркос краткоћи излагања, „Славенска музика“ представља дистинктивну појаву у историји српске музикографије. Она је осветлила словенску музичку културу као оделиту целину у оквирима европске музике. Београдски часопис „Музика“ (1928–1929), такође је неговао словенофилску идеју, па је један број посветио чехословачкој, а један пољској музици. Међутим, ни он нити било које друго музичко гласило нису одабрали тематизацију за коју се определила „Славенска музика“. Перспектива за коју се zaloжило овај гласник Удружења пријатеља славенске музике није имао ни наследника у српској музичкој периодици. Идеја словенске повезаности и узајамности окупала је на овакав начин, први и једини пут, српске музичаре, и то у последњим тренуцима пре него што ће Југославија и Европа утонати у Други светски рат.

**Прилог: библиографија часописа „Славенска музика“:**

**„СЛАВЕНСКА МУЗИКА”,**

гласник Удружења пријатеља славенске музике,  
излази једном месечно.

Уређују: Милка Ђаја, Јован Зорко и Драгутин Чолић.

Одговорни уредник Јован Зорко.

Штампариа „Нушић”, Милорад Милићевић, Дечанска 18, Београд.

**Новембра 1939, год. I, бр. 1:**

1. Петар Коњовић, *Пријатељима славенске музике*, стр. 1–2.
2. *Наш музички живоић. „Зрински” на сцени Београдске ојере*, 1–2.<sup>20</sup>
3. *Наш музички живоић. Први йојуларни концерй Београдске филхармоније*, 2.

<sup>19</sup> На овом месту не можемо навести екстензивну библиографију књижевне компаратистике у домену пољско-српских књижевних веза. Довољно је поменути двојицу најплоднијих истраживача из те области – Ђорђа Живановића и Петра Буњака. Њихове књиге и студије обрађују рецепцију пољске књижевности код Срба до 1941. године.

<sup>20</sup> Уколико име аутора није наведено у овој библиографији, то значи да чланак није потписан.

4. Драгутин Чолић, *Наши музички животи*. „Дон Хуан” у новој режији, 2–3.
5. Јован Зорко, *Проблеми основне музичке наситаве*, 2, 4.
6. Др. В. В. [Војислав Вучковић], *Музичке едиције. Рајичић – Лојар: „Песме за њас и клавир”*. (Нова њубликација „Едиције Удружења ѡријатњелѡ словенске музике“, 3–4.<sup>21</sup>
7. *Програм Друої концерѡа Удружења ѡријатњелѡ словенске музике на дан 13 новембра 1939 ѡдине*, 3.
8. Др. В. В. [Војислав Вучковић], *О ауѡорима и делима на ѡрограму. Тањејев – Серѡије Ивановић. Милоје Милојевић. Сѡанојло Рајичић. Ђубомир Пѡиков*, 3–4.
9. *Мусорѡски (Le musicien de la vie) ѡг Шарл Барзела, Edition Emile Paul freres*, 4.
10. *Славенска музика у ѡрограму беѡградске Радио сѡанице*, 4–5.
11. *Друшѡвени сасѡанак „Удружења ѡријатњелѡ словенске музике” на дан 25 новембра 1939 ѡдине у дворани Музичке акадѡмије*, 5.
12. Др. Војислав Вучковић, *Особенѡсти музике славенских народа и њен значај за нас*, 5–7.<sup>22</sup>
13. *Весѡи из удружења. Наѡрада у сѡомен Бојане Јелаче*, 6.
14. *Весѡи из удружења. За наѡраду у сѡомен Бојане Јелаче „Удружења ѡријатњелѡ словенске музике”*, 6.
15. Редакција, *Наша анкѡта. Да ли су код нас моѡуѡи абонѡѡни концерѡи?*, 7.
16. *Весѡи из музичких друшѡава. Прво беѡградско ѡевачко друшѡиво. Хор Музичкої друшѡива „Сѡанковић”. Панчевачко срѡско црквено ѡевачко друшѡиво. Колеѡиум музикум. Удружење ѡријатњелѡ славенске музике ѡозива...*, 7.

#### **Децембра 1939, год. I, бр. 2:**

17. Предраг Милошевић, *Јозеф Сук као човек. (Из студије „Јозеф Сук”)*, 9–12.
18. Д. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички животи. Поводом ѡсѡовања ѡ. Јурењева у „Борису Годунову”*, 9–10.
19. П. К. [Петар Коњовић], *Јаван час Колеѡиум музикума*, 10–11.
20. Д. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички животи. Концерѡи ѡ-ђе Јелке Сѡамаѡовић-Николић*, 11–12.

21 Прештампано у: Војислав Вучковић, *Сѡудије, есеји, криѡишке*, редактор Властимир Перичић, „Нолит”, Београд 1968, 592.

22 Прештампано у: Војислав Вучковић, *Сѡудије, есеји, криѡишке*, редактор Властимир Перичић, „Нолит”, Београд 1968, 410–411.

21. М. Ђ. [Милка Ђаја], *Наши музички живои. Концерти Љубе Енчеве*, 12.
22. Д. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички живои. Други симфонијски концерти Београдске филхармоније*, 12–13.
23. Здењек Неједли, *Сиремљења савремене руске музике*, 12–15.
24. *О ауџорима на њроџраму: Пеџар Коњовић. Бедржих Смейџана. Вићеслав Новак. Леош Јаначек. Ладислав Виџјалек. Вацлав Шћейџан. Бохуслав Марџину.* [Непагиниран додатак.]
25. *Тексџови њесџа са џрећеџ концерџа Уђружења џриџаџеља славенске музике на дан 16 децеџбра 1939 џодине.* [Непагиниран додатак.]
26. Д. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички живои. Симфонијски концерти великоџ Радио-оркесџира*, 13–14.
27. Јелица Крстић, *Музичке еџиџије. Др. Војислав Вучковић: „Музички порџреџиџи”*, 14.<sup>23</sup>
28. *Славенска музика на проџраџима беоџрадске Радио-сџиџанице*, 14–15.
29. *Проџрам џрећеџ концерџа Уђружења џриџаџеља славенске музике на дан 16 децеџбра 1939 џод. Уводна реч: џ-ђа Милка Ђаја*, 15.

#### Јануар 1940, год. I, бр. 3:<sup>24</sup>

30. Д-р Милоје Милојевић, *О национализму у музичкој уџеџносџиџи*, 17–21.
31. К. П., *Наши музички живои. Родолфо Г. Ђорђевића*, 17–18.
32. Др. В. В. [Војислав Вучковић], *Наши музички живои. IV концерти Београдске филхармоније*, 18.<sup>25</sup>
33. Др. В. В. [Војислав Вучковић], *Наши музички живои. Прво извођење „Симфонијеџе” Милана Рисџићџа у беоџрадском Раџиу*, 19–20.<sup>26</sup>
34. Д. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички живои. Концерти Певачкоџ хора „Сџанковић”*, 20.
35. Здењек Неједли, *Сиремљења савремене руске музике*, II, 21–23.
36. М. Ђ. [Милка Ђаја], *Наши музички живои. Концерти Кикиџе Маџалова*, 21.
37. Д. Ч. [Драгутин Чолић], *Музичке еџиџије. Милан Баџиџански: „Јужнословенске народне џесџе” (Издање Јована Фраџџа – Беоџрад)*, 21–22.

23 Прештаџано у: Војислав Вучковић, *уџеџник и бораџ: лик – сећања – сведочансџива*, редактор Властимир Перичић, „Ноџит”, Београд 1968, 289.

24 Од овога броја: одговорни уредник Јован Зорко.

25 Грешком стоџи: VI концерти. Прештаџано у: Војислав Вучковић, *Сџудије, есеџи, криџиџке*, редактор Властимир Перичић, „Ноџит”, Београд 1968, 604.

26 Прештаџано у: Војислав Вучковић, *Сџудије, есеџи, криџиџке*, редактор Властимир Перичић, „Ноџит”, Београд 1968, 602–603.

38. *Мале весїи. Елвира Марсић. Е. Ф. Буриан. Велико московско ѿзоршиїе. Ойера Градскої ѿзоршиїа у Пилзену. Йїор Сїравински. На VII Међународном фесїївалу савремене музике, 22.*
39. *† Цвейко Манојловић, 23.*
40. *Славенска музика у йроїрамима беоїрадске Радио-сїанице, 23.*
41. *Друшїйвене весїи. Друшїйвени сасїїанак, 23.*

#### **Фебруар 1940, год. I, бр. 4:**

42. *В. [Вацлав] Ведрал, Смейанино сїварање као израз најсвейїлијих їежњи чешкоїа народа, 25–28.*
43. *М. Ђ. [Милка Ђаја], Наши музички живої. Концерїй Николаја Орлова, 25–26.*
44. *Проїрам V. (ванредної) концерїа „Удружења йријайїеља славенске музике”, 25.*
45. *Миховил Логар, Музичка издања. Сїанојло Рајичић: „Даз и Чувари свеїа”, два циклуса їесама за їлас и клавир, 26–27.*
46. *Из словенскої музичкої свеїа. Йїор Сїравински. Проф. Ј. Јиранек. Псалм-симфонија од И. Сїравинскої. Из фонда Падеревскої. Чешка академија наука и умейносїи. Н. Мјасковскої... Прашкї кварїейї. Шосїїаковићев Прелудиум и Скерцо. Н. Мјасковски. Јан Кубелик. Руско музичко друшїйво у Паризу. Клавирску Свїйу савременої чешкої комїозїйїора Мирослава Понца извело је... , 27.*
47. *Музичка издања. К. Б. Јирак: Симфонија бр. III. ой. 37. (Издање Нудебни Matice UB. Праї), 28.*
48. *Из Музичкої друшїйва „Сїанковић”, 28.*
49. *Заїребачкї їудачкї кварїейї у Беоїраду. Поводом данашїеї вечерњеї концерїа „Удружења йријайїеља словенске музике”, 28–30.*
50. *Михаило Вукдраговић, Дужносїи наше средине йрема домаћої музици, 28–30.*
51. *Уз йейи концерайї. Анїїонїн Дворжак. Сїанојло Рајичић. Крсїо Одак, 30–31.*
52. *Станојло Рајичић, Г. Насїасїевић или „Лаж и їама модерне музике”, 30–31.*
53. *Весїи из У. П. С. М. Трећи друшїйвени сасїїанак. Шесїи јавни концерї, 31.*

**Март 1940, год. I, бр. 5:**

54. Миленко Живковић, *Музички национализам Корнелија Сџанковића*, 33–36.
55. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички живои. Концерти Академскої њевачкої хора из Земуна*, 33–34.
56. Н., *Наши музички живои. Трећи јавни час Колеџиум музикума*, 34.
57. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички живои. Концерти Београдске филхармоније*, 35.
58. *Мале весџи. Пренос земних осџаїака Корнелија Сџанковића у Београд. Хор Ј. А. П. Д. Из Земуна. Ваїнерову џеїџралогїју „Прсїен Нибелунїа” ... Алојз Хаба. Конкурс за велику наїраду Б. Смеїане. Прашкко џозоршїџе Д 40. Чешка академија. Прашкка Радничка академија. Јубиларна наїрада Б. Смеїане*, 35–36.
59. Д-р Војислав Вучковић, *Музички реализам Сџевана Мокрањца. Услови њеїове идеолошкџ еволуцїје*, 36–39.<sup>27</sup>
60. *Музичкџ едїцїје. Исџиорїја музїке (Dějiny světové hudby) (Издање Сфїнкс – Праї)*, 37.
61. *О ауџиорима на џроїраму VI. концерџа У. П. С. М. Миленко Живковић. Марко Тајчевић. Предраї Милошевић. Серїеј Серїејевић Прокофјев. Љубомир Пїїков*, 38–39.
62. *Друшїївене весџи. Трећи друшїївени сасџанак*, 39.

**Април 1940, год. I, бр. 6:<sup>28</sup>**

63. Јован Бандур, *Однос извођача џрема музичком делу*, 41–43.
64. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички живои. Шойеново вече на Коларчевом универзїїџеїу. Инїџерїреї џроїрама ї-ца Гордана Милојевић џїјанисїїкиња*, 41–42.
65. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички живои. Симфонијски концерти Оркесїџра Краљеве їарде*, 42–43.
66. *Наша анкеїа*, 43.

27 Прештампано двапут: Војислав Вучковић, *Избор есеја*, уредник Стана Ђурић-Клајн, Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССXXXIII, Музиколошки институт, књ. 7), Београд 1955, 136–139; Војислав Вучковић, *Сїудїе, есеї, криїшкџ*, редактор Властимир Перичић, „Нолит”, Београд 1968, 434–437.

28 Од овога броја „Славенску музїку” штампа Штампарија „Епоха” (Александар Карпински), Дечанска 18, Београд.

67. Д-р Војислав Вучковић, *Музички реализам Стивана Мокрањца. Његова идеологија и његов стваралачки стил*, 43–47.<sup>29</sup>
68. М. Ђ. [Милка Ђаја], *Наши музички животи. Концерт Никитије Мајалов*, 43.
69. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички животи. Вече камермузичких дела П. И. Чајковској*, 43–44.
70. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички животи. Радио-емисија посвећена бујарској симфонијској музици*, 44–45.
71. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички животи. VII концерт Београдске филхармоније*, 45–46.
72. М. Ђ. [Милка Ђаја], *Музичка издања. Миховил Лојар: „Две јайанске приче“ (Издање Фрајји – Београд)*, 46.
73. *Музичка издања. Издања Колеџиум музикума*, 47.

#### Мај – јуни 1940, год. I, бр. 7–8:

74. Д-р Војислав Вучковић, *Петар Илич Чајковски*, 49–54.<sup>30</sup>
75. *Наши музички животи. Пројам Концерта Удружења пријатеља славенске музике посвећен делима П. И. Чајковској на дан 24 маја 1940 г. у концертној дворани Музичке академије. Уводна реч г. П. Коњовић*, 49.
76. Ч. [Драгутин Чолић], *Наши музички животи. Свечани концерт Београдске филхармоније поводом 100 годишњице од рођења П. И. Чајковској*, 49–50.
77. *Наши музички животи. Вече Академској позоришња на Београдском универзитету поводом стогодишњице од рођења од П. И. Чајковској*, 50.
78. др. В. В. [Војислав Вучковић], *Прославе стогодишњице рођења П. И. Чајковској у С. С. С. Р*, 51–52.<sup>31</sup>
79. *Чешка шпанија поводом првој извођења „Кошијане“*, 52–54.
80. *Из живота Петра Илича Чајковској. О „пјорици“*, 54–59.
81. др. Владимир Хелферт, *Славенска катарза. Под ујиском Коњовићеве „Кошијане“*, 54–56.

29 Прештампано двапут: Војислав Вучковић, *Избор есеја*, уредник Стана Ђурић-Клајн, Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССXXXIII, Музиколошки институт, књ. 7), Београд 1955, 139–142; Војислав Вучковић, *Студије, есеји, кријшке*, редактор Властимир Перичић, „Нолит“, Београд 1968, 437–440.

30 Прештампано двапут: Војислав Вучковић, *Избор есеја*, уредник Стана Ђурић-Клајн, Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССXXXIII, Музиколошки институт, књ. 7), Београд 1955, 67–71; Војислав Вучковић, *Студије, есеји, кријшке*, редактор Властимир Перичић, „Нолит“, Београд 1968, 423–427.

31 Поново у: Војислав Вучковић, *Студије, есеји, кријшке*, редактор Властимир Перичић, „Нолит“, Београд 1968, 432–433.

82. Божена Бандур, *Музички живої у Чешкој и Моравској*, 57–58.  
 83. Д-р Војислав Вучковић, *Музички реализам Стивана Мокрањца (Свршењак)*, 59.<sup>32</sup>  
 84. М. Ђ. [Милка Ђаја], *Музичка издања. Јарослав Квајил: „У свету снова“ (Издање Ол. Паздирек – Брно)*, 59.

**Јануар – Фебруар 1941, год. II, бр. 1–2:**<sup>33</sup>

85. Др. Војислав Вучковић, *Вићеслав Новак. Поводом седамдесетје годишњице рођења (5–XII–1940)*, 1–2.<sup>34</sup>  
 86. Б. Д. П., *Наш музички живої. Концерти Београдске филхармоније*, 1–2.  
 87. *Програм I свечаної концерти „Удружења пријатеља славенске музике“ поводом 70-годишњице Вићеслава Новака. Уводна реч I. П. Милошевића*, 1.  
 88. Р. Глиер, *Наш музички живої. „Декада совјетске џазбе“*, прев. Ш. Б., 2–6.  
 89. Божена Бандур, *Клавирско стварање Вићеслава Новака*, 2–5.  
 90. Предраг Милошевић, *Новак као композитор балада и опере*, 5–9.  
 91. К. М. С., *Концерти симфонскої Радиооркестра*, 6–7.  
 92. *Друштво весте. Интерни концерти Удружења*, 7.  
 93. *Друштво весте. Конкурс за „награду у спомен Бојане Јелаче“*, 8.  
 94. *Друштво весте. Нова опера М. Лојара*, 8.  
 95. *Друштво весте. Удружења. 60 годишњица Рудолфа Карела*, 8.  
 96. *Текстови њесама које се данас изводе: „Дечја балада“, В. Новак, оп. 28. Но. 1; „Горска балада“, В. Новак, оп. 28, Но. 2; Моравска народна „Јаше момци“, 9.*

**Март 1941, год. II, бр. 3:**

97. *Сергеј Прокофјев*, 1–2.  
 98. Др. В. В. [Војислав Вучковић], *Наш музички живої. Трећи концерти Радио-оркестра*, 1–2.<sup>35</sup>

32 Прештампано двапут: Војислав Вучковић, *Избор есеја*, уредник Стана Ђурић-Клајн, Српска академија наука (Посебна издања, књ. ССXXXIII, Музиколошки институт, књ. 7), Београд 1955, 143–144; Војислав Вучковић, *Студије, есеји, критике*, редактор Властимир Перичић, „Нолит“, Београд 1968, 440–442.

33 Од овога броја: уређује Одбор.

34 Прештампано у: Војислав Вучковић, *Студије, есеји, критике*, редактор Властимир Перичић, „Нолит“, Београд 1968, 443–444.

35 Прештампано у: Војислав Вучковић, *Студије, есеји, критике*, редактор Властимир Перичић, „Нолит“, Београд 1968, 611.



99. Програма II свечаној концертиа „Удружења фријатјеља славенске музике“ поводом 50-годишњице С. Прокофијева. Уводна реч Др. Војислава Вучковића, композитора, 1.
100. К. Л., *Наши музички животи. Премијера Живковићеве опере за децу*, 2–3.
101. Проф. В. [Вацлав] Ведрал, Јан Кубелик. (Поводом прве годишњице смрти), 2–3.
102. *Музичке весице. Годишњице смрти О. Недбала, Ј. Кубелика и К. Коваржовица*, 3.
103. В., *Музичке весице. Прослава 70-годишњице В. Новака у Прају*, 3–4.
104. *Музичке весице. Музеј Рубинијајна*, 4.
105. *Музичке весице. „Риймус“*, 4.
106. *Музичке весице. На чему раде московски композитори*, 4.
107. П. Грачев, А. Н. Римски Корсаков, 4–6.
108. М. К., *Двадесетогодишњица Обласне музичке школе у Сарајеву*, 5–6.
109. *Музичке весице. Московска филхармонија*, 6.
110. *Музичке весице. „Женидба“ од Мусорјској у Берну*, 6.

#### ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Ђурић-Клајн, Стана (1940) „Deset godina Muzičkog Glasnika. Muzički Glasnik i jugoslovenski muzički časopisi“, *Музички гласник* 1–2: 7–17.
- Ђурић-Клајн, Стана (1956) *Muzika i muzičari. Izbor članaka i studija*, Београд: Просвета / Ђурић-Клајн, Стана (1956) *Музика и музичари. Избор чланака и студија*, Београд: Просвета.
- Koren, Marija (1968), „Грађа за биографију Војислава Вучковића“. У Властимир Перичић (ред.) *Vojislav Vučković, umetnik i borac: lik, sećanja, сведочанства*, Београд: Нолит, 13–93. / Корен, Марија (1968), „Грађа за биографију Војислава Вучковића“. У Властимир Перичић (ред.) *Војислав Вучковић, уметник и борац: лик, сећања, сведочанства*, Београд: Нолит, 13–93.
- Kuntarić, Marija (gl. ur.) (1984) *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 13: Muzika, Struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
- Kuntarić, Marija (gl. ur.) (1986) *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 14: Muzika, Struka VI. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“.
- Marinković, Sonja (2007) „Музички часописи“. У Мирјана Веселиновић-Хофман (ред.) *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*. Београд: Завод за уџбенике, 681–684. / Маринковић, Соња (2007) „Музички часописи“. У Мирјана Веселиновић-Хофман (ред.) *Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 681–684.
- Nastasijević, Svetomir (1940) „Четврти концерт Београдске филхармоније“, *Srpski glas* 11: 10. / Настасијевић, Светомир (1940) „Четврти концерт Београдске филхармоније“, *Српски глас* 11: 10.

- Pejović, Roksanda (1994) *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Pejović, Roksanda (1999) *Muzička kritika i esejistika u Beogradu (1919–1941)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Пејовић, Роксанда (1999) *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Pejović, Roksanda (2004) *Koncertni život u Beogradu (1919–1941)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Пејовић, Роксанда (2004) *Концертни животи у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности.
- Rajičić, Stanojlo (jun 1979) „Из музичког света“, *Letopis Matice srpske* 423/6: 1128–1163. / Рајичић, Станојло (јун 1979) „Из музичког света“, *Летопис Матице српске* 423/6: 1128–1163.
- Simić Mitrović Darinka (1988) „*Da capo all' infinito*“. *Pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd*. Beograd: Radio Beograd.
- Tomašević, Katarina (2009) *Na raskršću Istoka i Zapada. O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918–1941)*. Beograd – Novi Sad: Matica srpska – Muzikološki institut Srpske akademije nauka i umetnosti. / Томашевић, Катарина (2009) *На раскршћу Истока и Запада. О дијалогу традиционалној и модерној у српској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Матица српска – Музиколошки институт Српске академије наука и уметности.
- Turlakov, Slobodan (1994) *Letopis muzičkog života u Beogradu 1840–1941*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije. / Турлаков, Слободан (1994) *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Turlakov, Slobodan (2005) *Istorija Opere i Baleta Narodnog pozorišta u Beogradu (do 1941)*, knj. I–II. Beograd: Autor – Čigoja štampa. / Турлаков, Слободан (2005) *Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*, књ. I–II. Београд: Аутор – Чигоја штампа.
- Vasić, Aleksandar (2003) „Vojislav Vučković u Srpskom književnom glasniku“. U Staniša Tutnjević, Marko Nedić (ur.) *Sto godina Srpskog književnog glasnika. Aksiološki aspekt tradicije u srpskoj muzičkoj periodici*. Zbornik radova. Novi Sad – Beograd: Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, 213–224. / Васић, Александар (2003) „Војислав Вучковић у Српском књижевном гласнику“. У Станиша Тутњевић, Марко Неђић (ур.) *Сто година Српског књижевног гласника. Aksiološki aspekt tradicije u srpskoj muzičkoj periodici*. Зборник радова. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност, 213–224.
- Vasić, Aleksandar (2005) „Рецепција европске музике у музичкој критици Српског књижевног гласника (1901–1941)“, *Научни састанак слависта и Вукове дане* 34/2: 213–224. / Васић, Александар (2005) „Рецепција европске музике у музичкој критици Српског књижевног гласника (1901–1941)“, *Научни састанак слависта у Вукове дане* 34/2: 213–224.
- Vasić, Aleksandar (2007) „Problem nacionalnog stila u napisima Miloja Milojevića“, *Muzikologija* 7: 231–244. / Васић, Александар (2007) „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића“, *Музикологија* 7: 231–244.

- Vasić, Aleksandar (2010) „Granični žanrovi srpske književne periodike: esejistika Srpskog književnog glasnika o evropskoj muzici“. U Vesna Matović (ur.) *Žanrovi u periodici*. Zbornik radova. Beograd – Novi Sad: Institut za književnost i umetnost – Matica srpska, 445–470. / Васић, Александар (2010) „Гранични жанрови српске књижевне периодике: есејистика Српског књижевног гласника о европској музици“. У Весна Матовић (ур.) *Жанрови у периодици*. Зборник радова. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска, 445–470.
- Vasić, Aleksandar (2012) *Srpska muzikografija međuratnog doba u ogledalu korpusa muzičke periodike*. Neobjavljena doktorska disertacija odbranjena na Akademiji umetnosti Univerziteta u Novom Sadu; Biblioteka Matice srpske u Novom Sadu, sign. D 5720. / Васић, Александар (2012) *Српска музикографија међуратног доба у огледалу корпуса музичке периодике*. Необјављена докторска дисертација одбрањена на Академији уметности Универзитета у Новом Саду; Библиотека Матице српске у Новом Саду, sign. Д 5720.
- Vasić, Aleksandar (2013) „Marksizam i društvenopolitički ангажман у српској музичкој периодичи међуратног доба“, *Filozofija i društvo* 3: 212–235. / Васић, Александар (2013) „Марксизам и друштвенopolитички ангажман у српској музичкој периодичи међуратног доба“, *Филозофија и друштво* 3: 212–235.
- Vasić, Aleksandar (2014a) „Dva pogleda na jugoslovenstvo u srpskoj muzičkoj periodici između dva svetska rata“, *Muzikologija* 17: 155–166. / Васић, Александар (2014a) „Два погледа на југословенство у српској музичкој периодичи између два светска рата“, *Музикологија* 17: 155–166.
- Vasić, Aleksandar (2014b) „Matačić, Lovro“. U Čedomir Popov, Branko Bešlin (gl. ur.) *Srpski biografski rečnik*, knj. 6. Novi Sad: Matica srpska, 2014, 270–272. / Васић, Александар (2014b) „Матачић, Ловро“. У Чедомир Попов, Бранко Бешлин (гл. ур.) *Српски биографски речник*, књ. 6. Нови Сад: Матица српска, 2014, 270–272.
- Vasić, Aleksandar (2014в) „Slovenofilstvo i srpska muzikografija između svetskih ratova“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 50: 119–131. / Васић, Александар (2014в) „Словенофилство и српска музикографија између светских ратова“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 50: 119–131.
- Vasić, Aleksandar (2014г) „Srpska muzička periodika XIX i prve polovine XX veka: glavna obeležja, pregled i stanje bibliografskih istraživanja“. U Aleksandra Vraneš, Ljiljana Marković (ur.) *Srbija između Istoka i Zapada: nauka, obrazovanje, kultura, umetnost*. Tematski zbornik u četiri knjige, knj. 2. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 387–404. / Васић, Александар (2014г) „Српска музичка периодика XIX и прве половине XX века: главна обележја, преглед и стање библиографских истраживања“. У Александра Вранеш, Љиљана Марковић (ур.) *Србија између Истока и Запада: наука, образовање, култура, уметност*. Тематски зборник у четири књиге, књ. 2. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 387–404.
- Vesić, Ivana (2018) *Konstruisanje srpske muzičke tradicije u periodu između dva svetska rata*, Beograd: Muzikološki institut SANU. / Весић, Ивана (2018) *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата*, Београд: Музиколошки институт САНУ.

ALEKSANDAR VASIĆ

THE MAGAZINE „SLAVIC MUSIC“ IN THE HISTORY OF SERBIAN MUSIC PERIODICALS  
(SUMMARY)

In 1939, the Association of Friends of Slavic Music in Belgrade launched the monthly magazine "Slavenska muzika" [Slavic Music]. The magazine was focused on the musical past of the Slavic peoples, as well as their contemporary music. The publishing of "Slavic Music" was interrupted by the Second World War.

The magazine published essays on Slavic music, concert and opera criticism, translated literature, news, notes, obituaries and, in one case, polemics. In a small number of cases, "Slavenska muzika" took over texts from other magazines. A total of 110 articles and contributions were published.

The contributors to the magazine were musicians of various profiles – composers, conductors, music writers, music interpreters and pedagogues. The magazine was the work of experts and was intended for a musically educated audience.

The Slavophile idea had a long tradition among Serbs. "Slavic music" is certainly an offshoot of that tradition. However, in the period between the two world wars, a part of Belgrade musicians accepted Marxist ideology. This was significantly expressed in "Slavic Music". The magazine wrote about the music culture in the Soviet Union; the contextual, deterministic interpretation of the history of music was supported, and the aesthetics of socialist realism came to the fore. The central figure of Marxist orientation in "Slavic music" and, in general, in the Belgrade music culture of that time, was Vojislav Vučković, composer, musicologist and conductor.

The idea of promoting Slavic music culture in the magazine "Slavic music" had limitations. Of the Slavic countries, Czechoslovakia, the Soviet Union, Bulgaria and Yugoslavia were present. The minimal representation of Polish themes is noticeable. The reasons for this disproportion probably lie in the traditionally strong musical ties with Czechoslovakia, where several associates of our magazine studied, and Russia. The connection of Serbian culture with Poland has always been incomparably more intense in the field of literature.

Despite the shortness of its publication, "Slavic Music" is a distinctive phenomenon in the history of Serbian literary on music. It shed light on Slavic music culture as a separate entity within European music. The perspective advocated by this bulletin of the Association of Friends of Slavic Music had no successors in Serbian music periodicals.

The study brings an analysis of the concept and structure of the magazine "Slavic music", as well as an analysis of the views of music writers. At the end of the study, there is an integral chronological bibliography of the magazine "Slavic music", which has not been published so far.

KEYWORDS: "Slavic Music" (1939–1941), Serbian Music Periodicals, Vojislav Vučković, Milka Đaja, Marxism in Serbia.



CREATIVITY AND OWNERSHIP:  
PROTECTION OF RIGHTS IN MUSICAL WORKS IN THE  
EUROPEAN UNION  
FROM DIGITISATION TO ARTIFICIAL INTELLIGENCE

---

*Uroš Ćemalović*<sup>1</sup>

Associate Professor; doctor of the University of Strasbourg (CEIPI) and  
Editorial Board Member of the *Revue Fracophone de la Propriété Intellectuelle*;  
Research Fellow at the Institute of European Studies, Belgrade, Serbia

КРЕАТИВНОСТ И ВЛАСНИШТВО:  
ПРАВНА ЗАШТИТА МУЗИЧКИХ ДЕЛА У ЕВРОПСКОЈ УНИЈИ  
ОД ДИГИТАЛИЗАЦИЈЕ ДО ВЕШТАЧКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ

---

*Урош Ћемаловић*

ванредни професор, доктор наука Универзитета у Стразбуру (CEIPI),  
члан Уређивачког одбора *Revue Fracophone de la Propriété Intellectuelle*,  
научни сарадник Института за европске студије, Београд, Србија

Received: 25 August 2020  
Accepted: 19 September 2020  
Original scientific paper

ABSTRACT

Even more than intelligence, creativity is considered as a quintessentially human capacity. The same conclusion is fully applicable to the artistic creation in music sector. However, rapid technological development is constantly challenging not only the creative process as such, but also the legal instruments intended to protect the results of intellectual and artistic work. The first part of this article examines the provisions of the new EU Directive 2019/790 dedicated to online content-sharing service providers and fair remuneration of authors/performers, while its second part maps the main challenges the development of artificial intelligence imposes to the protection of rights in musical works.

KEYWORDS: copyright, rights in musical works, EU Directive 2019/790, digitization, artificial intelligence.

#### АПСТРАКТ

Креативност се, чак и у већој мери него што је то случај са интелигенцијом, сматра суштински људском способношћу. Исти закључак је у потпуности примењив и на уметничко стваралаштво у области музике. Међутим, брз технолошки развој стално доводи у питање не само природу креативног процеса, већ и правне инструменте чији је циљ заштита резултата интелектуалног и уметничког стваралаштва. Први део чланка анализира одредбе нове Директиве ЕУ 2019/790, посвећене пружаоцима услуга дељења садржаја *online* и праведне накнаде за ауторе и извођаче, док се његов други део бави мапирањем главних изазова које развој вештачке интелигенције поставља пред правну заштиту стваралаштва у области музике.

Кључне речи: ауторско право, права над музичким делима, Директива ЕУ 2019/790, дигитализација, вештачка интелигенција.

## 1. INTRODUCTION

The aptitude to conceive abstract notions, together with the ability to engender various intellectual and artistic creations, is often considered as the major *differentia specifica* of humans<sup>2</sup> compared to the other living creatures. In the same vein, “aesthetic value presupposes some foundation on human nature without which one could not speak of beauty or sublimity at all” (Costelloe 2012: 50). More generally, the main common characteristic of all kinds of scientific, academic, literary or artistic works is that they are by nature non-material, intangible, even if they can often be followed by important material outcomes, such as a sculpture, a painting, a sheet music or a book. One important field of legal studies, the copyright law, is dedicated to the protection of these works, having set as one of its main goals to guarantee and protect the ownership and rights of those who invested their intellectual and creative effort to create them.

As the most advanced existing model of cross-border supranational economic and political integration, the European Union (EU) had created an internal market, characterized by the free movement of persons, goods, services and capital, but also a space of flourishing cultural cooperation and exchange, as well as of the protection of cultural heritage. However, the principle of territorial protection of rights and of-

2 For a comprehensive overview of the notion of creativity and its interconnection with human nature, see: Thomas and Chan 2013, Paul and Kaufman 2014, Strauch 2014, Sternberg and Kaufman 2018.

ten divergent national legal traditions have given rise to the need to harmonize national legislation of the EU's Member States in the field of copyright law. Therefore, the protection of the interest of authors (and other rightholders) in music sector has an important place in the Union's legal system, including certain legal acts exclusively dedicated to the rights in musical works.<sup>3</sup>

Nevertheless, the rapid development of digital technologies has profoundly transformed not only the ways musical works are created, but also the means and methods they are distributed and exploited. The relevant legislation in force in the EU was, until very recently, deplorably obsolete, and Directive 2019/790 of 17 April 2019 on copyright and related rights in the Digital Single Market has also brought – together with a set of new problems related to interpretation and enforcement – some significant overarching solutions. One of the issues upon which there are still much more interrogations than real and applicable solutions is the phenomenon of artificial intelligence (AI). Apart from the fact that AI has a potential to profoundly transform the entire music sector, it has another all-embracing feature: the ability to “(co)-create” intellectual and artistic works, the characteristics considered as a quintessence of human nature. Therefore, the objective of the first part of this article is to analyze – using predominantly content analysis and comparative legal method – the existing EU's legal framework applicable to the authors (and other rightholders) of musical works in the context of digitization (Chapter 2). In the second part, the author would seek to go beyond the issues of existing normative solutions, trying to map the main challenges the development of AI imposes to the protection of rights in musical works (Chapter 3).

## 2. PROTECTION OF RIGHTS IN MUSICAL WORKS IN THE EUROPEAN UNION'S DIGITAL SINGLE MARKET – DIRECTIVE 2019/790

As far as the supranational legislative framework is concerned, the EU Directive 2019/790 of 17 April 2019 on copyright and related rights in the Digital Single Market is the latest and the most comprehensive attempt to set up a system of legally binding rules related to the consequences of digitization on copyright protection. The Directive 2019/790 has finally entered into force on 7 June 2019, and has given rise to an extremely interesting and often heated debate, which lasted for almost three years, starting from the moment when the European Commission has drafted the proposition of this act (14 September 2016). Before turning to the question of the impact of the Directive 2019/790 on the protection of rights in musical works, a few introductory remarks will be dedicated to the laborious process of the adoption of this act.

3 It is, for example, the case of Directive 2014/26/EU of the European Parliament and of the Council of 26 February 2014 on collective management of copyright and related rights and multi-territorial licensing of rights in musical works for online use in the internal market, *Official Journal of the EU* L 84 of 20. 3. 2014. However, this article will focus only on the issues of the protection of rights in musical works related to the digitization and artificial intelligence.



The majority of the EU's legislation is adopted by the European Parliament (EP) and the Council, on the basis of a proposal from the European Commission.<sup>4</sup> Whenever the importance of the regulated issue and accompanying public interest impose some important interventions in the text proposed by the Commission, this practically requires the trilateral consultations in the triangle EP-Council-Commission. The importance of the Directive 2019/790 and the scale of the debate its adoption has generated could be best illustrated by the interest it brought about in the EP. In September 2018, the EP's plenary session has adopted 86 amendments to the text proposed by the Commission, proposing more or less substantive changes of the preamble and 18 (of, at that time, 24 existing)<sup>5</sup> articles of the Directive 2019/790. The intensity of the lobbying in favour or against some of the Directive's provisions was unprecedented<sup>6</sup> and it included the participation of numerous stakeholders (authors, companies, civil society, governmental bodies, international organizations), while Axel Voss, the member of the EP who was the rapporteur for this legal act, was a subject of a bomb threat.<sup>7</sup> In any case, the text of the Directive 2019/790, as it was proposed by the Commission, and its final text are substantially different. The Member States of the EU are obliged to transpose the provisions of the Directive into their internal legal orders no later than 7 June 2021.

Numerous provisions of the Directive 2019/790 are relevant for the protection of rights in musical works and their, even superficial, analysis would require significant space. When it comes to music in the era of digitization, the two major changes brought about by the last two decades are the increasing accessibility of various musical contents,<sup>8</sup> on the one hand, and the basis upon which its authors and performers are remunerated, on the other. Consequently, the focus will first be on the provisions of the Directive 2019/790 dedicated to online content-sharing service providers (subchapter 2. 1), before turning to the question of fair remuneration of authors and performers (subchapter 2. 2).

4 The procedure to be followed for each piece of legislation depends on the legal basis upon which it is adopted. For more on inter-institutional relations in the EU's legislative procedures, see (Engel 2018).

5 Final version of the Directive has 32 articles; for its full text in all official languages of the EU, see <https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2019/790/oj>, [accessed 21. 07. 2020].

6 The intensity and the scope of the lobbying within the EP is well illustrated by numerous fake news and deliberately generated misinformation about Directive's various provisions; for an overview of some important dilemmas, see EP's document *Questions and Answers on issues about the digital copyright directive*, <https://www.europarl.europa.eu/news/en/press-room/20190111IPR23225/questions-and-answers-on-issues-about-the-digital-copyright-directive>, [accessed 21. 07. 2020].

7 See <https://www.euractiv.com/section/digital/news/copyright-mep-in-bomb-threat-scare/>, [accessed 23. 07. 2020].

8 For example, it is clearly stated in preamble (para. 61) of the Directive 2019/790 that "online content-sharing services providing access to a large amount of copyright-protected content uploaded by their users have become a main source of access to content online".

## 2. 1. ONLINE CONTENT-SHARING SERVICE PROVIDERS

The unprecedented technological development in the last several decades, and particularly the digital transformation, have profoundly transformed not only the creative process itself, but also the means of distribution and exploitation of various intellectual creations. While some authors, following *open source* initiatives, allow unlimited free access to their creative works, so that “programmers can fix problematic elements of the software and create new and improved uses” (Turcotte 2019: 156), other authors are often facing unlawful distribution and dissemination of their copyright protected works. In this respect, particularly vulnerable are audiovisual works, whose potential availability on video-on-demand platforms – apart from potentially being very positive if this accessibility is, for example, the author’s free choice or if it fosters the dissemination of out-of-commerce works – requires a substantially new and adapted legal framework. As it is rightfully remarked in preamble (para. 3) of the Directive 2019/790, “legal uncertainty remains, for both rightholders and users, as regards certain uses, including cross-border uses, of works and other subject matter in the digital environment”. When compared with authors, the position of performers of various audiovisual works is often even more complex when it comes to equitable remuneration (Watt 2014). On the other hand, nowadays it is much less true that “diversity of musical sounds and ideas [...] is contingent on the diversity of those afforded a voice” (Meier 2015: 410), given that content-sharing Internet platforms, in principle, offer everyone a chance to present their work to the public. Nowadays, there are numerous “audio social media platforms” allowing peer-to-peer sharing for personal use, out of which some (like *Chirbit.com* and *SoundCloud*) were founded back in 2008, while *Instagram*, the most popular free photo and video sharing platform, was launched in 2010.

Various content-sharing platforms critically depend not only on user upload, but also on the traffic it generates. Those platforms often claim that they represent a mere *technical framework* for interaction of users and, therefore, do not need to get prior authorization from a rightholder. This is not only a colossal simplification, but it also opens a highway for violation of copyright, lack of appropriate remuneration for the use of audiovisual work and, what is often forgotten, significant unjustified profit for content-sharing platforms. The content on those platforms cannot be considered *neutral*, given that its quality and/or attractiveness generates interest of the users (*clickable content*), and, consequently, increases the cost of advertisement on those platforms and generates higher income. In such a context, the claims of content-sharing service providers that they assure “wider access to cultural and creative works and offer great opportunities for cultural and creative industries to develop new business models” (Dir. 2019/790 pream. para. 61) sound not only exceptionally cynical, but it also tries to hide the fact that “the initial dream of green ‘co-creation’ and ‘co-consumption’ enabled by platforms and shared by many early platform enthusiasts seems to have been replaced by a platform-powered capitalist market economy more able to extract value” (Reillier and Reillier 2017: 209). The situation is even worse if the extracted value is based upon unwanted absence of remuneration for the authors of audiovisual works. The Directive 2019/790 seems

to have taken this in consideration, but the normative solutions it brings are far from being exhaustive and satisfactory.

The key preliminary legal issue is to establish whether the providers of online content-sharing services, by allowing user upload of music and other audiovisual works on their platforms, engage in copyright-relevant acts. If those platforms, as providers claim, represent a mere *technical framework*, the responsibility for copyright violation could theoretically be transferred to the user (uploader), a party which is not only economically weaker than the platform itself, but, in majority of cases, does not have any direct commercial interest from the upload of copyrighted work. If there is no doubt about the fact that, in various existing legal systems worldwide and in Europe, “the current scope of copyright easily leads to perverse outcomes, with aspects of over- or underprotection that cannot easily be reconciled with any underlining rationale for copyright protection” (Hugenholtz and Kretschmer 2018: 10), the uncertainty remains over the ways of assessing whether the uploaded works are effectively used, if they are, by whom, and how to ensure the remuneration.

Both the existing legal solutions in the EU and the doctrine agree upon the fact that, for example, “mere reception of a broadcast as such is not a copyright relevant act” (Stamatoudi and Torremans 2014: 212), and, therefore, the same solutions should, *mutatis mutandis*, be applied to all users of platforms other than those responsible for upload. When it comes to service providers, introductory, explanatory and, thus, not legally binding provision (para. 61 of the preamble) of the Directive 2019/790 simply notes that “legal uncertainty exists as to whether the providers [...] engage in copyright-relevant acts and need to obtain authorization from rightholders for content uploaded by their users who do not hold the relevant rights in the uploaded content.” The same provision also affirms “it is therefore important to foster the development of the licensing market between rightholders and online content-sharing service providers”. Those proclamatory and vague principles are further elaborated by Article 17 of the Directive 2019/790.

As it has already been underlined in the introduction, the adoption of the Directive 2019/790 was a lengthy and laborious process, during which many of its provisions have undergone substantial changes in various phases of its elaboration. It was particularly the case of its Article 17 (in the Commission’s initial proposal from 14 September 2016, it was Article 13); the final text gained significantly in volume (from initial three to final ten paragraphs), but, in numerous aspects, lost in precision and applicability. As an instrument of Union’s legal system whose objective is to reduce disparities between national legislations (Ćemalović 2015), every EU directive is “binding, as to the result to be achieved, upon each Member State to which it is addressed, but shall leave to the national authorities the choice of form and methods” (TFEU Art. 288-3). Given that every phase of the adoption of the Directive 2019/790 has added some novel normative solutions, its Article 17 ended up as by far the longest provision of the entire act, setting up some general rules, but subsequently allowing complex exceptions. It remains to be seen how the EU Member States will proceed in transposing this provision into their internal national legal orders.

The keystone of Article 17 of the Directive 2019/790 is the rule obliging every online content-sharing service provider to obtain an authorization from the right-

holder of copyright-protected work; in principle, this authorization is given by concluding a licensing agreement. Therefore, “if no authorization is granted, online content-sharing service providers shall be liable for unauthorized acts of communication to the public, including making available to the public, of copyright-protected works and other subject matter” (Art. 17-4). However, service providers could avoid the responsibility for copyright infringement if three cumulative conditions are met: 1) they demonstrated that best efforts have been made to obtain authorization; 2) they made best efforts to ensure the unavailability of specific works that have been uploaded in unauthorized way and 3) they “acted expeditiously [...] to disable access to, or to remove from their websites, the notified works [...] and made best efforts to prevent their future uploads” (Art. 17-4c). Given the existing technical possibilities for unauthorized dissemination of audiovisual – and, even more, musical – works, it remains very doubtful how the notion of *best efforts* will be interpreted in internal legal orders of EU Member States. Should it, for example, mean that every absence of clear and unequivocal authorization from rightholder means that there is a copyright infringement? Moreover, the simple removal of notified musical works from provider’s website does not prevent the use of “peer-to-peer technology in order to reproduce and disseminate copyrighted music [...] without authorization” (Mazziotti 2008: 135). Only a very short lapse of time during which certain musical work has been available on provider’s website is sufficient to let the ghost out of the bottle, thus limiting the practical effects of the removal from the website. As the outcomes of some copyright infringement suits in the USA have shown, one of the possible solutions might be the introduction of specific licensing scheme “that could develop into industry standard when dealing with mechanical licensing of sound recordings by copyright owners to online networks” (Millstein et al. 2020: 97). In spite of some positive changes introduced by the Directive 2019/970 (to be transposed in Member States’ internal legal order until 7 June 2021), the EU’s Digital Single Market is still far from being fully operational in the music sector.

## 2. 2. FAIR REMUNERATION OF AUTHORS AND PERFORMERS

One of the major motivations for the adoption of the Directive 2019/970 was the plausible intention to ensure a fair remuneration in exploitation contracts of authors and performers; this is particularly important in audiovisual and, especially, musical sector. In spite of the fact that, in some cases, financial rewards are “distributed in a profoundly uneven way” (Meier 2015: 410), digitization allows various technical ways to establish, with a sufficient level of accuracy, how and to which extent certain works are (or can possibly be) exploited, also allowing to determine a fair remuneration when authors or performers license or transfer their exclusive rights for the exploitation of their works. However, as it was the case of online content-sharing service providers analyzed in the previous sub-chapter, the Commission’s proposal for a Directive has undergone numerous – often profound – changes, and its final text is certainly more detailed, but not always clearer and more advantageous for the authors. Moreover, it remains to be seen how some of its often very general provisions will be transposed in the national legal systems by the EU’s Member States. Without

entering in a more profound analysis of the differences between the initial and final version of the Directive, this sub-chapter will focus on its scrutiny *de lege lata*.

The key principle to be introduced in all EU Member States is that authors and performers are “entitled to receive appropriate and proportionate remuneration” (Art. 18-1). It should first be underlined that there is often a long way from *being entitled* to *actually receiving* a fair remuneration. The Directive 2019/970 specifies that, within every national legal system, “different mechanisms” can be used to determine what “appropriate and proportionate remuneration” actually means, while the principles of contractual freedom and “fair balance of rights and interests” (Art. 18-2) should be taken into account. When it comes to the mechanisms directly provided for it in the EU legislation, two most important are *transparency obligation* and *contract adjustment mechanism*.

As it is the case in numerous fields of artistic creation, popularity of certain musical works, on the one hand, and their cultural, aesthetic and/or educational value, on the other, are rarely in perfect harmony. Moreover, as some authors have rightfully remarked, “why not question the assumption that aesthetic quality belongs only to ‘composer’s music’ and not to popular music?” (Dayan 2016: 141). Without further analyzing these meta-legal issues, it is beyond any doubt that, in the digital environment, the only criterion that could be impartially applied is the extent of exploitation of certain musical work. In such a context, the transparency obligation introduced by the Directive 2019/970 provides that authors and performers should receive “on a regular basis, at least once a year [...] up to date, relevant and comprehensive information on the exploitation of their works and performances from the parties to whom they have licensed or transferred their rights [...] in particular as regards modes of exploitation, all revenues generated and remuneration due” (Art. 19-1). Therefore, according to the EU legislation, the fairness of the remuneration is effectively based upon the actual revenue generated in the exploitation of a work by the first contractual counterpart of authors and performers, entity which is most often the publishing company. Given the high disproportion in resources and economic strength between the author or performer of a musical work, on the one hand, and the legal entity to whom they have licensed/transferred their right, on the other, transparency obligation has a real potential to contribute to a more fair remuneration of creative work. It is worth noting that a system based on the interest of end-users – where popularity is the only applicable criterion – can only lead to the situation where “a handful of superstars [are] achieving incredible wealth and the majority of working artists [are] struggling for fair remuneration” (Meier 2015: 410). However, it is also true that the digital environment, at least in theory, allows everyone to become a superstar, while the provisions of the Directive 2019/970 related to transparency obligation oblige the rightholders to inform the authors about the success of their work.

Contract adjustment mechanism provided in the Directive 2019/970 is complementary to transparency obligation analyzed in previous paragraph. As it has been already underlined, if the existing mechanism uses popularity (and, consequently, revenues generated in exploitation of a certain musical work) as the only applicable criterion, at least it does not hinder anyone’s aptitude to become

a superstar. If in a particular sector in one of the EU Member States there is no applicable collective bargaining agreement allowing to adapt remuneration of authors/performers to actual exploitation of their works, the Directive empowers them “to claim additional, appropriate and fair remuneration [...] when the remuneration originally agreed turns out to be disproportionately low compared to all the subsequent relevant revenues derived from the exploitation of the works or performances” (Art. 20-1). However, in spite of the fact that transparency obligation and contract adjustment mechanism are fully complementary, the latter critically depends on the former, given that the rightholders should continuously inform authors/performers about the exploitation of their works/performances and revenues generated. If it is true that “small- and large-scale changes in the market due to the introduction of new technologies” (Ronchi 2019: 153) were particularly visible in the music sector, allowing to end-users to make and unmake superstars, the EU legislation at least enables authors and performers to have some economic benefits.

### 3. CHALLENGES IMPOSED BY ARTIFICIAL INTELLIGENCE TO THE PROTECTION OF RIGHTS IN MUSICAL WORKS

There is no provision of the Directive 2019/970 mentioning *expressis verbis* the notion of artificial intelligence (AI); this is perfectly understandable, given the fact that the main objective of this piece of EU legislation is to regulate copyright-related dissemination and exploitation of creative works in the context of digitization. In other words, in this stage of its development, EU’s copyright legislation treats technology more as a tool allowing new uses of works, than as a tool of their potential (co)creation. In spite of some scientifically plausible classical approaches defining the intelligence as a deeper and wider capacity for understanding the environment (Strenberg and Kaufman 2011), including “the aggregate or global capacity [...] to act purposefully” (Wechsler 1958: 7), human-level machine intelligence is capable of producing works that could be vaguely considered artistic. The same conclusion is applicable to musical works, especially taking into consideration that in algorithmic composition “several methods of AI are not exclusively used for the generation of musical structure, but represent components of comprehensive systems” (Nierhaus 2009: 228). In any case, in the current state of EU’s copyright legislation, the issue of AI as a potential “author” of certain musical works, and consequently, their copyright status, remains far from being resolved. Therefore, there are two fundamental questions to be answered. First, how, and to which extent, the actual copyright-related legal framework could be applied to musical works created by AI? Second, what would be the guiding principle for adequate future legal solutions in this respect? An interesting recent event shall be used as a starting point in answering both of these questions.

In January 2020, Damien Riehl, musician, developer and attorney specialized in copyright law, together with Noah Rubin, created an algorithm capable of generating an extremely high number of melodic combinations consisting of eight notes and

twelve beats, applicable in pop music; producing 300.000 melodies per second, the algorithm “created” over 68 billion melodies, and all of them have been uploaded to the website *Internet Archive*. Moreover, Riehl and Rubin have used MIDI format, where notes are replaced by numbers (do, ré, mi, ré, do becomes 1, 2, 3, 2, 1), and they indicated that the license *Creative Commons Zero* is applicable to all those melodies. From the legal perspective, they intended to make all those melodies freely accessible to everyone interested, concomitantly trying to annihilate any possibility for whichever musician to establish any exclusive rights on works containing them. Riehl and Rubin have also declared<sup>9</sup> that they intend to create similar algorithms applicable in jazz and classical music. Moreover, AI potentially offers numerous other possibilities in the music sector, allowing us to imagine that practically the entire “creation” in this field could become completely independent from any direct human involvement.

Independently from purely musicological considerations that will not be further elaborated, the key legal issue is to determine whether the AI-based music generation could fully enjoy the status of a creative work that could benefit from copyright protection. Therefore, if both text and melody can be subject to AI-based writing and composition, can the works generated in this way be considered as “artistic works” in terms of Article 2 of the *Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works*? In other words, can an “artistic” work generated by AI be considered original? The answer to this question is the starting point of any further elaboration regarding the existing and potential future copyright-related legal solutions.

If musical works generated by AI can be considered copyrightable, the future might, in many aspects, give reason to Riehl and Rubin, and lead to highly probable collapse of the existing model of copyright protection. The fact that a high number of (new) melodies is either freely accessible to everyone or it becomes intellectual property of a single entity (or few of them) would, in both scenarios, lead to tectonic changes in the music sector, fostering its further “algorithmization” and dehumanization. If it is true that AI “still cannot master everyday creative skills” (Sawyer 2012: 3), some artists consider that AI will make live music obsolete, given that “we are nearing the end of human-only art”<sup>10</sup>. From the latter affirmation to a dystopian future in which AI itself (and not its creator or possessor) might become the owner of its “creations” is only one step. In any event, musical works generated by AI should not benefit from the same scope and type of copyright protection usually granted to works created by humans. In other words, melodies generated by algorithm created by Riehl and Rubin might, from the legal perspective, be considered as belonging to public domain, but any imaginable future musical

9 Sources: Le Monde [https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2020/02/27/pour-empêcher-les-proces-pour-plagiat-dans-la-musique-un-algorithme-met-68-milliards-de-melodies-dans-le-domaine-public\\_6031016\\_4832693.html](https://www.lemonde.fr/big-browser/article/2020/02/27/pour-empêcher-les-proces-pour-plagiat-dans-la-musique-un-algorithme-met-68-milliards-de-melodies-dans-le-domaine-public_6031016_4832693.html), TEDx Talks <https://www.youtube.com/watch?v=sJtm0MoOgiU>; Internet Archive <https://archive.org/download/allthemusicllc-datasets>, [accessed 26. 07. 2020].

10 Source: <https://consequenceofsound.net/2019/11/grimes-live-music-obsolete/>, [accessed 31. 07. 2020].

work of human origin, using some elements of those melodies, but also numerous other creative components, should benefit from copyright protection. Any other solution would seriously undermine not only the existing level of the protection of creativity in the music sector, but also the fair remuneration of authors/performers, and, consequently, the quality and sustainability of artistic production. This does not mean that the existing model of copyright protection should not evolve in many aspects, granting to the works (co)generated by AI certain level and scope of protection. However, even if one agrees that it “wouldn’t be impossible to foresee that the artificial intelligence will reach a point that enables it to generate artworks that are inseparable from human artworks,” (Kurt 2018: 76), AI is, luckily, still unable to “generate” (or even imitate) inspiration, contemplation, spontaneity and fervour, some of the key drivers of genuinely human creativity.

#### 4. CONCLUSION

The rapid technological development over recent decades, as well as the recent global public health crisis caused by the SARS-CoV-2 virus (and COVID-19 outbreak it provoked), continue to profoundly transform not only the way various copyrightable musical works are created, but also the modalities of their distribution and exploitation. In the same vein, AI-based music generation raises new concerns regarding the copyright status of such works. As the analysis of the EU Directive 2019/790 on copyright and related rights in the Digital Single Market has shown, the Union’s legislation has set a general legal framework in this field. However, the further study of the two specific issues examined more profoundly allows a more nuanced conclusion. First, the Directive’s provisions dedicated to online content-sharing service providers set up some general rules, but subsequently allow complex exceptions, while it remains to be seen how the EU Member States would proceed in transposing Article 17 into their internal national legal orders. Second, the rules aiming to establish a fair remuneration of authors/performers predominantly rely on transparency obligation and contract adjustment mechanism, but they both critically depend on the effective enforcement of rightholders’ obligation to provide information about the exploitation of the respective works/performances. Finally, if it can be argued that musical works generated by AI should not enjoy the same copyright status as genuinely human creations, there is no doubt that the existing legislation does not offer specific and applicable solutions. The actual copyright-related legal framework has been elaborated for the protection of works of human origin and, therefore, its application to musical works created by AI would require substantive modifications of the legislation, not conceivable without thorough examination from (at least) ethical, musicological and economic points of view. In any case, one of the guiding principles for adequate future legal solutions in this respect should be that the purpose of copyright protection should not be distorted by granting to AI-generated music a status that could undermine genuinely human expressions of creativity.



## LIST OF REFERENCES

- Costelloe, Timothy (2012) "The Sublime in Shaftesbury, Reid, Addison, and Reynolds". In Timothy Costelloe (ed.) *The Sublime: From Antiquity to the Present*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Ćemalović, Uroš (2015) "Framework for the Approximation of National Legal Systems with the European Union's Acquis: From a Vague Definition to Jurisprudential Implementation", *Croatian Yearbook of European Law and Policy* 11: 241–258.
- Dayan, Peter (2016) *Art as Music, Music as Poetry, Poetry as Art, from Whistler to Stravinsky and Beyond*, New York: Routledge.
- Engel, Annegret (2018) *The Choice of Legal Basis for Acts of the European Union: Competence Overlaps, Institutional Preferences, and Legal Basis Litigation*, Cham: Springer.
- Hugenholtz, Bernt and Martin Kretschmer (2018) "Reconstructing Rights: Project Synthesis and Recommendations". In Bernt Hugenholtz (ed.) *Copyright Reconstructed: Rethinking Copyright's Economic Rights in a Time of Highly Dynamic Technological and Economic Change*, Alphen aan den Rijn: Kluwer Law International.
- Kurt, Deniz (2018) *Artistic Creativity in Artificial Intelligence*, Nijmegen: Radboud University.
- Mazziotti, Giuseppe (2008) *EU Digital Copyright Law and the End-User*, Berlin: Springer.
- Meier, Leslie (2015) "Popular Music Making and Promotional Work Inside the 'New' Music Industry". In Kate Oakley and Justin O'Connor (eds.) *The Routledge Companion to the Cultural Industries*, Oxon: Routledge, 402–411.
- Millstein, Julian, Jeffrey Neuburger and Jeffrey Weingart (2020) *Doing Business on the Internet: Forms and Analysis*, New York: Law Journal Press.
- Nierhaus, Gerhard (2009) *Algorithmic Composition: Paradigms of Automated Music Generation*, Wien: Springer.
- Paul, Elliot Samuel and Scott Barry Kaufman (eds.) (2014) *The Philosophy of Creativity – New Essays*, Oxford: Oxford University Press.
- Reillier, Laure Claire and Benoit Reillier (2017) *Platform Strategy – How to Unlock the Power of Communities and Networks to Grow Your Business*, Oxon: Routledge.
- Ronchi, Alfredo (2019) *e-Citizens: Toward a New Model of (Inter)active Citizenry*, Cham: Springer.
- Sawyer, Keith (2012) *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*, Oxford: Oxford University Press.
- Stamatoudi, Irini and Paul Torremans (eds.) (2014) *EU Copyright Law: A Commentary*, Cheltenham: Edward Elgar.
- Strauch, Eduard Hugo (2014). *The Creative Conscience as Human Destiny*, New York: Peter Lang.

- Strenberg, Robert and Scott Barry Kaufman (2011) *The Cambridge Handbook of Intelligence*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Sternberg, Robert and James Kaufman (eds.) (2018) *The Nature of Human Creativity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas, Kerry and Janet Chan (eds.) (2013) *Handbook of Research on Creativity*, Cheltenham: Edward Elgar.
- Turcotte, Joseph (2019) "Show me the Copy! How Digital Media (Re)Assert Relational Creativity, Complicating Existing Intellectual Property and Publishing Paradigms". In Janis Jefferies and Sarah Kember (eds.) *Whose Book is it Anyway? A View from Elsewhere on Publishing, Copyright and Creativity*, London: Open Book Publishers, 347–378.
- Watt, Richard (ed.) (2014) *Handbook on the Economics of Copyright*, Cheltenham: Edward Elgar.
- Wechsler, David (1958) *The measurement and appraisal of adult intelligence* (4th ed.), London: Williams & Wilkins.

## УРОШ ЧЕМАЛОВИЋ

### КРЕАТИВНОСТ И ВЛАСНИШТВО: ПРАВНА ЗАШТИТА МУЗИЧКИХ ДЕЛА У ЕВРОПСКОЈ УНИЈИ ОД ДИГИТАЛИЗАЦИЈЕ ДО ВЕШТАЧКЕ ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ

#### (РЕЗИМЕ)

Креативност се, чак и у већој мери него што је то случај са интелигенцијом, сматра суштински људском способношћу. Исти закључак је у потпуности примењив и на уметничко стваралаштво у области музике. Међутим, брз технолошки развој стално доводи у питање не само природу креативног процеса, већ и правне инструменте чији је циљ заштита резултата интелектуалног и уметничког стваралаштва. Док је у Европској унији (ЕУ) недавно усвојен нови правни оквир (Директива 2019/790) примењив на ауторе и друге носиоце права над музичким делима у контексту дигитализације, брза еволуција вештачке интелигенције (ВИ) још увек није праћена одговарајућим нормативним решењима у области права интелектуалне својине. Користећи углавном метод анализе садржаја и компаративни правни метод, први део овог чланка је посвећен анализи одредаба нове Директиве ЕУ које се тичу пружалаца услуга дељења садржаја *online* и праведне накнаде за ауторе и извођаче, док се његов други део бави мапирањем главних изазова које ВИ поставља пред правну заштиту стваралаштва

у области музике. Закључци до којих је аутор дошао могу се груписати у три целине. Прво, нова правна решења која се односе на услуге дељења садржаја *online* успостављају нека корисна општа правила, али дозвољавају и велики број изузетака, док још увек остаје непознато како ће државе чланице ЕУ пренети одредбе члана 17 Директиве 2019/790 у своје унутрашње правне поретке. Друго, правила која се тичу праведне накнаде за ауторе и извођаче превасходно почивају на обавези транспарентности и механизму за прилагођавање уговора, али оба та принципа кључно зависе од доследне примене обавезе носиоца права да пружа информације о коришћењу музичког дела. Коначно, музичка дела које је створила ВИ не треба да уживају исти ауторско-правни статус као изворно људске творевине, док би један од водећих принципа за будућа правна решења у тој области требало да буде правило да сврха ауторско-правне заштите не сме да буде злоупотребљена давањем музичким делима које ствара ВИ таквог статуса којим би се подривала заштита изворно људских творевина.

Кључне речи: ауторско право, права над музичким делима, Директива ЕУ 2019/790, дигитализација, вештачка интелигенција.

НАУЧНА КРИТИКА  
И ПОЛЕМИКА  
SCIENTIFIC REVIEWS  
AND POLEMICS



# ВЕСНА САРА ПЕНО

КЊИГА ИЗ КОЈЕ СЕ ПОЈЕ.

ПОЈАЧКИ ЗБОРНИЦИ У ВИЗАНТИЈСКОМ И СРПСКОМ РУКОПИСНОМ  
НАСЛЕЂУ

Београд: Музиколошки институт САНУ, 2019.

ISBN 978-86-80639-49-9

Узимајући у обзир ограничен корпус извора, проучавање српског средњег века даје завидне научне резултате. Па ипак, поједини сегменти живота средњовековне Србије још увек нису у довољној мери осветљени. Једна од недовољно истражених тема јесте и појање у оквиру свакодневног богослужења. Мада је приликом свога истраживања Весна Пено консултовала наизглед обимну домаћу литературу, јасно се види да многа постављена питања још увек нису добила задовољавајући одговор, а већ су се појавила и нова. То је, свакако, био подстицај да се поново претресу нека питања те да се уз нов приступ потраже и адекватнија тумачења појединих појава. Карактер и обим сачуваних српских средњовековних извора, који би могли послужити као основ за истраживање, условили су и методолошки приступ. За разлику од раније спроведених истраживања у том сегменту српског средњовековног наслеђа, где су неке појаве или рукописи били посматрани појединачно, Весна Пено сада тај материјал посматра као јединствену целину која тек у својој свеукупности даје потпунију слику развоја појачке уметности у српској средини.

Спримањем хришћанства источног типа, Срби су прихватили и одговарајући богослужбени поредак. Једно од најважнијих обележја православног богослужења, уз читање Јеванђеља, Апостола и одломака из других библијских књига, јесте појање црквених химни. Српска средина је у том погледу пратила своје византијске узоре. У православној цркви се током времена формирао читав низ химнографских зборника – октоих, минеј и триод, у чијем се саставу налази управо материјал који се појао на богослужењу. Сви ти зборници су заступљени и у српском рукописном наслеђу. Не треба занемарити ни чињеницу да је у средњовековној Србији, као пратећи елемент култова националних светих, била негована црквена поезија – састављале су се службе које су у свему поштовале правила жанра. Пошто се службе светима поју, то значи да је сваки српски химнограф, почевши од Светог Саве, уједно морао поседовати знања везана за уметност појања.

О раним етапама развоја древног хришћанског богослужења на православном Истоку, и уделу појања у њему, мало се зна јер не постоје сачувани релевантни извори. Стога се сваки покушај реконструкције појања у раном периоду заснива на нешто познијим изворима, у којима доминантно место заузимају старе богослужбене традиције јерусалимске и константинопољске цркве, за које се претпоставља да су потекле из антиохијског предања. Из периода који

је претходио иконокластичким сукобима потиче практично занемарљив број литургијских и химнографских извора, те тако нема ни чврстих основа на којима би се могли извести поуздани закључци о врстама и распореду служби, о њиховој структури и о потенцијалним типовима напева. Ситуација се мења у време које је уследило по завршетку иконоклазма и поновном успостављању поштовања култа икона, када су старањем студитских монаха у Константинопољу започели кодификација и сређивање богослужбене праксе.

Студија Весне Пено, која је пред нама, управо се бави свим тим темама. Основни део истраживања посвећен је појачким књигама и појачкој пракси Српске цркве у средњем веку. Но, да би се све појаве могле правилно разумети, неопходно је било посматрати стање у српској средини као неодвојиви део византијског богослужења. Књига Весне Пено подељена је на две веће целине којима претходе *Предговор* и *Прејед проучавања српској средњовековној црквеној појања* (стр. 13–26). Прва целина је подељена на два дела – *Источнохришћанска псалмодија* (29–69) и *Појање у Српској цркви* (70–104).

У поглављу о источнохришћанској псалмодији ауторка је изложила досадашња сазнања о развоју појања и његовој улози у православном обреду, те прво говори о древним богослужбеним традицијама и месту које појање заузима у њима (29–38). Ту она истиче чињеницу да су старији истраживачи наглашавали да је постојала разлика између сведених музичких елемената који су одлика чинодејстава у манастирима у Палестини, Месопотамији и Египту, и већег удела псалмодије којим се одликовало богослужење Велике Цркве (Свете Софије) у Константинопољу. Пено наглашава да нема непосредних доказа да је мелодија била главни елемент церемонијалног типа богослужења ни у самој престоници, а ни у другим градовима Царства. Из периода који је претходио иконокластичким сукобима сачувани су оскудни химнографски извори који не могу послужити као поуздан извор за проучавање појединих служби и типова напева. Може се претпоставити да су црквени обреди били прилагођени животу градског становништва (лаицима), мада су у њима свакако могли учествовати и монаси градских манастира. Претпоставља се и да су ране црквене мелодије биле једноставне, па су их појци и верни народ, услед непрестаног понављања, с лакоћом могли запамтити. Други значајан извор за познавање богослужења у раном периоду јесте Типик Цркве Васкрсења Христовог у Јерусалиму, из чијих се одредаба види да певани одломци у склопу појединих служби имају важну улогу. Персијско (614), а затим и арапско освајање Јерусалима (637) и разарање бројних цркава и манастира пореметило је устаљени поредак и донело значајне промене у јерусалимском богослужењу; монашка богослужбена традиција однела је превагу. У то време појављују се нови типови химнографских литургијских зборника – *тројолојиони* у чији састав углавном улазе тропари и стихире, али и понеки канон. *Тројолојиони* представљају претече минеја, триода, октоиха – зборника који садрже сложене химнографске структуре (службе). По завршетку иконокластичких сукоба, старањем студитских монаха уређен је нови начин богослужења, који представља палестински поредак прилагођен градским условима живота. Студитски монаси су били познати као врсни химнографи, те су својим бројним саставима обогатили појачке

зборнике. Осмогласје је такође утицало на развој мелодијских образаца, па се претпоставља да су мелодијско-ритмичке одлике гласова већ биле формиране пре него што су се појавили архаични облици византијске нотације.

Ауторка даље говори о потреби састављања посебног знаковног система, неопходног да би се забележио сада већ богат појачки репертоар. Из најстаријег периода музичке писмености сачуван је мали број рукописа у којима су се користили *екфонејски знаци*, а најстарији сачувани примерци потичу из IX века. Из истог времена потиче и нотација *йиийа*, која представља рудиментаран систем музичког писма. Даљи развој музичког писма водио је настанку сложенијих облика – *неумском* писму, које има стенографски карактер. Установљено је да су постојала два типа таквог писма: *шарџир* (вероватно цариградског порекла) и *коален* (чија се употреба везује за Палестину). Појава и смењивање најстаријих облика палеовизантијске нотације уско је повезана с литургијским реформама које су се спроводиле у оквиру источног богослужења. Временом је нотација *коален* потиснула *шарџир*, а тај процес се доводи у везу са стандардизацијом химнографских зборника који су се користили на богослужењу. Упоредо с византијским материјалом, ауторка посматра и једну специфичну групу раних извора – то су старији руски кондакари у којима су се нашле мелодије које су одраз различитих појачких традиција. У тим рукописима је по први пут забележен посебан систем византијске *кондакарне* музичке симиографије. Затим је представљен процес настанка неумског рукописа (55–58) и објашњена је сврха писања и начин употребе појачке књиге (58–62). Неумски рукописи су имали, у првом реду, задатак да забележене мелодије сачувају од мењања и заборава. Ту се поставља и питање да ли су појци такве рукописе заиста и користили приликом богослужења, или су то били приручници који су се користили изван певнице, на часовима појања или на хорским пробама. Ауторка је склона да прихвати претпоставку да сачувани појачки рукописи представљају материјал за учење и вежбу, и да нису били употребљавани приликом самог извођења обреда у храму. Незаобилазан извор у проучавању појачке праксе представљају *йиийици*, приручници који регулишу начин одвијања богослужења. Посебна пажња овде је посвећена појачким референцама *Еверјејидског йиийика* зато што се поуздано зна да је тај типик био у употреби и у Српској цркви.

*Појање у Српској цркви* је следећа већа целина у којој је представљено стање у Српској цркви. Материја је подељена у неколико мањих целина: *Устројство бојслужбеног йорейка у Српској цркви у средњем веку*, *О йојању у Хиландарском йиийику*, *О йојању у Карејском йиийику*, *Хиландарски неумски рукописи XII и XIII века*, *Бојслужбена реформа XIV века – новосавански йиийици*, *Српске бојслужбене ненотиране књије до краја XIV века*, *У зенију византијске йсалмодије*. С обзиром на чињеницу да нису сачувани српски нотирани рукописи, др Весна Пено је била принуђена да пронађе алтернативан пут у својим истраживањима музичке праксе у средњовековној Србији. Посебан значај у том делу истраживања има византијски контекст у коме се та тема посматра, из чега произлази јасан закључак да српска појачка пракса у свему прати своје византијске узоре. Свети Сава је *Сйуденички* и *Хиландарски йиийик* саставио по узору на цариградски *Еверјејидски йиийик*, одакле су преузета и упутства о појању појединих делова



служби, као и њихов састав. Ауторка скреће посебну пажњу на два нотирана руска рукописа XII века (стихирар, Хиландар 307; ирмологија, Хиландар 308), чије присуство у манастирској збирци свакако треба посматрати у контексту њихове практичне употребе. Одлика корпуса српских богослужбених књига XIII–XIV века јесу ненотиране појачке књиге – минеји, триоди, октоиси. У рукописима насталим на прелазу из једног у друго столеће јасно се види утицај *Еврейског псалтера*. Даље следи запажање да је за XIV век карактеристична појава константинопољских и светогорских композитора „нове школе“: Јована Гликиса (Ιωάννης Γλυκός), Никифора Итикоса (Νηκηφόρος Ηθικός), Ксеноса Корониса (Ξένος Κορώνης) и Јована Кукузеља (Ιωάννης Κουκουζέλης). То је и време када се појављују нови типови појачких књига, сада неповезаних с конкретним празницима или богослужбеним виклусима – пападика и антологија. Ти зборници по правилу започињу дидактичком песмом која садржи називе неумских симбола и објашњења која се односе на њихову интервалску вредност. Поменути композитори који негују нови стил следе импровизационе мелизматичне линије, где се препознају иницијални и каденциони пунктови – места с којих почиње нови тематски круг или на којима се он завршава.

Други део ове студије насловљен је *Српска појачка традиција у XV столећу* (107–158) и представља најважнији сегмент овог истраживања. Ту је материја подељена на пет мањих поглавља: *Грчко-српске везе у време Деспотовине Србије*, *Двојезичне грчко-српскословенске неумске антиологије*, *Мелоди српској порекла у двојезичним кодексима*, *Српски композициони и њихове „ромејске“ мелодије*, *Грчки музичари међу Србима*.

После Маричке (1371) и Косовске (1389) битке измениле су се политичке прилике; после распада некада јединствене српске државе настао је читав низ независних области, међу којима се посебно истицала држава кнеза Лазара. Стефан, његов син и наследник, добио је деспотску титулу од византијског цара, па се и његова држава почела називати Деспотином. Добро образован и велики књогољубац, деспот Стефан је своју државу начинио уточиштем за бројне избеглице из грчких области. Присуство бројних Грка изменило је културну слику те је, у домену појачке праксе овог времена, карактеристична појава двојезичних грчко-словенских појачких антологија – неумских кодекса у којима се налазе драгоцене подаци о композиторима српског порекла и њиховим напевима. У табели на стр. 110. наведено је тринаест грчких и грчко-српскословенских кодекса који представљају примаран извор за проучавање српске појачке традиције XV века. У том одељку посебна пажња је посвећена трима двојезичним рукописима – ЕВЕ 928 (рукопис Националне библиотеке Грчке, Атина), Лавра Е 108. и рукопису старе збирке Народне библиотеке у Београду, бр. 93. Ту др Весна Пено анализира кодиколошке карактеристике двојезичних зборника и запажа да постоје проблеми који у досадашњим истраживањима нису били разматрани; исто тако, читав низ раније постављених питања није добио задовољавајуће одговоре. Она, тако, долази до закључка да атински рукопис није „антологија различитих химнографских жанрова, већ антологија разноврсних мелодијских варијаната које се односе на исте стихове“; избор текстова заступљених у том рукопису наводи на закључак

да је он био у употреби у манастиру у коме су се редовно служила свеноћна бденија по *Јерусалимском пџиџику*. Рукопис из Лавре је мањег обима, па се чини да представља одломак из антологије. Ауторка у наставку излагања запажа да је за оба рукописа карактеристична подударност у песмама из службе Рођења Богородице. У табели бр. 2 (стр. 119–122) дат је попис инципита у три поменута двојезична зборника. Посебан значај има укључивање у те зборнике напева тројице првих, по имену познатих српских мелода – Исаије, Стефана и Николе. Др Пено преиспитује време настанка појединих рукописа, те на основу филигранолошке анализе износи податак да је једино *Анџолоџија* из Лавре преписана у последњој деценији XIV века, док су остали зборници преписани крајем XV или током XVI столећа. У том делу свог истраживања др Весна Пено критички разматра и оспорава поједине произвољне тврдње др Андрије Јаковљевића, које се односе на хронологију живота неких од аутора чији су напеви ушли у састав *Анџолоџије* из Лавре. Такво преиспитивање омогућено је применом резултата археографских и кодиколошких истраживања, која доприносе тачнијем одређивању времена настанка појединих рукописа.

Посебна пажња посвећена је првим познатим српским композиторима – кир Стефану Србину, Николи Србину и Исаји Србину. Исаија Србин се посебно истиче; о њему има нешто више података у запису у ЕВЕ 928, па тако сазнајемо да је он био сабрат Манастира Пресвете Богородице у Скопској Црној Гори (претпоставља се да је реч о Манастиру Матејче, задужбини царице Јелене). Треба нагласити да су у атинској *Анџолоџији* најзаступљенији управо Исајини напеви. Покушавајући да разреши дилему да ли је Исаија лично исписао рукопис ЕВЕ 928, др Весна Пено се посветила и анализи рукописа с археографског становишта; једини закључак до кога је у овом тренутку могла доћи јесте да га је исписала једна рука, подједнако вешта и у исписивању текста и неума, те да се ради о писару/мелоду који је подједнако добро владао и грчким и српскословенским језиком.

У додатку се налази *Прилоџ одабраних фџиџиџија из неумских рукописа* (159–179).

Студија др Весне Пено резултат је њених дугогодишњих проучавања средњовековних грчких и грчко-српскословенских појачких рукописа. Примењена методологија истраживања представља новину у српској науци, па су захваљујући таквом иновативном приступу добијени и нови резултати који у одређеној мери коригују досадашња знања о појачким рукописима и појачкој пракси у средњовековној Србији. У исто време, отвориле су се и нове теме, те се надамо да ће се др Весна Пено у свом даљем раду с подједнаким успехом и њима посветити. Посебан квалитет овом истраживању даје и чињеница да ауторка не приступа овој теми само као теоретичар; она има и лично појачко искуство, будући да се у византијској и касновизантијској неумској нотацији и музичкој палеографији усавршавала у кључним центрима византолошке музикологије у Атини, Солуну и Копенхагену. Та, у нашој средини јединствена практична знања омогућила су јој да на другачији начин сагледа одређене појаве у области којом се у овој студији бавила.

Таџјана Субџин-Голубовић



**НАТАША МАРЈАНОВИЋ**  
**Музика у животу Срба у 19. веку. Из мемоарске ризнице**

Нови Сад – Београд: Матица српска – Музиколошки институт САНУ, 2019.

ISBN 978-86-7946-275-6

Монографија др Наташе Марјановић, *Музика у живојој Срба у 19. веку. Из мемоарске ризнице* представља вредну и оригиналну музиколошку студију, која је објављена у издању Матице српске (Нови Сад) и Музиколошког института САНУ (Београд). Предмет истраживања била су дела из српске документарно-уметничке прозе друге половине XIX века – мемоари, аутобиографије, дневници и путописи, као и одабрани биографски списи о знаменитим појединцима, а из пера угледних српских културних посленика, књижевника, државника и политичара.<sup>1</sup> Чињеница је да у досадашњим музиколошким истраживањима српске музике XIX века, мемоарска дела нису детаљније и систематично тумачена као историјски извори. На другој страни, како ауторка истиче, „у области српске књижевне историје, документарно-уметнички извори су обично коментарисани у односу на доминантне сегменте садржаја и књижевноисторијске карактеристике, док одломци посвећени музици нису били предмет посебне аналитичке пажње” (стр. 17). Документарне и мемоарске записе Наташа Марјановић тумачи и сагледава као сведочанства која указују на статус музике у контексту културе свакодневног, јавног и приватног живота Срба у оквиру Хабзбуршке/Аустроугарске монархије и младе Кнежевине и касније Краљевине Србије, а делимично и Кнежевине Црне Горе. Ауторка указује на богатство и разноврсност истраживане грађе, у којој су портретисани музички ствараоци, извођачи и публика, рад значајних музичких институција, описани различити облици и поводи музицирања, коментарисани аспекти музичке интерпретације, те анализирани одлике традиција вокалне и инструменталне музичке праксе.

Анализа те драгоцене грађе омогућила је отварање и преиспитивање низа интересантних питања о статусу и функцији музике у друштвенополитичком и културном контексту епохе. Н. Марјановић истиче да је сакупљена грађа анализирана и вреднована полазећи управо од њене садржине као и ставова аутора, док је увид у релевантне студије из опште и културне историје, историје књижевности и књижевне критике, историје музике, културне антропологије и историје ликовних уметности, омогућио правилно промишљање постављених хипотеза. Управо зато је и садржај централних поглавља организован према основним тематским целинама о музици које су уочене у мемоарским написима, уважавајући пре свега историјска и антрополошка виђења датог периода. Поред

<sup>1</sup> Монографија је проистекла из докторске дисертације *Музика у српској документарно-уметничкој прози друге половине XIX века*, одбрањене 28. децембра 2016. на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Ментор је био проф. др Душан Иванић.

уводног поглавља, у којем су представљени предмет и хронолошки оквири истраживања, увиду досадашња истраживања и изворе, као и закључног поглавља, монографија Наташе Марјановић садржи пет тематски јасно организованих целина: *Пориретни музичара и делатности институција културе*; *Праксе музицирања као идеал браћанског друштва*; *Између села и града – традиционална народна музика*; *Црквена музика у сфери јавној и приватној животној* и *Мемоарски записи и музичка историографија*. Обиман списак литературе на српском, хрватском, енглеском и немачком језику, показује да се ауторка веома студиозно и одговорно посветила истраживању, базирајући га на литератури широког спектра, какву је и захтевао интердисциплинарни приступ. Адекватно одабрани нотни и ликовни прилози прикупљени су у: Архиву Музиколошког института САНУ, Историјском архиву Београда, Архиву Србије у Београду, те Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду и Аустријској националној библиотеци у Бечу. Монографија је обogaћена и компакт-дискотом, са репрезентативним музичким примерима који ће допринети бољем разумевању и „озвучењу“ књиге.

У поглављу *Пориретни музичара и делатности институција културе*, у посебним потпоглављима разматрани су: „Свет професионалног музицирања и стварања“, „Свет аматерског музицирања“, „Певачка друштва и инструментални састави“, те „Позориште и опера“. Ауторка нам открива мемоарске белешке као значајна сведочанства о контактима писача с истакнутим музичким уметницима, а указује и на њихов однос према значајним институцијама културе. На основу богате грађе говори о доприносу како образованих музичара, тако и аматера, у различитим пољима музичког стваралаштва (композиторског, извођачког, педагошког, музикографског), а посебна пажња поклоњена је певачким друштвима и позориштима. Захваљујући тим изворима читалац упознаје књижевнике и као активне припаднике музичке публике, али и као надахнуте музичке актере. Тако нам у новој светлости Н. Марјановић открива музичке склоности и афинитете Косте Трифковића, Бранка Радичевића, Димитрија Михајловића, Симе Матавуља и многих других личности из наше књижевности. Кроз изводе из различитих извора, ауторка доноси допуне досадашњим сазнањима о делатностима наших првих професионалних музичара из XIX века. Тако су Михаило Полит-Десанчић, Милан Савић, Тодор Стефановић Виловски и Стеван Тодоровић оставили значајне податке који се односе на делатност Корнелија Станковића. Поред Станковића, ауторка у том потпоглављу кроз призму мемоарских записа осветљава и биографије: Александра Морфидиса Нисиса, Тихомира Остојића, Исидора Бајића, Јована Пачуа, Мите Топаловића, Стевана Мокрањца, Јована Иванишевића, Петра Коњовића и многих других. С друге стране, интересовање књижевника за делатност певачких друштава, војних и приватних оркестара, српских и европских позоришних трупа, несумњиво говори о ширини њиховог образовања и свести о важности поменутих институција културе за српско друштво XIX века.

Централно поглавље, *Праксе музицирања као идеал браћанског друштва*, у посебним потпоглављима даје увид у „Кућно и салонско музицирање“ и „Музику на баловима, игранкама, беседама и концертима“, сагледавајући их у два различита државна система међу Србима у Хабзбуршкој/Аустроугарској

монархији и у Кнежевини/Краљевини Србији. Пажљиво одабрани одломци из сакупљене грађе доносе својеврсне жанр-сцене из онога времена, у којима се може пратити музицирање у јавној сфери, кроз праксу на баловима, беседама, концертима, у кафанама, као и у полуприватној и приватној сфери у домену салонског музицирања. Кроз добро одабране фрагмене из грађе, указано је на значај и различите функције музике у српском грађанском друштву XIX века, као и на повлашћен статус клавира – као најрепрезентативнијег статусног симбола богатства и образовања у идеалном садејству у том периоду. Представљени су видови дружења и музицирања у дворским и грађанским салонима, а указано је и на разноликост музичког репертоара. С друге стране, музика у јавној сфери (балови, игранке, беседе, концерти) тумачена је кроз призму „друштвених слојева“, што је посебно евидентно у случају балова и њихове класификације и етикеције. Нарочита пажња посвећена је разматрању хуманитарног карактера јавних окупљања и истицању националне идеје. Када је реч о баловима, ауторка као значајан извор података, а посебно код Срба у Угарској, истиче дела Јакова Игњатовића.

У поглављу *Између села и града – традиционална народна музика*, мемоарски извори коришћени су као сведочанства за сагледавање различитих врста и функција музике и начина извођења у два различита окружења, руралном и урбаном, а кроз посебна потпоглавља: „Праксе сеоског музицирања – везе световног и црквеног наслеђа“; „Сабори и вашари – друштвене и музичке димензије“; „Народни свирачи као национални хероји“. Мемоарски извори, на пример, потврђују да је музика имала истакнуто место на саборима и вашарима, као значајним „друштвеним позорјима“ Србије у XIX веку. Тако документарни записи из пера Милице Стојадиновић, Косте Христића и Пере Тодоровића доносе колоритна сведочанства о статусу и улози народног музичара-свирача, као и о другим социјалним аспектима тих догађаја. Народни свирачи су у мемоарским сећањима уздигнути на пијадестал правих „народних хероја“. Анализом извора ауторка долази до закључка да је посебно лик гуслара постао општеприхваћена национална симболична фигура, али истиче и да су мемоаристи у пракси музицирања на гајдама такође видели посебан вид националног израза. Насупрот гулама и гајдама, које се најчешће повезују са сеоском фолклорном традицијом, тамбура је „у мемоарским одломцима представљена као типичан ‘пургерски’, грађански инструмент“ (стр. 150). У том поглављу долазе до изражаја различите функције музике, у зависности од општих одлика друштвеног живота села и града, као и особено преплитање световног са црквеним аспектима свакодневног живота. При томе је село виђено као „место очувања традиције“, а град као „место сусрета култура“.

Претпоследње поглавље, *Црквена музика у сфери јавној и приватној животи*, садржи пет потпоглавља: „Појачке праксе и знаменити црквени појци“; „Мелографи, диригенти и композитори“; „Појање у систему школског образовања“; „Појање као део кућног васпитања“ и „Приповедање о црквеној музици“. Свеобухватним аналитичким увидом у изворе ауторка доноси мноштво нових података који сведоче о различитим контекстима у којима је у XIX веку негована српска црквена музика. Мемоарска дела откривају различите аспекте

који се односе како на литургијску, тако и на ширу друштвену функцију музике. Као „приповедачи, слушаоци, посматрачи или активни учесници у појању“ (стр. 157), писци доносе обиље података о односу црквених великодостојника према појању, значају вештине појања у учитељској служби и ангажману деце у учењу црквених песама, као и о улози црквене музике у свакодневном животу. Најбројнији су подаци који се односе на традицију појања у Карловачкој митрополији и православним црквама у Бечу, док је приликама у Београдској митрополији посвећен мањи број забележака, а један део се односи и на светогорску појачку традицију.

У последњем поглављу, *Мемоарски записи и музичка историографија*, представљени су: „Реторичко-стилски и жанровске оквири“; „Специфичности документарног и фикционалног“; „Документарно-уметнички жанрови на размеђи приватног и јавног“ и „Мемоарски текстови о музици у истраживањима културе“. Такав приступ је захтевао и тумачење основних карактеристика разматраних жанрова, као и „разматрање стилских оквира који су утицали на формирање приповедачких поетика појединачних писаца и, посебно, промишљање суштине односа између документарног и уметничког (фикционалног) карактера жанрова“ (стр. 193). Како ауторка закључује, резултат таквог аналитичког прегледа требало би да буде и путоказ ка одређењу нивоа/степенa документарности мемоарских извора и њихове релевантности као извора за историју српске музике.

Синтетична студија Наташе Марјановић, која остварује срећан спој музиколошких и књижевнотеоријских разматрања о улози музике у животу Срба у XIX веку, читаоцима нуди могућност сагледавања музичких пракси из визуре наших истакнутих писаца, који о музици пишу као директни учесници или посматрачи музичких догађаја. Посебна вредност ове научне монографије лежи не само у драгоценој сакупљеној и представљеној грађи, већ и у питањима која провоцира, као и отвореним новим пољима истраживања за која верујемо да ће привући и друге истраживаче и довести до нових тумачења и преиспитивања односа двеју уметности – књижевности и музике. Резултати истраживања представљени у монографији *Музика у живом Срба у 19. веку: из мемоарске ризнице* показују да је музика била значајан сегмент живота у свим друштвеним слојевима, у том сложеном раздобљу српске друштвене и културне историје. С обзиром на широк дијапазон разматраних тема, верујемо да ће књига Наташе Марјановић бити занимљива читаоцима различитих професионалних усмерења и личних интересовања.

Маријана Кокановић Марковић

IVANA MEDIC

TEORIJA I PRAKSA GESAMTKUNSTWERKA U XX I XXI VEKU:  
OPERSKI CIKLUS SVETLOST / LICHT KARLHAJNCA ŠTOKHAUZENA

BEOGRAD: MUZIKOLOŠKI INSTITUT SANU, 2019.

ISBN 978-86-80639-33-8

Пред нама је нова монографија више научне сараднице Музиколошког института САНУ, ауторке која се до сада исказала као музиколог изузетно широких интересовања – тако да њен плодни опус обухвата радове у тематском распону од стваралаштва истакнутих композитора XX века у свету и код нас – Дмитрија Шостаковича (Дмитрий Шостакович), Алфреда Шниткеа (Альфред Шнитке), Сергеја Прокофјева (Сергей Прокофьев), Јосипа Славенског и Василија Мокрањца – до области популарне и „квантне музике“. Исто тако, уредила је неколико зборника радова, међу којима су издања о српској музици и Радио Београду и о стваралаштву Јосипа Славенског, а била је и коуредница зборника о музици Балкана и о савременим студијама популарне музике. Књига која се овде приказује појавила се само две године после ауторкине монографије о полистилизму и метапурализму у касној совјетској симфонијској музици, а већ се најављује скорашње објављивање нове студије посвећене српским композиторима који су емигрирали из земље последњих деценија. Већ сами наслови ових књига демонстрирају велику ауторкину научну радозналост и из ње проистеклу обраду разноврсних тема којима она приступа с пуно елана и с темељном припремом.

У Уводу монографије о гезамткунстверку у XX и XXI веку Медићева упознаје читаоце са својом раном фасцинацијом остварењима таквог концепта, што је вероватно било уско повезано с личним открићем маштовитог и раскошног музичкодрамског Вагнеровог (Richard Wagner) опуса. Ауторка напомиње да је други извор ове студије наклоност коју осећа према музичким остварењима Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen), истакнутог авангардисте друге половине XX века, и то посебно према његовом оперском циклусу – хепталогии *Свейлоси* (1977–2003), с поднасловом *Седам дана недеље* – који без сумње носи битне карактеристике гезамткунстверка. То своје дело гигантских димензија које траје око тридесет сати (скоро двоструко дуже од Вагнерове *Тејралоије*) Штокхаузен је, по примеру Вагнера, осмислио у митолошком руху, а поред тога што је сваки лик окарактерисао посебним музичким материјалом тј. лајтмотивима, сâм је написао либрето, осмислио мимику, гестику и кореографију протагониста, чак и костиме који су функционално повезани с изабраним симболима и светлосном режијом. Штокхаузеов оперски циклус, компонован од 1977. до 2003. године, никада није интегрално изведен, што не представља изненађење; ипак, могло се сазнати да је у јуну 2019. изведен у Амстердаму, у скраћеној верзији, у трајању од само (!) петнаест часова.

Поред тога што су у Уводу књиге изложени мотиви Иване Медић да приступи овом сложеном сценском пројекту, у њему су описани и радни



сусрети које је она имала са Штокхаузеном 2004. године, током одржавања његовог курса у Киртену (Немачка), да би се потом увело у тему подсећањем на значај и утицајност Вагнеровог концепта гезамткунстверка, како у сфери теорије, тако и на пољу композиционе праксе. Суочена с превеликом слободом означавања многих остварења XX века термином гезамткунстверк, ауторка је у Уводу објаснила да се определила за тумачење тог појма у кључу романтизма и модернизма, као и са становишта теорија авангарде у уметности, посебно у музици. Наиме, она сматра да су дела тог концепта допринела конституисању модернизма и уочава да су тежње ка реализацији такве концепције биле најјасније у преломним тренуцима модернизма. Поред тога, Медићева тај концепт сагледава и као естетичку замисао која је од самог свог настанка конотирала изванредан авангардни набој, мада то није било увек у првом плану јер је била уграђена у дела различитих стилских карактеристика. Иако је гезамткунстверк преокупирао и уметнике из других области, ауторка се определила да за аналитичко разматрање узме у обзир само дела композитора, тј. уметника „потеклих из музичке уметности“, наследника Рихарда Вагнера. С обзиром на то да је ауторка по образовању музиколог, као и на чињеницу да у различитим уметничким врстама постоје специфични терминолошки проблеми који би изискивали додатна усклађивања, разлози за овакву одлуку разумљиви су. Поред тога, ауторка истиче да је била свесна чињенице да је после Вагнера дошло до различитих тумачења гезамткунстверка и да се не може сваки од мноштва пројеката сједињавања уметности означити тим именом, због чега је тежила одређивању граница тог појма.

У првом делу књиге Медићева је размотрила филозофске и уметничке изворе гезамткунстверка и његово идеолошко залеђе, као и еволуцију појма и начине практичне реализације тог типа дела. У ток излагања укључила је, као посебно значајну, класификацију вишемедијске уметности коју је изложио Владан Радовановић. Тај аутор, који је готово цео свој стваралачки ангажман посветио теми синтезе уметности, сматра да у позоришту, опери, балету и филму укључене уметности нису стопњене већ да увек једна од њих доминира (у опери – музика, у позоришту – књижевност, у филму – слика). Поред тога, Радовановић истиче да се од педесетих година XX века у ове синкретизме више не укључују целовите уметности, већ се комбинују медији који су обично лабаво повезани, као у микстмедију. Сам Радовановић је сковао термин „синтезијска уметност“ за своја и друга вишемедијска дела у којима су уметности међусобно равноправне и чији је аутор само један.

Медићева наводи различите дефиниције гезамткунстверка које су најчешће дивергентне, покушавајући да их подведе под неколико заједничких именитеља. У том смислу посебну пажњу посвећује ставовима Харалда Земана (Harald Szeemann), Александра Флакера, Бориса Гројса (Борис Гройс) и Мишка Шуваковића, истичући утопијски карактер као суштинску одлику гезамткунстверка, поред често навођених магијско-ритуалистичких својстава, као и друштвено-трансформишућих аспирација.

У наставку првог дела књиге, разматрајући опусе Вагнерових следбеника, Ивана Медић у њиховим делима уочава контрапунктски однос медијских

линија којим се удаљавају од преовлађујућег паралелног. Тако ауторка прати рад Александра Скрјабина (Александр Скрјабин), његове теоријске и практичне делатности на том пољу, кроз анализу *Мистеријума*, тј. Уводног чина за то недовршено дело, захватајући и друга композиторова дела која су водила ка *Мистеријуму* – Прву симфонију, *Божанственоу йоему* и Пету симфонију – *Прометјеј (Поему вайре)*. Поред Скрјабиновог остварења, Медићева је изабрала за анализу и драму с музиком *Срећна рука* Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), богато контекстуализујући своје излагање о оба та дела.

Први део књиге се завршава краћим прегледом реализација гезамткунстверка између два светска рата. Ауторка преузима провокативна мишљења Гројса, Флакера и неких других писаца да у међуратном периоду више не настају дела као што су *Мистеријум* или *Срећна рука* зато што се утопијски пројекат гезамткунстверка пренео на област друштвенополитичке утопије. Према њима, у земљама у којима је постојала наглашена склоност према том уметничком концепту – у Немачкој и Русији – и у којима су власт преузели тоталитарни режими, дошло је не само до спутавања и/или гушења авангарде, већ и до трансформације првенствено уметничког пројекта гезамткунстверка у подухват изградње целокупног друштва. Тако ауторка тврди да су идеолози тих режима тада преузели сан авангардиста о друштвеној улози уметности и као једино дозвољено уметничко дело градили – друштвени поредак! Наравно, поставља се питање да ли се он уопште може назвати уметничким делом. Наводи се и запажање да су совјетски масовни спектакли – слетови – такође били осмишљени као гезамткунстверк.

У другом, краћем делу књиге, Ивана Медић се усредсређује на оперски циклус *Свејлосџ* Карлхајнца Штокхаузена, сагледавајући га у контексту његових ранијих значајних остварења, уз расправљање његове позиције у односу на постмодернистичку парадигму која је била актуелна у доба настајања тог амбициозног дела. Ауторка тврди да дела тог композитора, не само *Свејлосџ*, настала после 1970. године, немају додирних тачака са постмодернистичком „идеологијом“ (ову реч ставља под наводнике) јер је Штокхаузен и даље желео да промени, освести и поправи свет. Дакле, остао је заговорник великих модернистичких нарација, истовремено у политичком погледу избегавајући да се стави на страну левице 1968. године. У списима тог композитора ауторка уочава дијалектику рационалног и ирационалног дискурса, чије изворе проналази у идејама немачког романтизма, хришћанским и другим религиозним и мистичким списима, њу ејд текстовима и сличним публикацијама. Анализирајући Штокхаузенов рад с формулама, посебно са „суперформулом“ као „генетичким кодом композиције“, И. Медић указује на то да је тај принцип осмишљен као средство које ће допринети повезаности и целовитости целог тог обимног оперског циклуса. Пронашла је и композиторове текстове о суштинској важности остварења идеје о контрапункту уметности, тј. медија, чиме се он приближава ранијим ауторима који су тежили реализацији гезамткунстверка. У наставку Медићева сажето, али аналитички сврсисходно, уз музиколошка тумачења, приказује седам опера тог циклуса, посебно се задржавајући на финалном делу, опери *Негеља*.

У закључку монографије ауторка сумира резултате свог проучавања Штокхаузеновог оперског циклуса, истичући да је *Свејлосџ* изванредно комплексно и хетерогено остварење, како на текстуалном и визуелном, тако и на музичком плану; да извире из европске авангарде ранијих деценија чији је значајан учесник био и сâм Штокхаузен; да је композитор желео да креира моћан ритуал огромних размера у који би чак укључио цело човечанство, због чега је подражавао музичке дијалекте којима се служе одређене заједнице, не користећи при томе цитате. Медићева примећује и да сценска дешавања у овој композицији делују местимично независно од музике и радње, што оставља утисак микстмедија, а не узорно обједињеног дела. Она се у завршним разматрањима још једном осврће на парадоксалну позицију *Свејлосџ* у односу на постмодернистичку естетику, све доминантнију током дугог периода настајања дела – јер је то у основи дело у коме опстаје или се, према речима ауторке, „рестаурише“ авангардно мишљење.

Својом монографијом о оперском циклусу *Свејлосџ* Карлхајнца Штокхаузена, опсервираном у контексту теорије и праксе гезамткунстверка, Ивана Медић се представила као врло компетентан истраживач једне сложене и свакако битне проблематике уметничког стваралаштва и естетике после Рихарда Вагнера. Да би се изабрано дело што прецизније и свестраније сагледало, било је потребно музичким анализама додати велики број интересантних, па и бизарних података о текстуалној подлози и аспектима сценског извођења, тако да ова монографија садржи, поред озбиљних музиколошких расправа, и незаобилазне колоритне описе који допуњују општу слику. Драгоценост је што су у књигу укључени фрагменти разговора које је ауторка водила са Штокхаузенем, чиме је омогућен увид у лични однос композитора према свом делу. Књига отвара многа питања, дајући и одговоре на њих, али остављајући их истовремено отвореним за даља проучавања која ће без сумње и подстаћи. Написана је језиком приступачним ширем академском кругу читалаца, прегледна је, логично структурисана и са јасним образложењима изложених тврдњи. Међу прилозима на крају књиге налазе се, поред фотографија из личне ауторкине колекције, обимног резимеа на енглеском језику и регистра имена (с навођењем имена фонетски и у оригиналу, пошто су у књизи дата само у фонетском виду), и два вредна записа разговора које је Медићева водила с Карлхајнцом Штокхаузенем и музикологом Ричардом Тоупом (Richard Toop).

*Мелија Милин*

# MIRJANA ŽIVKOVIĆ I IVICA PETKOVIĆ

## HARMONIJA NA DIRKAMA

Beograd: Kreativni centar, 2019.

ISMN 979-0-802019-05-8

*Хармонију на диркама* можемо сматрати „лабудовом песмом” српске композиторке и музичке теоретичарке Мирјане Живковић (1935–2020), која је највећи део своје вишедеценијске професионалне делатности везала за наставу хармоније у средњим школама и на факултетима. Као ауторка узорних уџбеника за тај предмет, који се већ тридесетак година користе на различитим нивоима музичког школства, Мирјана Живковић је осавременила наставу хармоније на образовним институцијама у Србији, инсистирајући на повезивању академских шаблона и „живе” музике, на практичној примени стечених хармонских знања, као и на хармонским особеностима различитих музичких стилова. Сарадник професорке Живковић приликом писања приручника *Хармонија на диркама*, којим је стављена тачка на њену дугогодишњу педагошку каријеру, био је њен некадашњи студент Ивица Петковић (1967–), оргуљаш и професор хармоније и других теоријских предмета. Имала сам велику срећу и привилегију да своја знања о хармонији стичем управо од ово двоје врхних педагога: најпре као ученица проф. Ивице Петковића у Средњој музичкој школи „Станислав Бинички” у Лесковцу, а затим и као студенткиња проф. Мирјане Живковић на Факултету музичке уметности у Београду. Одмах након дипломирања, током три школске године (1999–2002) била сам ангажована као асистенткиња за предмете Хармонија са хармонском анализом и Анализа музичког дела на тадашњој Катедри за теоријске предмете Факултета музичке уметности. Са ове дистанце, уверена сам да ме је проф. Живковић изабрала за своју асистенткињу првенствено зато што сам се одлично „сналазила” за клавиром: наиме, један од њених основних критеријума за избор младих сарадника био је не само успешно савладан академски део програма, већ и високо развијене вештине попут свирања хармоније на клавиру, шифрованог баса, импровизације, читања с листа и транспонована.

Радећи са студентима различитих одсека Факултета музичке уметности, а повремено и са ученицима средњих музичких школа, лично сам се уверила у истинитост професоркиних речи из предговора књиге *Хармонија на диркама* да „постоји тешко премостив јаз између теоретског знања и његове практичне реализације”; наиме, она је уочила да у нашим музичким школама „преовладавају теоријски начин предавања хармоније, учење правила, шематска израда задатака”, при чему се „запоставља естетска страна мелодије као водиље музичког тока, а посебно развој хармонског слуха, иако је хармонија у својој суштини дубоко повезана са звучном праксом” (стр. 5). Чини се да је узрок томе околност да и наставници хармоније често не владају вештинама попут свирања шифрованог баса или импровизације, јер су и сâми учили хармонију на горе описани, теоријско-шематски начин, без понирања у звучну суштину. Због тога су аутори

*Хармоније на диркама* поставили себи за циљ управо премощивање уоченог јаза између теорије и њеног звучног оживотворења. Као таква, ова збирка није намењена само ученицима средњих музичких школа, већ и студентима музике – па и свршеним студентима који можда већ раде као професори, али свирање хармонских задатака сматрају „непотребним” делом педагошког процеса, ускраћујући својим ученицима могућност да хармонију доживе не само као апстрактну музичку „математику”, већ и као живу, естетски задовољавајућу звучну праксу. Осим тога, међу ученицима који не свирају клавијатурне инструменте често је приметан отпор према хармонији на клавиру, јер многи од њих до момента уписа у средњу музичку школу нису савладали нпр. бас-кључ, нити стекли вештину читања нотног текста записаног у два или више линијских система – јер се од њих, током претходних фаза школовања, то није ни очекивало. Свирање хармоније на клавиру тим ученицима пружа могућност да надокнаде пропуштено и овладају вештинама које ће им бити потребне у наставку музичког школовања.

Пошто је предвиђена као допунски приручник уз већ постојеће уџбенике, *Хармонија на диркама* Мирјане Живковић и Ивице Петковића у потпуности прати наставни програм за средње музичке школе – од почетних елемената поставке и везивања трозвука до свих врста модулација. Препорука је аутора да „свирање на клавиру треба започети већ од поставке трозвука у строги хармонски став и неговати га све време изучавања овог предмета” (стр. 5). Приручник садржи четрнаест поглавља: *Квинтијакорди, каденце; Секстијакорди; Квартисекстијакорди; Доминантни сејтијакорд; Сејтијакорд II ситиуња; Вођични сејтијакорд; Ванакордски ѿнови; Доминантни нонакорд; Сјоредни сејтијакорди; Доминантна доминантна и њен заменик; Најолићански секстијакорд; Ванционалне доминанције и њихови заменици; Модулације; Додајак*. Свако поглавље започиње основним методским упутствима, а затим следе вежбе, примери у клавијурској фактури, примери из литературе, задаци и ритмичко-хармонске шеме. Док вежбе подразумевају моделе у строгом четворогласном хармонском ставу, налик на уобичајене хармонске задатке, примери у клавијурској фактури пружају више слободе и осмишљени су тако да побуде креативност и сналажљивост ученика. Аутори приручника препоручују да се и задаци у четворогласном ставу транспонују и уче напамет, у циљу развоја хармонског слуха и опажања. Примери из музичке литературе илуструју поједине акорде и акордске везе, док задаци на крају сваког поглавља служе за самосталан рад ученика и студената. Задаци и вежбе у свим поглављима књиге обликовани су као периоди или реченице, тако да се од самог почетка код ученика развија свест о обликотворној улози хармоније и каденцирајућим процесима.

Треба истаћи да је ова књига, објављена у едицији приватне издавачке куће „Креативни центар”, веома лепо графички опремљена, тако да и њена визуелна атрактивност може повољно утицати на мотивисаност ученика за савладавање запостављене, а изузетно корисне вештине свирања хармоније на клавиру – која доприноси не само лакшем савладавању градива из хармоније, већ и из солфеђа, музичких облика и читања с листа, а наравно и бољем разумевању музичког тока у делима из епоха у којима је коришћен дурско-молски систем.

## ВЛАДИМИР Р. ЂОРЂЕВИЋ У ОГЛЕДАЛУ ВРЕМЕНА (БАШТИНА, ЗВУК, МИСАО, РЕЧ, СЛИКА, ТРАЈАЊЕ)

Свечана академија поводом обележавања 150. годишњице рођења  
Владимира Р. Ђорђевића.  
Народна библиотека Србије, 2. децембар 2019.

Почетком месеца децембра у години у којој се навршило стотину педесет година од рођења Владимира Р. Ђорђевића (1869–1938), српског музичког педагога, мелографа, проучаваоца српске традиционалне музике, композитора и делатника на пољу музичке библиографије, историографије и музеологије, Катедра за етномузикологију Факултета музичке уметности (у даљем тексту: ФМУ) у Београду, Народна библиотека Србије (НБС) и Музичка школа (МШ) „Станковић“ из Београда организовали су у Народној библиотеци Србије свечану академију посвећену његовој многострукој делатности. На тај начин је постигнут двострук циљ: одата је јавна почаст заслугама Владимира Ђорђевића за српску музичку културу, и различите аспекте његовог рада сагледали су компетентни стручњаци из разних области, чиме је обновљена свест о потреби континуитета у развоју домаће музичке културе, посебно из аспекта савремених стручних погледа и сазнања. Важно је истаћи да је Академија резултат континуираног интереса сарадника НБС за значајне личности српске културе и фолклористике, чиме је та институција дала немали допринос упознавању јавности с њима и с думетима њиховог рада и стваралаштва.<sup>1</sup> За нашу културну средину је посебно значајно и то да овај догађај представља продужетак посвећивања пажње делатности Владимира Ђорђевића у Србији: сто тридесету годишњицу његовог рођења обележило је 2009. Завичајно одељење Народне библиотеке у Бору, што је резултирало и објављеним зборником радова.<sup>2</sup>

Академија је успешно осветлила многострукоост делатности Владимира Ђорђевића, и то на три нивоа: 1) теоријско-научном: одржано је десет стручних предавања (већином професора и сарадника ФМУ и НБС, као и једног сарадника Музиколошког института САНУ), затим 2) издавачком:

1 Наиме, легат пионира српске етнокореологије, сестара Љубице и Данице Јанковић (сестричина В. Р. Ђорђевића), који се чува у Библиотеци, стручно је и библиотечки обрађен (2014–2016) под руководством др Младене Прелић и др Селене Ракочевић; видети: М. Прелић, „Легат сестара Јанковић у Народној библиотеци Србије“, *Музикологија*, Београд 2014, бр. 17, 273–285. Један од резултата тога рада јесте капитално издање: Љубица С. Јанковић и Даница С. Јанковић (скупиле и описале), *Народне игре*, IX књига, ур. С. Ракочевић, Народна библиотека Србије, Београд 2016.

2 Одељење је 2009. организовало *Едукативни програм упознавања са најзначајнијим завичајним личностима: Владимир Р. Ђорђевић*; две године касније објављен је зборник *Мелодије и фотодографија*: тематски зборник радова посвећен Владимиру Ђорђевићу (ур. Д. Стојменовић), Народна библиотека Бор, Бор 2011, 75 стр.

објављена је публикација под насловом *Владимир Р. Ђорђевић у ојлегалу времена. Заоставиштина у Библиотеци Факултета музичке уметности, Народној библиотеци Србије и Музичкој школи „Станковић“* (ур. Драган Пурешић, Београд: ФМУ и НБС, 2019, 90 стр.) и 3) музеолошком: приређена је изложба традиционалних инструмената, избор из фонда збирке инструмената Владимира Ђорђевића, која се чува у МШ „Станковић“ у Београду.

Теоријско-научни део Академије чинила су исцрпна и информативна предавања еминентних етномузиколога, етнокореолога и музиколога, који су представили резултате својих новијих и најновијих истраживања различитих аспеката делатности Владимира Ђорђевића. Та предавања су обезбедила нова сазнања, значајна посебно зато што су донета из перспективе савремених погледа на области његовог рада. Реч је о прилозима из области етномузикологије, етнокореологије и музикологије, музичке теорије и архивистике.<sup>3</sup> Десет излагања, која су се одвијала у току једног дана,<sup>4</sup> било је распоређено према тематици у две целине, унутар којих су груписана по обиму и значају појединих облика делатности Владимира Ђорђевића: етномузиколошке, етнокореолошке, музичке педагогије, композиторског стваралаштва, музичке библиографије и архивистике. У преподневном делу програма, после уводне речи коју је одржала др Мирјана Закић, ванредни професор ФМУ, уследила су предавања проф. др Сање Радиновић и проф. др Димитрија О. Големовића, „Деловање Владимира Р. Ђорђевића на пољу српске музичке фолклористике“, потом др Мирјане Закић, „Допринос Владимира Р. Ђорђевића развоју српске етноорганиологије“, доц. др Сање Ранковић, „Мелодрафска делатност Владимира Р. Ђорђевића“, доц. др Иве Ненић, „Постоје ли праве народне песме и мелодије у градовима?“ О раним приступима ‘проблеми’ музичке традиције у српској музичкој фолклористици/етномузикологији.<sup>5</sup> Потом је изложен коауторски рад проф. др Селене Ракочевић и Здравка Ранисављевића, „Традиционални плесови Србије у мелодрафском опусу Владимира Р. Ђорђевића“, посвећен плесним мелодијама у Ђорђевићевим збиркама, са указивањем на специфичности записа те врсте (посебно његових записа гајдашких мелодија као хронолошки најстаријих у српској етномузикологији); у раду је указано и на ауторову претпоставку о могућности инструменталних и плесних реинтерпретација на основу његових нотних записа.

Други део теоријско-научног програма Академије донео је погледе из угла музичких педагога и музиколога. Прво предавање проф. др Иване Дробни и проф. др Гордане Каран, „Мапирање делатности Владимира Р. Ђорђевића у развоју музичке наставе у Србији“, дало је акценат на важност проучавања његовог рада на том пољу, кроз објављена дела и белешке, како би се домети музичког образовања у Србији с краја XIX и у првим деценијама XX века

3 На позив уредништва часописа „Музикологија“ петоро стручњака је написало научне студије о Владимиру Ђорђевићу за 29. број „Музикологије“.

4 Снимци предавања су доступни на интернету.

5 Рад је претходно био објављен у зборнику наведеном у фусноти бр. 2.

могли још потпуније сагледати. Проф. др Соња Маринковић, у предавању под насловом „Композиторска делатност Владимира Р. Ћорђевића“, указала је на могућност ревизије музиколошког погледа на композиторско стваралаштво овог аутора, како у жанровском, тако и у стилском погледу; питања су се отворила с обзиром на специфични положај који Ћорђевић има у односу на своје претходнике и настављаче у Србији, као и с обзиром на његову припадност *Београдској школи*. Предавање др Александра Васића, „Рад Владимира Р. Ћорђевића на музичкој библиографији и лексикографији“, донело је историјат настанка два капитална Ћорђевићева дела у том домену – *Прилога биографском речнику српских музичара* и *Огледа српске музичке библиографије до 1914. године* – уз анализу њихове структуре и ауторовог поступка, са задржавањем на специфичним појединостама. Излагање је представљало прилог настојању да се рад Владимира Ћорђевића положи у контекст рада на музичкој библиографији у Србији (а и шире). Посебан допринос представља излагање Милице Гајић „Легат Владимира Р. Ћорђевића у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду“; ауторка је, као познавалац тог легата,<sup>6</sup> у излагању на Академији посебно истакла значај Ћорђевићеве сарадње са иностраним колегама. Последње предавање одржао је Велибор Прелић, „Заоставштина Владимира Р. Ћорђевића у Народној библиотеци Србије“, а завршну реч у том сегменту Академије дала је др Мирјана Закић. У току другог дела Академије, емитована је композиција Душана Радића *Гунулице* за мешовити хор, у форми руковети, заснована на мелодијама из мелографских записа Владимира Ћорђевића.<sup>7</sup>

Теоријско-научни део Академије био је започет и заокружен са двама извођачким наступима студената Катедре за етномузикологију ФМУ,<sup>8</sup> који су на основу мелографских записа Владимира Ћорђевића, из различитих крајева Србије, групно и солистички извели песме различитих музичкофолклорних жанрова и инструменталне мелодије на свирали, двогласним гајдама и дудуку; уз неколико инструменталних мелодија изведени су и плесови. Студентске наступе су припремиле др Сања Ранковић и др Селена Ракочевић. Наступања младих извођача и овакав начин рада показују колики је потенцијал записа и докумената о музичкој традицији које је Ћорђевић оставио будућим поколењима. Применљивост тог дела његовог рада, у неговању традиционалног српског музичког и играчког наслеђа, тиме је убедљиво посведочена. Посебно је важно што је то учињено на институционалном нивоу.

Други, издавачки сегмент Академије остварен је поменутом публикацијом у којој је сабрано неколико текстова о делатности и заоставштини Владимира Ћорђевића. У тој публикацији, пажљиво и са укусом технички опремљеној, објављен је обиман текст етнокореолога Љубице С. Јанковић под насловом „Владимир Р. Ћорђевић – пионир етномузикологије у Србији“ (стр. 5–46).<sup>9</sup>

6 Видети, на пример.: М. Гајић: „Легат Владимира Ћорђевића у Библиотеци Факултета музичке уметности у Београду“, *Читалишће*, Панчево, новембар 2011, бр. 19, 40–43.

7 Композицију је извео Мешовити хор РТБ под управом Боривоја Симића, 1966. године.

8 Снимак преподневног наступа студената може се видети на интернету.

9 Тај текст је изворно објављен у делу Владимира Р. Ћорђевића, *Оглед српске музичке*



По други пут објављен у нашој средини, тај текст у савременом тренутку нуди и нове могућности читања и подсећања; поред већ анализираних аспеката Ђорђевићевог доприноса, осветљава и његов рад на музичкој периодици, библиографији и лексикографији, као и лични однос Ђорђевића према музици, према традицији, делатностима које су укључене у процес проучавања, архивирања, публикавања; обухваћен је и део Ђорђевићеве преписке, па и осврт на његову личност, утолико занимљивији и драгоценији што потиче из пера члана породице. Чињеница да овај рад, издат пет година пошто је иста ауторка објавила своју знамениту приступну беседу на тему конституисања етнокореологије и етномузикологије у земљи,<sup>10</sup> Ђорђевића карактерише као „пионира етномузикологије у Србији“, добија посебну тежину и значај. На крају прилога дата је и библиографија штампаних радова Владимира Ђорђевића.

Други део публикације, који је заједнички потписала група од четири аутора, представља увид у библиотеку Владимира Ђорђевића; посебно је осветљен његов музичкопедагошки рад, ауторске композиције, као и делатност за време Првог светског рата. Текстови су обogaћени вредним и квалитетним илустрацијама. Најзад, последњи део публикације чини текст др Мирјане Закић, „Владимир Р. Ђорђевић у огледалу времена: баштина, звук, мисао, реч, слика, трајање“. У њему је садржан сажет коментар Ђорђевићевог односа према инструменталној традицији, као и опис неколицине одабраних примерака инструмената из збирке, пропраћени фотографијама.

Трећи, музеолошки сегмент Академије чинила је изложба традиционалних инструмената из Ђорђевићеве богате збирке, која се данас чува у МШ „Станковић“ у Београду. Изложба је приређена у фоајеу НБС. Уз примерке инструмената приложени су легенде, фотографије и цртежи. Изложба, која је на посебно пластичан начин осликала многобројне асоцијације које су омогућиле ближа сазнања о времену и друштвеним и културним контекстима Ђорђевићевог рада, не само да је на још један начин приказала Ђорђевићеву наклоност и темељну посвећеност том сегменту традиционалне музичке културе Срба, већ је дала и посебну димензију читавој Академији. Утиску је свакако допринео и сам простор фоајеа, простран, са обилном природном светлошћу, чиме су сами инструменти добили достојно место у којем се могу сагледати у свој својој предметној, материјалној, па, уз асоцијације које су пружили млади извођачи својим наступима, и у (имагинарно-)звучној пуноћи.

Могло би се констатовати да многостраност програма Академије кореспондира, па и резонира с мноштвом аспеката делатности Владимира Ђорђевића (како је већ у самом наслову Академије сугерисано) и даје холистичку и живу слику о његовим интересовањима, мотивима, настојањима, која у сваком времену могу бити путоказ.<sup>11</sup> Академија је пружила основу за

*библиографије до 1914. године*, за штампу приредила Ксенија Б. Лазич, Народна библиотека Србије – Нолит, Београд 1969, 9–32.

10 Љубица Јанковић, „Етномузикологија и етнокореологија“, у: *Споменница у часи новоизабраних чланова*, Српска академија наука и уметности (Посебна издања, књ. 26), Београд 1964, 87–92.

11 Видети о томе: Димитрије Големовић, „Владимир Р. Ђорђевић“, у: *Мелодије и фототографија*:

---

ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ  
ВЛАДИМИР Р. ЂОРЂЕВИЋ У ОГЛЕДАЛУ ВРЕМЕНА

очување континуитета у упознавању с културом свога народа, као и за њено унапређење. У томе водећу улогу имају стручњаци у оквирима дисциплина које је Ђорђевић својим радом обогатио, у традицији европских културних средина, које уважавају своје прагаоце из минулих времена.

*Јелена Јовановић*



IN MEMORIAM



## ЈЕЛЕНА МИЛОЈКОВИЋ-ЂУРИЋ

(БЕОГРАД, 2. ДЕЦЕМБАР 1931 – КОЛЕЏ СТЕЈШОН, ТЕКСАС, 22. ЈУН 2019)

Старије и средње генерације научних сарадника Музиколошког института САНУ, поред оних који су сада у пензији, врло добро се сећају Јелене Милојковић-Ђурић јер је она редовно, скоро сваке године долазила преко лета у Београд из Тексаса, где је дуго живела. Током тих боравака често је долазила у Институт и радила у његовим просторијама, а углавном је сарађивала с Одељењем ликовне и музичке уметности САНУ. Последњи пут смо је видели крајем лета 2017. године у њеном стану на Дорћолу – тада је још била врло витална – и чудили се што следећег лета није дошла. Вест о њеној смрти стигла је од њених двеју кћерки које живе у САД.

Школовање Јелене Милојковић-Ђурић било је нетипично јер је имала прилику, ретку за оно време, да борави и усавршава се у иностранству. После завршене Друге женске гимназије у Улици Краљице Наталије (1950) коју је похађала упоредо с Музичком школом „Мокрањац“, уписала се на Одсек за историју музике и музички фолклор Музичке академије, а следеће године је почела да студира германистику на Филозофском факултету. Носила је нарочито лепе успомене на предавања врских германиста проф. Пере Слијепчевића и тада доцента Миљана Мојашевића. По апсолвирању на германистици (1955) студирала је на универзитетима у Стокхолму и Упсали, где је 1958. и дипломирала с главним предметом Словенски језици и књижевност (три кредита), Упоредна етнологија (два кредита) и Музикологија (два кредита). Последипломске студије на Музичкој академији у Београду започела је 1958. године, као једна од првих уписаних на Одсеку за историју музике, а завршни испит је положила 1963. године, стекавши звање магистра. Тема њеног магистарског рада била је из области византолошке музикологије, а ментор јој је био проф. Петар Бингулац. Исте године се запослила и три године радила као хонорарни предавач за предмет Историја музике на Академији за позориште, филм, радио и телевизију, посвећујући посебну пажњу делима намењеним музичкој сцени.

Како је супруг Јелене Милојковић-Ђурић, Душан Ђурић, градио каријеру физичара у Сједињеним Америчким Државама, ангажован низ година као професор у Одсеку за метеорологију Универзитета А&М у Колеџ Стејшну (College Station) у Тексасу, њена каријера се наставила на другом континенту, уз повремене боравке у Европи и бригу о одржавању што чвршћих веза с отаџбином. Године 1968. предавала је на Катедри за славистику Универзитета у Болдеру (Boulder), држава Колорадо, а у периоду 1972–1974. држала је наставу из руског језика и књижевности на споменутом универзитету у Колеџ Стејшну. Следеће две године провела је на постдипломском усавршавању на Техничком универзитету (Technische Universität) у Берлину. Уписала је Упоредну књижевност код проф. Норберта Милера (Norbert Miller), који је и сам студирао музикологију поред књижевности и историје уметности, и Музичку и уметничку авангарду код проф. Карла Далхауса (Carl Dahlhaus). Докторску

дисертацију *Музика као гео српске културе између два светска рата* одбранила је 1981. године у Одељењу за историју Филозофског факултета у Београду, пред комисијом у којој су били професори Радован Самарџић (ментор), Дејан Медаковић, Драган М. Јеремић, Лазар Трифуновић и Андреј Митровић. Дисертацију је потом превела на енглески и објавила под насловом *Tradition and Avant-Garde: The Arts in Serbian Culture between the Two World Wars* (East European Monographs, No. CLX, Boulder; distributed by Columbia University Press, New York 1984). Наставак проучавања те теме био је усмерен на прве две деценије XX века, а његови резултати презентирани у књизи *Tradition and Avant-Garde: Literature and Arts in Serbian Culture 1900–1918* [Традиција и авангарда: књижевност и уметност у српској култури 1900–1918], објављеној 1988. код истог издавача. Током три године (1988–1991) била је научни сарадник у Институту „Мошер“ (Mosher) на Универзитету А&М у Тексасу, а после 1996. научни сарадник у Центру за хуманистичка проучавања „Гласкок“ (Glasscock) и професор на Историјској катедри на истом универзитету.

Године 2006. Јелена Милојковић-Ђурић је изабрана за члана ван радног састава Српске академије наука и уметности, у Одељењу историјских наука. Предлог су написали академици Милорад Екмечић, Чедомир Попов и Владимир Стојанчевић. Писма препоруке стигла су од академика Димитрија Ђорђевића и др Стивена А. Фишер-Галатија (Stephen Alexander Fisher-Galati), истакнутог професора историје на Универзитету у Болдеру, Колорадо. Као што пише у споменутом предлогу, Ј. Милојковић-Ђурић има „лепо место у друштву америчких слависта, присутна је у њиховим водећим публикацијама и свим значајнијим научним скуповима.“ Забележено је да је њено прво учешће на једном међународном скупу било на XII међународном конгресу византијских студија у Охриду 1961. године. После краћег бављења византијском музиком, своје интересовање је усмерила ка ширим прегледима српске и југословенске уметничке музике XX, понекад и XIX века, обично уз паралелно праћења токова у књижевности и ликовним уметностима, док је ређе опсервирала појединачне опусе. Од тих сфера се током времена све више отискивала ка темама историјско-политичког карактера у ширем балканском и словенском оквиру.

У обимној и разноврсној библиографији радова Јелене Милојковић-Ђурић значајно место заузимају већ наведене прве две књиге којима се почетком последње деценије прошлог века придружила и књига такође на енглеском језику: *Aspects of Soviet Culture: Voices of Glasnost' 1960–1990* [Аспекти совјетске културе: Гласови Гласности 1960–1990] (East-European Monographs, No. CCCVII, University of Colorado and Columbia University Press, Boulder and New York 1991). Издање се састоји од девет студија у којима ауторка истражује могуће везе између књижевних и музичких дела у контексту значајних идеолошких промена, на тај начин укључујући музику која је, према њеном мишљењу, била недовољно разматрана у совјетолошким студијама. Музиколозима могу бити занимљива поглавља о музици и музичком животу у СССР-у у току три деценије Гласности (1960–1990), о музиколошкој реevaluацији неокласицистичке фазе Стравинског (Игорь Стравинский) током касног совјетског доба, као

и о промењеним улогама популарних и озбиљних музичких жанрова. Убрзо је објављена и књига за коју је Јелена Милојковић-Ђурић добила награду Северноамеричког друштва за српске студије из Фонда Мише Ђорђевића 1994. године: *Panslavism and National Identity in Russia and in the Balkans 1830–1880: Images of the Self and Others* [Панславизам и национални идентитет у Русији и на Балкану 1830–1880: Представе о себи и другима] (East-European Monographs, No. CCCXCIV, Universities of Colorado and Columbia University Press, Boulder and New York, 1994). Исти издавач је у истој серији објавио и њену књигу *The Eastern Question and the Voices of Reason. Austria-Hungary, Russia and the Balkan States 1875–1908* [Источно питање и гласови разума. Аустроугарска, Русија и балканске државе 1875–1908] (2002).

У Србији су објављене три књиге Јелене Милојковић-Ђурић: *Усјони српске културе. Књижевни, музички и ликовни животи, 1900–1918* (Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2008), *Усјони српске културе. Музички, књижевни и ликовни животи, 1918–1941* (исти издавач, 2009) и *Срби на њушевима Балкана, Европе и Средоземља* (Завод за уџбенике, Београд 2011).

Док је Балкан представљао једно од тежишта побројаних и других издања Јелене Милојковић-Ђурић, он је искључива тема, мада у разноликим видовима, студија објављених у два зборника. У првом од њих – *Aspects of Balkan Culture. Social, Political, and Literary Perceptions* [Аспекти балканске културе. Друштвене, политичке и књижевне перцепције] (New Academia Publishing, LLC, Washington, DC, 2006) – састављеном само од радова ове ауторке, обрађене су теме као што су култура у Босни и Херцеговини после Берлинског конгреса и улога Бењамина фон Калаја (Benjamin von Kalláy) у склопу хабзбуршке политике на окупираној територији, затим дела Борислава Пекића и Миорада Павића, али приказано је и деловање Јована Скерлића, Стевана Мокрањца и Паје Јовановића у српској културној историји почетком XX века, као што је посвећена пажња и питању националних основа оперских дела Петра Коњовића. У другом зборнику, *Balkan Cultural Legacies. Historical, Literary and Fine Arts Perceptions* [Балканско културно наслеђе. Историјске, књижевне и ликовне перцепције] (East European Monographs, 2010), Јелена Милојковић-Ђурић била је уредница и писац уводног текста, док су готово сви текстови првобитно били објављени у другим публикацијама, на српском језику. Изабрани су репрезентативни радови Војислава Кораћа (о српској архитектури између Византије и Запада), Динка Давидова (о обнови српске уметности у XVIII веку), Дејана Медаковића (о идеји државности међу Србима од XVI до XVIII века), Радована Самарџића (о племству у српској историји) и других аутора, али нема прилога из области музике.

Јелена Милојковић-Ђурић је објавила и више радова у тематским зборницима, између осталог и у: Д. Стефановић (ур.), *Животи и дело Пејтра Коњовића*, Одељење ликовне и музичке уметности САНУ и Музиколошки институт САНУ, 1989 („Милоје Милојевић у духовном кругу Петра Коњовића“); V. Perićić (ур.), *У спомен Косте Р. Манојловића, композитора и етномузиколога*, ФМУ, Београд, 1990 („Kosta P. Manojlović u međjurnatom razvoju muzičke kulture“); R. Gorup i B.



Rakić (ur.), *In a Foreign Harbor: Essays in Honor of Vasa D. Mihailovich*, Slavica Publishers, Bloomington, IN, 2000 („In a Foreign Port: The Poetic Messagees of Serbian Women Writers in Diaspora“); М. Веселиновић-Хофман и М. Милин (ур.), *Никола Херцићоња (1911–2000): човек, дело, време*, Музиколошко друштво Србије, Београд 2011 („Музичка завештања Николе Херцигоње и Драгутина Чолића у годинама пред Други светски рат“). У часописима је, поред низа приказа музичкоисторијских издања и научних скупова, публиковала неколико чланака о српским композиторима и уметницима – тако о *Византијском концерту* Љубице Марић (*Muzikološki zbornik XV*, Ljubljana 1979, на немачком језику), о Милоју Милојевићу у културном животу међуратног Београда (*Zvuk 1*, Sarajevo 1984) и о утицајима средњовековног наслеђа у савременој југословенској уметности (*Balkanica XX*, Београд 1989).

На позив академика Станојла Рајичића, дугогодишњег секретара Одељења ликовне и музичке уметности САНУ, саставила је преглед партитура које је Одељење издало до 1982. године (*Глас САНУ*, СССРXLV, 1986). Дала је биографије обухваћених композитора академика и основне информације о објављеним делима, годинама настанка и премијерних извођења.

Године 2006. Јелена Милојковић-Ђурић је основала часопис/годишњак *Music and Society in Eastern Europe*, чија је била главна уредница, док је издавач био Charles Schlacks Publisher, Idyllwild, California. Радови су углавном стизали из Србије, Чешке, Немачке, Румуније и Бугарске, претежно с темама из националних историја музике, а повремено и са ширим фокусом.

С обзиром на ширину свог образовања и интересовања, Јелена Милојковић-Ђурић је с правом свој научни профил дефинисала (у кратком опису свог деловања у првом броју часописа који је основала) као „историчар културе“. Привлачиле су је теме у којима је могла да прикаже своја знања из различитих области историје уметности и музике, као и друштвенополитичке историје, тежећи њиховом повезивању. Објављујући радове на енглеском језику, учинила их је доступним многобројним истраживачима у целом свету, посебно славистима, и на тај начин допринела њиховом дубљем увиду у сложену проблематику кулуре Срба и других народа на Балкану, као и Словена уопште.

Мелија Милин

## ЕЛЕНА ИСАКОВНА ГОРДИНА

(МОСКВА, 9. ФЕБРУАР 1939 – МОСКВА, 10. ДЕЦЕМБАР 2019)

И ЊЕНА ИСТРАЖИВАЊА МУЗИКЕ БИВШИХ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ НАРОДА

Елена Гордина, доценткиња на Катедри за општу историју музике Московског конзерваторијума, родила се 9. фебруара 1939. у Москви. У родном граду је 1959. завршила Теоријски одсек Средње музичке школе при Московском државном конзерваторијуму „Петар Иљич Чајковски“. Потом је са запаженим успехом завршила Теоријско-композиторски факултет истог Конзерваторијума (1965). Професори су јој били Израил Нестјев (Израил Владимирович Нестјев), Борис Јарустовски (Борис Михайлович Јарустовский), Лав Мазел (Лев Абрамович Мазел), Јуриј Фортунатов (Юрий Александрович Фортунатов), Ина Барсова (Инна Алексеевна Барсова) и – last but not least – Надежда Николајева (Надежда Сергеевна Николаева). Под менторством угледне професорке заокружила је постдипломске студије (1969) и 1973. одбранила дисертацију *Оперная и симфоническая музыка Югославици в 20-50-е годы XX века: Сербия, Хорватия и Словения* [Оперска и симфонијска музика Југославије од двадесетих до педесетих година XX века: Србија, Хрватска и Словенија], на Катедри за општу историју музике.

Референт Гординој је био ништа мање угледан педагог Јуриј Фортунатов (1911–1998). Он је био иницијатор, скренувши пажњу и менторки Николајевој, да се њена постдипломска студенткиња определи за југословенску музику.<sup>1</sup> Сам Фортунатов, иначе професор на Катедри оркестрације, стекао је енциклопедијско знање о музичким културама словенских и других народа, проучавајући њихове инструменте. Из тих студија је и настала његова књига *Предавања из историје оркестарских сџилова*, коју је приредила Елена Гордина (в. напомену бр. 1).

Одбраном тезе Гордина је стекла звање магистра (кандидат искусствоведения, у слободном преводу: магистар теорије уметности), које у Русији даје приступ универзитетској професури. У истој институцији – у Московском државном конзерваторијуму и на Катедри која јој је дала научни степен – почела је да предаје музичку културу балканских народа. Педагошка делатност Елене Гордине трајала је успешно од 1970. године до саме њене смрти, 10. децембра 2019. Истовремено се одвијао и њен научни рад.

Сведочанство Еленине посвећености музици Јужних Словена јесу радови сакупљени у књизи *Музичка култура Србије, Хрвајске, Словеније*, која пред-

1 Елена Гордина, „Вспоминая „Юрия Александровича“, у: Ю. А. Фортунатов, *Лекции по истории оркестровых стилей и Воспоминания о Ю. А. Фортунатове*, сост., расшифровка текста лекций, примеч., Е. И. Гординой, ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, „Композитор“, Москва 2004, 298. Видети и сећања Елене Гордине на студентске дане: Елена Исааковна Гордина, „Была масса ярких событий...“, *Российский музыкант*, Москва, февраль 2020, № 2 (1367), 2.

ставља својеврстан монографски зборник (издавач: „Музыка“, Москва 2008, 288 страна, са илустрацијама). Дobar део те књиге чине истраживања представљена на међународним музиколошким скуповима. У Београду је излагала реферате о Петру Коњовићу (1983), Стевану Христићу (1985) и Љубици Марић (2009). Вредност изложеног лежала је и у томе што је Гордина била у могућности да више пута у току свог истраживачког ангажмана и педагошке каријере посети Југославију и да се упозна с њеном музиком на лицу места.

Публикација Елене Гордине се налази међу првим прилозима такве врсте на руском језику, узимајући у обзир и опус Валерије Јегорове (Валерия Николаевна Егорова, 1928–2012), *У свешћу савремене српске музике 1945–1985*<sup>2</sup>, *Современная музыка Словенији (1945–1985)* (Москва, 2001) и *Современная музыка Хорватији (1945–1985)* (Москва, 2006)<sup>3</sup>, а пре ње дела Бориса Асафјева (Борис Владимирович Асафьев), публикације Ивана Мартинова (Иван Иванович Мартынов, *Стеван Мокрањец и српска музика*, Москва 1958) и Израилја Јампољског (Израиль Маркович Ямпольский, *Музыка Югославији*, Москва 1958, као и јединице о југословенским композиторима у совјетској *Музичкој енциклопедији*)<sup>4</sup>, исто тако и Изалија Земцовског (Изалий Иосифович Земцовский).

Предвиђена као уџбеник за високе музичке установе у Русији, књига која у поднаслову носи скромни назив *Есеји (Очерки)*, зборник-монографија Гордине састоји се, према кратком ауторском предговору („От автора“), од врло садржајног *Увода*, затим од три основна поглавља, српског, хрватског и словеначког, а у *Прилоју* од седам чланака-есеја који су посвећени посебним епизодама музичке историје наведених народа. За освајање оваквих сазнања Гордина је у доброј мери савладала југословенске језике.

У *Уводу* своје књиге (стр. 7–29), на малом простору је вешто срочила балканску замршену историју са географијом, у комбинацији с општим прегледом изучаване музике у XIX и XX веку, са освртом на делатност Корнелија Станковића, Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца, уз истакнуте зачетнике хрватске и словеначке музике. На крају *Увода*, Гордина у фуснотама наглашава удео руске уметничке емиграције у стварању богатог руског репертоара оперских кућа у међуратној Југославији.

У одељку посвећеном Србији (стр. 30–70), издавају се као посебна

2 Видети приказ др Соње Маринковић, Валерия Егорова: „В мире современной сербской музыки (1945–1985)“, Издательский дом „Композитор“, Москва, 1999. (183 стр.), *Нови Звук*, Београд 2002, бр. 20, 123–125.

3 Ту књигу је приказала др Сања Мајер-Бобетко, научна саветница Одсека за повијест хрватске глумице Завода за повијест хрватске књижевности, казалишта и глумице Хрватске академије знаности и умјетности у Загребу, у пензији; видети: Sanja Majer-Bobetko, „Valerija Nikolaevna Egorova: Sovremennaja muzyka Horvatii (1945–1985)“, *Izdateljskij Dom 'Kompozitor', Moskva 2006*, 414 str., ISBN 5-85285-707-6“, *Arti musices*, Zagreb 2009, god. XL, br. 1–2, 353–357. Др Сања Мајер-Бобетко је по образовању музиколог и филолог. Она је својевремено завршила двопредметне студије музикологије и руског језика и књижевности на Свеучилишту у Загребу.

4 *Музыкальная энциклопедия* је почела да излази 1973. у Москви, главни уредник био је Јуриј В. Кельдиш (Юрий Всеволодович Кельдиш).

потпоглавља текстови о Петру Коњовићу, Милану Ристићу и Љубици Марић, уз такође темељно бављење Милојем Милојевићем и Стеваном Христићем. У свакој прилици спретно је било остављано по страни тумачење предатног уметничког живота у Београду с негативним конотацијама („Југославија – тамница народа“, „великосрпска хегемонија“ или „диктатура“ краља Александра), које је нудила савремена југословенска историографија и политизована музичка критика. Гордина се држала анализе музике. У хрватском одељку (стр. 71–109) она се фокусира на Јакова Готовца и Јосипа Славенског, уз осврт на значај загребачког *Музичкој бијенала*, а код Словенаца (стр. 110–140) на Славка Остерца, Матију Бравничара и Марјана Козину.<sup>5</sup>

У поменутом *Прилоју* презентирани су следећи радови:

*Балканские лакуны музыкальной историографии* [Балканске празнине музичке историографије], где се приказују XVI и XVII век хрватске и словеначке музике;

*Путешествие в историю* [Путовање у историју], где се разматра музички живот Хвара;

*Семь симфоний Луки Соркочевича и культурные традиции Дубровника* [Седам симфонија Луке Соркочевића и културне традиције Дубровника];

*Иван Мане Јарнович – легенда европейской музыки XVIII века* [Иван Мане Јарновић – легенда европске музике XVIII века], рад настао у вези с открићем Јарновићевих композиција у Санкт Петербургу, где је он живео и преминуо 1804. године, као дворски музичар Катарине Друге и Александра Првог;

*История одной песни. К рецепции сербского фольклора в европейской культуре XIX века* [Историја једне песме. О рецепцији српског фолклора у европској култури XIX века], где је реч о *Хасанајиници*;

*Хорватский композитор Иван Зайц и его опера „Никола Шубич Зриньский“* [Хрватски композитор Иван Зајц и његова опера *Никола Шубић Зрински*];

*Оратория Стевана Христича „Воскресение“ и традиции жанра* [Ораторијум *Васкрсење* Стевана Христића и традиције жанра].

На основу изложеног дало би се закључити да је по броју радова ауторка давала предност хрватској музици. На то су је усмериле прилике, то јест могућност да се упозна с јадранском, боље рећи медитеранском културном прошлошћу југословенских народа. Додуше, својевремено уметничко деловање светског виолинског виртуоза и композитора Ивана Мана Јарновића припада и руској колико и хрватској музикологији. Отуда и велика жеља Гордине да да свој прилог познавању несвакидашње Јарновићеве личности,<sup>6</sup> као и да расветли

5 Треба истаћи да је после смрти И. Јампољског (1976) Гордина постала „југословенски“ сарадник московске *Музичке енциклопедије*. Она је ауторка јединице о српској музици у четвртом тому (1978), док је у петом тому писала о словеначкој музици (1981), а у шестом тому (1982), о хрватској, црногорској и југословенској музици.

6 Ауторка се у раду позива и на истраживања Стане Ђурић-Клајн, изнета на моцартовском међународном конгресу у Бечу (1956): *Un contemporain de Mozart – Ivan Mane Jarnović* [Један Моцартов савременик – Иван Мане Јарновић]. Поменути реферат С. Ђурић-Клајн објављен је на француском, српском и енглеском језику. На француском је изашао у *Bericht über den internationalen*

присуство руских народних мелодија у његовим делима. Еленино откриће два виолинска концерта у Руском институту историје уметности Санкт Петербурга резултирало је обимном студијом написаном специјално за ову књигу (стр. 202–241). Полазиште њеног рада било је у напису *Редкое печатное издание двух скрипичных концертов И. М. Ярновича* [Ретко штампано издање два виолинска концерта И. М. Јарновића].<sup>7</sup>

Гордина је и приватно, не само по службеној, професионалној дужности била везана за бившу Југославију, личним пријатељствима с локалним музиколозима и појединим композиторима чију музику је проучавала. Ништа мање значајна нису била вишегодишња летовања на бившем југословенском мору, у Ловрану, која су је директно упутила на јадранска музиколошка истраживања. Пада у очи, међутим, да је Гордина имала конференцијска излагања у Словенији и Србији, не и у Хрватској, где се може забележити само краће време њених предавања током академске 1994/95. године, у Високој школи за гласбену умјетност „Ино Мирковић“ у Ловрану.

Наведени садржај књиге о српској, хрватској и словеначкој музици указује на широка интересовања Елене Гордине, коју није мимоишла ни проблематика Исток – Запад у српској култури. Полазећи од руско-совјетских премиса у остваривању једне аналитичке историје музике – сетимо се ко су јој били професори – овде је значајно поменути и дискусију о балканском оријентализму у вези с Коњовићевом *Кошићаном* и, у том случају, врањанском севдалинком, коју је Гордина водила с референтом Јуријем Фортунатовим на одбрани кандидатске дисертације.<sup>8</sup>

При томе се мора нагласити да се историографски рад Гордине добрим делом одвијао у врло бурним временима и за СССР и Југославију, за две државе које су престале да постоје крајем прошлог миленијума заједно с њиховом званичном комунистичком идеологијом. Тај се преокрет одразио на културном плану источних словенских земаља врло радикално, са старим институцијама које су ишчезавале и новим које су се стварале, стављајући у збуњујући положај

*musikwissenschaftlichen Kongress Wien*, Mozartjahr 1956, Graz – Wien 1958, 134–138. На српском је публикован двапут; најпре у зборнику радова – Stanislav Tuksar (ur.), *Ivan Jarnović, hrvatski skladatelj*, knj. I, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb – Osorske glazbene večeri, Zagreb – Osor 1978, 75–81, а потом у књизи С. Ђурић-Клајн, *Akordi prošlosti*, Prosveta, Beograd 1981, 23–29. Енглески превод Андријане Хјуит (Andriana Hewitt) објављен је у цитираном хрватском зборнику из 1978. године (стр. 193–199). Елена Година се позива и на излагања Станислава Туксара, Вјере Каталинић и Владимира Гуревича (Владимир Абрамович Гуревич) на међународном скупу посвећеном Јарновићу у Санкт Петербургу (2004). Зборник радова с те конференције није објављен.

7 Чланак Гордине објављен у: *Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения. Публикации*, сост. Г. В. Копытова, отв. ред. Е. В. Третьякова, СПб, 2007.

8 Гордина је сматрала да је изузетно важно да се у успоменама на свог професора концентрише на његов став о севдалинкама и теми Исток – Запад; уп. „Фрагменты выступления Ю. А. Фортунатова в качестве официального оппонента“, у: Ю. А. Фортунатов, *Лекции по истории оркестровых стилей и Воспоминания о Ю. А. Фортунатове*, 299–301.

не само власт и друштво, већ и друштвене науке посебно. На „удару“ нових погледа на свет нашли су се универзитети и њихови експоненти, нарочито историчари, ништа мање историчари уметности, књижевности или музике.

Без обзира на те промене из темеља, констатујемо да се и дан-данас словенски народи мало међусобно познају, да и поред појединих систематских културолошких зближавања и даље мало знамо о музици Грка и наших суседа Румуна, Мађара и Бугара. У Русији исто тако не постоји, међу ширим слојевима поклоника музике, појам неке опште повезаности с музиком других Словена.

Иако нестандардног облика, књига Гордине може врло упечатљиво приближити историју три бивша југословенска народа руском читаоцу, студенту, професору, истраживачу, љубитељу, којима је и намењена. Писана је течно, јасно, притом уметнички ангажовано, избегавајући још на почетку истраживања комунистичку „идеолошку монотонију“, која јој се наметала с обе стране, и руске и српске. Исто је тако Гордина остала имуна на помодне културолошке (самим тим и музичке) теорије нихилистичког карактера, у које спадају учења Франсиса Фукујаме (Yoshihiro Francis Fukuyama) с *Крајем историје* (*The End of History and the Last Man*, 1992), Самјуела Хантингтона (Samuel Phillips Huntington) с *Сукобом цивилизација* (*The Clash of Civilisations*, 1993) и, ништа мање, Мишела Фукоа (Michel Foucault) из осамдесетих година XX века, која се јављају и у српској музикологији данашњег тренутка.

Како нас је обавестио мр Душан Михалек, колега и пријатељ из Израела, неумитна судбина изненада је прекинула педагошки и научни рад Елене Гордине. Последњи њен опус била је студија о Монтевердију: *Монтеверди. Мантуанские шедевры* [Монтеверди. Мантованска ремек-дела] (Научно-издатељски центар „Московская консерватория“, Москва, 2017, 48 страна). У публикацији се разматра опера *Орфеј* (*L'Orfeo*) и вокалноинструментална композиција *Вечерње Блажене Девице* (*Vespro della Beata Vergine*). Нека спомињање ове књиге на крају мог некролога-приказа буде омаж годишњици смрти наше драге Лене.

Захваљујем на изузетној помоћи колегиницама др Светлани Сигиди, др Соњи Маринковић, др Вјери Каталинић и докторандкињи Марији Голубовић, а посебно др Александру Васићу, главном и одговорном уреднику, на језичким исправкама и библиографским допунама у напоменама бр. 3. и 6.

Надежда Мосусова



**МИРЈАНА ЖИВКОВИЋ**  
(СПЛИТ, 3. МАЈ 1935 – БЕОГРАД, 26. АПРИЛ 2020)

Двадесет шестог априла 2020. године напустила нас је Мирјана Живковић, композитор, музички теоретичар и писац, музички педагог, редовни професор Факултета музичке уметности у Београду, у пензији.

Рођена у Сплиту (Југославија), 3. маја 1935. године, у Београду је завршила Седму гимназију и Средњу музичку школу „Јосип Славенски“ – Одсек за клавир, у класи Алисе Бешевић (1958). Мирјана Живковић је упоредо с бављењем музиком студирала и апсолвирала општу књижевност и теорију књижевности на Филозофском факултету у Београду (1954–58), као припадница прве генерације студената на тој Катедри обновљеној 1954. године. На Музичкој академији у Београду дипломирала је 1964. у Одсеку за композицију и дириговање, у класи Станојла Рајичића, са делом *Sinfonia polifonica*, награђеним исте године на конкурс Радио-телевизије Београд. По завршетку студија запослила се у Средњој музичкој школи „Јосип Славенски“, где је од 1964. до 1976. предала хармонију, контрапункт, музичке облике, вежбе у компоновању, музички фолклор и методiku музичке наставе, с једногодишњим прекидом када је као стипендисткиња француске владе боравила на последипломском усавршавању у Француској (1967–1968). Тада је на Конзерваторијуму у Паризу слушала композицију у класи Оливјеа Месијана (Olivier Messiaen) и музичку анализу код Нађе Буланже (Nadia Boulanger), а потом је у класи Н. Буланже наставила студије композиције, хармоније и контрапункта на Летњем конзерваторијуму у Фонтенблоу. Завршни рад с тих студија – композиција *Басма (Incantation)*, за мецосопран и четири тимпана, награђена је првом наградом; жири су сачињавали: Анри Дитије (Henri Dutilleux), Бруно Гије (Bruno Gillet), Антони Шаловски (Antoni Szalowski), Кореа де Азеведо (Correa de Azevedo), Анет Диједоне (Annette Dieudonné) и Нађа Буланже.

Мирјана Живковић је магистрирала из композиције на Музичкој академији у Београду у класи Станојла Рајичића 1974. године. Педагошки рад наставља избором за доцента на Катедри за теоријске предмете Музичке академије 1976. године, где остаје до пензионисања, напредујући по редовној процедури прво у звање ванредног (1982), па редовног професора (1990). Била је ангажована на предметима Хармонија, Хармонска анализа, Музички облици, Методика теоријске наставе, на основним и последипломским студијама. Била је ментор низу студената за дипломске радове и магистарске тезе из области аналитичке хармоније и методике теоријске наставе у Одсеку за општу музичку педагогију. Мирјана Живковић је 1978. године предложила нови наставни програм за предмет Хармонија, који је Катедра за теоријске предмете усвојила, а који се огледао у томе да се област хармоније повеже са стилским развојем музике и анализира на примерима композиција најзначајнијих представника музичких епоха. Тада се и назив предмета променио у *Хармонија са хармонском анализом*, под којим именом се и данас предаје. Тиме је омеђена прекретница у приступу теорији и историји хармоније у нашем високом школству, а сам



предмет је унапређен, добивши на „животности“ непосредне повезаности с композиторима, њиховим делима, епохом, где је „суви“ теоријски део хармоније остао у другом плану. Такође, у наставни план и програм увела је свирање шифрованог баса из збирке *Хармонија на клавиру*, аутора Пола Видала (Paul Vidal) и Нађе Буланже. Заслужна је за покретање формирања Одсека и курикулума за музичку теорију на Факултету музичке уметности. Од 1998. до одласка у пензију 2001. била је шеф Катедре за музичку теорију. Након пензионисања радила је хонорарно на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, а на ФМУ у Београду била је ментор за дипломске и последипломске радове до 2004. године. Била је један од иницијатора научног скупа Катедре за музичку теорију на Факултету музичке уметности у Београду и чланица уредништва зборника *Музичка теорија и анализа* (2003–2008).

Мирјана Живковић је била плодан и жанровски разноврстан композитор; њен стваралачки опус обухвата дела за симфонијски, гудачки и камерни оркестар – разноврстан по саставу и броју инструмената, концертантну, камерну, солистичку музику, хорска дела, соло песме и музику за децу. У почетном, али и зрелом стваралаштву музички језик композиторке био је у духу савремених стилских тенденција – заоштрене дисонанце, полифонизација, испољавање изразите линеарности у контрапунктској обради – док се, посматрано из визуре целокупног опуса, издваја тежња ка истицању мелодијске компоненте, брижљива оркестрација и умешна инструментација. У познијим годинама ауторке запажа се повратак стилског израза ка неоромантизму у чврсто засвођеној форми. Истицање мелодије или, прецизније речено: њен примат као експресивног средства у палети Мирјане Живковић – што је видно и чујно у њеним инструменталним делима – још више долази до изражаја у композицијама за глас. Људски глас је, како је то сама говорила, „најекспресивнији и најтоплији 'инструмент'“, те не чуди што је у њеном опусу присутан велик број соло песама.<sup>1</sup>

Опсежан је композиторски опус Мирјане Живковић, он броји преко шездесет наслова. У њена најзначајнија дела убројали бисмо следеће композиције: *Sinfonia polifonica* за симфонијски оркестар (1964, награда „Стеван Христић“); *Симфонијски ѿорзо* за симфонијски оркестар (1967); *Концертнијане мейаморфозе* за клавир и оркестар; *Adagio i Allegro* за обоу и гудачки оркестар (2008, 2011); *Концертни дивјини* за гудачки оркестар (2016–2017); *Две романтичне ѿесме* за мецосопран и камерни оркестар (2002, 2010); *Балада о ѿољу* за виолину и камерни оркестар (2014–2015); *Басма (Incantation)*, за мецосопран и четири тимпана (1968); *Балада о ружу* за маримбу, клавир и удараљке (2010); *Дувачки квинтет* (1962); *Сонајна* за виолончело и клавир (1996, 2011); *Сонајина* за виолину и клавир (1983, 2013); *Agitato* за виолину и харфу (2013); *Пасакаља* за виолину соло (1965); две *Баладе* за

1 О свом стилском путу Мирјана Живковић је и сама говорила; видети: Zorica Premate, „Razgovor sa Mirjanom Živković“, у: Zorica Premate (prir.), *Tribine „Novi zvučni prostori“*, zbornik, Centar za muzičku akciju – JMU Radio-televizija Srbije, Beograd 2019, 80–83. Видети и интервју који је проф. Живковић дала Аници Сабо 2005. године, наведен је напомени бр. 3. овог некролога.

клавир (2001, 2009); *Лейња ноћ* за хармонику (2004); *Женске њјесме* – циклус за сопран и женски хор; *Чуђење* за мешовити хор (2007); *Кај у мору* за мешовити хор (2015); циклуси соло песама: *Чейири њохвале* за мецосопран и клавир (на поезију Б. Миљковића, 1975), *Из Ничије земље* за сопран и клавир (на поезију Д. Максимовић, 1991); *Игра* за мецосопран, флауту и удараљке (2007); *Песме о њролазносѝи* за баритон, клавир и кларинет (2015). Њене композиције су се често изводиле како на концертима и фестивалима у земљи, тако и у иностранству и биле су добро прихваћене од публике, извођача и критике.

О њеном великом и жанровски разноврсном опусу мало је писано. Осим критика у дневним листовима које су пратиле њена концертно изведена дела, мали је број написа о њеном стваралачком, педагошком и теоријско-научном раду. Споменућу пре свих Властимира Перичића<sup>2</sup>, Аницу Сабо која је ауторка двају прилога<sup>3</sup>, Ивану Илић (Стаматовић) (о свити за флауту и клавир *Три начина*, у приказу петнаесте Међународне трибине композитора)<sup>4</sup>, два текста Срђана Тепарића<sup>5</sup>, а ту је и мастер рад студента Младена Јанковића с Академије умјетности Универзитета у Бањалуци, на тему *Акордске и линеарне сѝрукѝуре саѝледане кроз однос архаичној и савременој у клавирском оѝусу Мирјане Живковић*.<sup>6</sup> На нама, њеним млађим колегама, музиколозима и музичким теоретичарима, остаје да надокнадимо писање о неоправдано занемареном опусу и укупном доприносу Мирјане Живковић и одужимо се не само ауторки, већ и стручној, музичкој, али и широј јавности.

Једно од веома значајних поља делатности Мирјане Живковић у којем се огледа њен битан допринос музичкој педагогији, теорији и науци о музици, јесте писање низа музичкотеоријских уџбеника: *Хармонија*, *Инсѝрументѝални конѝтрајункѝи*, студија *Корал Ј. С. Баха*, скрипта *Хармонија у оквиру музичких сѝилова* и *Метѝодика ѝтеоријске насѝаве*. Уредила је и методским упутствима

2 Властимир Перичић, „Мирјана Живковић: Додекафонска ѝасакаља за виолину соло“, *Pro musica*, Београд 1967, бр. 24, 9. Подсетимо и на Перичићев аналитички приказ композиција М. Живковић у његовој књизи *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Prosveta, Beograd [1969], 600–603.

3 Аница Сабо, „Стваралачка поетика Мирјане Живковић“, у: Валерија Каначки (ур.), *Срѝски језик, књижевносѝи, умейносѝи*, зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2010), књ. 3: *Женско ѝисмо / Срѝска музика у евројском конѝексѝу*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац 2011, 15–21; „Полифонија педагошког, теоријског и композиторског рада Мирјане Живковић“, *Нови Звук*, Београд 2005, бр. 25, 5–11.

4 Ивана Стаматовић, „15. Међународна трибина композитора. Београд, 18–21. новембар 2006“, *Нови Звук*, Београд 2007, бр. 29, 136–139.

5 Срђан Тепарић, „Стратегије назначења референци романтизма у *Две романтичне ѝесме* Мирјане Живковић“, у: Сања Пајић и Валерија Каначки (ур.), *Срѝски језик, књижевносѝи, умейносѝи*, зборник радова са X међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (23–25. X 2015), књ. 3: *Музика и медију у визуелној умейносѝи & Језик музике – музика и језик*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац 2016, 263–273; „*Dve romantične pesme i Balada o polju* Mirjane Živković“, у: Zorica Premate (прir.), *Tribine „Novi zvučni prostori“*, zbornik, Centar za muzičku akciju – JMU Radio-televizija Srbije, Beograd 2019, 73–77.

6 Мастер рад одбрањен 2018. године; ментор: проф. мр Зоран Николић.

допунила поменуту збирку задатака *Хармонија на клавиру* Пола Видала и Нађе Буланже, а њен последњи подухват у наведеној области је *Хармонија на диркама* (коаутор Ивица Петковић, 2018). Поред тога, М. Живковић је ауторка научних прилога посвећених проблематици музичкотеоријске наставе и савременијем домаћем музичком стваралаштву, посебно опусу Јосипа Славенског. Научне и стручне радове објавила је у својој збирци *Интеракција музике и времена* (2014), а заједно с Бранком Ивковић-Петронић приредила је књигу *Dixi et salvavi anitimat theat: њисана реч Консџанџина Бабића I*, коју је Агенција Музика класика прогласила најбољом књигом о музици у 2014. години.

Поред основне, композиторске и педагошке делатности, Мирјана Живковић се бавила и уређивањем и редиговањем нотних издања. Заједно с Евом Седак уредила је и пропратила музиколошким текстовима и редакторским белешкама *Sabrana djela Josipa Slavenskog*, композитора за чију музику је била готово судбински везана, поставши, заједно с Е. Седак, Властимиром Перичићем и Петром Бингулцем, њеним најврснијим аналитичарем и тумачем. Уредница је *Анџолоџије срџске клавирске музике* (две свеске), чланица уредништва *Анџолоџије срџске соло њесме* (пет томова)<sup>7</sup>, редиговала је свите из балета *Охридска леџнда* Стевана Христића, заборављене хорове из говорног ораторијума *Слово свейлосџи* Љубице Марић – *Тужбалица*, *Пасџорала* и *Химна*, као и Други концерт за виолину и оркестар Петра Стојановића.

Бројне су, такође, активности Мирјане Живковић у домену ширих културних, музичких, друштвених и педагошких задужења. Један од веома значајних подухвата свакако је било иницирање акције за очување заоставштине Јосипа Славенског, што се догодило после смрти његове удовице Милане Славенски 1980. године. То је резултирало оснивањем Легата Јосипа Славенског у Музичко-информативном центру СОКОЈ-а у Београду, којем су додељене просторије (стан) на Тргу Николе Пашића 1/У, децембра 1981. С младим сарадницама Милицом Гајић и Сањом Грујић, ондашњим апсолвенткињама музикологије на ФМУ, Мирјана Живковић је од јесени 1980. до краја 1981. прегледала и пописала сваки аутограф, рукописне и штапане партитуре, књиге.<sup>8</sup> У заоставштини Јосипа Славенског пронашла је дотад непозната дела: низ клавирских композиција, Фуџу за симфонијски оркестар, *Народну свиџу* за камерни оркестар и осамнаест мешовитих хорова. Посебан допринос који је произашао из бриге о заоставштини Славенског огледа се у покретању едиције његових композиција – у сарадњи Друштва складатеља Хрватске и Удружења композитора Србије. До 1990. и распада бивше југословенске федерације објављено је петнаест свезака композиција тог аутора. Била је чланица

7 Уредништво издања је била Комисија за издавачку делатност Удружења композитора Србије, у саставу: Мирјана Живковић, председница, Властимир Трајковић, Неда Беблер, Милош Заткалик и Ана Стефановић. М. Живковић је редиговала све песме у првом и другом тому, а у четвртном је редиговала две песме. А. Стефановић је приредила издање, сачинила је избор песама и написала предговор.

8 Видети у: Mirjana Živković, *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd 2014, 171.

Програмског савета *Мајској музичкој меморијала „Јосип Славенски“* у Чаковцу, родном граду композитора, где је у неколико наврата водила округли сто *Јосип Славенски и његово доба*. Учествовала је у организацији међународног научног скупа под истим називом 2005. године у Београду, а уредница је истоименог зборника радова с те конференције, објављеног наредне, 2006. године.

Мирјана Живковић је била чланица савета неколиких значајних установа (Трећи програм Радио Београда, Музички програм Радио Београда, Програмски савет БЕМУС-а), као и друштвено и педагошки одговорних комисија (председница Комисије за музичко васпитање и образовање Просветног савета СР Србије, чланица Комисије за музичку културу Просветног савета СР Србије, Комисије за оцењивање издања при Заводу за издавање уџбеника и Градског завода за образовање, Комисије за солфеђо и теоријске предмете Удружења музичких и балетских педагога Србије, Комисије за наставна питања ФМУ, стручне Комисије ФМУ у Школи за музичке таленте у Ђуприји). Више пута је била укључена у рад различитих тела и радних група на реформама и израдама наставних планова и програма на свим нивоима музичког образовања. У два наврата је била чланица жирија за Октобарску награду града Београда. Активности Мирјане Живковић у Удружењу композитора Србије, поред учешћа у редакцији поменуте едиције сабраних дела Јосипа Славенског, као и *Анџолоије српске соло њесме* и *Анџолоије српске клавирске музике*, обухватају и следећа задужења и доприноси: била је чланица Издавачке комисије Удружења композитора Србије, чланица Комисије за пропаганду музичког стваралаштва УКС-а, чланица председништва УКС-а и заменица председника (Радомира Петровића) у периоду 1981–1985, када је учествовала у организацији два научна симпозијума (о М. Милојевићу и М. Васиљевићу) и обележавању *Евројске године музике*, поред активности у вези с фестивалом *Музика у Србији* и другим важним јубилејима и активностима Удружења.

Мирјана Живковић је више пута награђивана. Још 1976. добила је плакету Музичке школе „Јосип Славенски“ за изузетно залагање и успех у педагошком раду. Године 1997. награђена је Златном плакетом с повељом Универзитета уметности у Београду. Награда Савеза друштава музичких и балетских педагога Србије за животно дело додељена јој је 2004. године, а 2020. била је лауерат *Изванредној Златној бечуја* за животно дело. Њене композиције су награђиване на конкурсима Удружења композитора Србије, Савеза удружења композитора Југославије и Радио-телевизије Београд.

### *Из личној уџла – сећања*

Са Мирјаном Живковић сам сарађивала дуги низ година. Најпре сам била њена ученица, потом студенткиња, па асистенткиња на ФМУ којој је касније препустила да води њене предмете. Била сам њена колегиница и сарадница на изради нових планова и програма за Одсек за општу музичку педагогију<sup>9</sup>, а

9 Један од сусрета када смо у њеном стану радиле на изради тих планова и програма, био је

потом и плана и програма за Одсек за музичку теорију. И биле смо пријатељице. Упознала сам је још као ученица Средње музичке школе „Јосип Славенски“ и имала срећу да ми је предавала хармонију, контрапункт, а касније и вежбе у компоновању. Сада, с ове временске дистанце, могу слободно рећи да је то био моменат када сам заволела хармонију који је, могуће је, антиципирао мој будући професионални пут јер је бављење хармонијом одредило читав мој педагошки и научни рад. Наш први час код ње био је крајње изненађујући: будући да смо прву годину хармоније слушали код другог, младог наставника, трудили смо се да у хармонизацији иначе једноставне мелодије покажемо *све* што смо научили, што је резултирало пренатрпаном и хармонски нелогичним и лошим звучањем. Професорка Живковић није дала суд о нашем решењу, само је рекла: „Сад пробајте да исту мелодију хармонизујете користећи само главне ступеве – и евентуално шести ступањ – али водите рачуна о фразирању и вођењу гласова“. Када смо поново урадили исти задатак, на наше изненађење и задовољство он је „завучао“ потпуно другачије – хармонски логично и хармонски лепо, у чему је цела класа уживала певајући у четири гласа. Као један од резултата искустава са усавршавања у Француској, Мирјана Живковић је у план и програм средње музичке школе (а касније и музичке академије) увела свирање шифрованог баса и поменути збирку *Хармонија на клавиру* П. Видала и Н. Буланже. Управо је четворогласно певање задатака урађених на часу, домаћих задатака, као и певање уз вежбе предвиђене за свирање хармоније на клавиру, била метода рада на којој је професорка инсистирала; то је била непосредна провера да ли нешто звучи добро или може боље, а увек је у првом плану била тежња да се истакне мелодиозност сваког гласа колико је то било могуће у зависности од расположивих хармонских средстава из пређеног градива. Код ученика је развијала критичко мишљење, хармонски слух и позитиван такмичарски дух, па смо приликом свирања и анализе домаћих задатака заједно учествовали у оцени успешности хармонских решења и „такмичили“ се у томе да напишемо најбољи задатак. У мојој генерацији то су били будући композитори Катарина Миљковић и Александар Дамњановић, с којима сам била у сталном и присном „такмичењу“. Развијање критичког мишљења се наставило и на студијама; у процесу аналитичких интерпретација композиција увек је подстицала нас студенте да у томе активно учествујемо, дискутујемо, па и да супротстављамо тумачења. Њена предавања су била јасна, конкретна, динамична, увек праћена живим звуком; пред студенте је стављала високе захтеве, била је строга али и правична, објективна у оцењивању. Велик је број њених ученика и студената – њене „хармонске деце“ – како је и сама у шали говорила, који су данас успешни и цењени професори у средњим музичким школама и на факултетима у земљи и иностранству.

непосредно пре оглашавања сирене за узбуну због бомбардовања, марта 1999. године. Сирена се огласила петнаестак минута пошто смо се растале, па ме је Мирјана позвала телефоном да провери да ли сам добро стигла кући.

\*\*\*

Нажалост, прилике узроковане пандемијом ковида-19 нису допуштале да је посећујем у дому за негу старих лица где је била привремено смештена и где је проживљавала своје последње дане. Али често смо се чуле преко телефона и на њена питања „колико ће да траје ванредна ситуација“ бодрила сам је да издржи, надајући се и верујући да ће се прилике променити и да ће моћи да настави с радним плановима у свом дому. А имала их је, чак и у таквој ситуацији: требало је да пише предговор за други том већ приређене књиге изабраних текстова Константина Бабића, требало је да изврши коректуру једног издања (чак је желела да јој се то достави поштом у дому), имала је планове да компоује кантату на којој је била започела да ради, имала је намеру да преради неке своје раније композиције... Нажалост, болест ју је у свему томе спречила.

Допустићу себи да овај прилог завршим у личном тону. Недостајаће ми размењивање утисака с концерата које смо Мирјана и ја заједно посећивале, недостајаће ми разговори о проблемима у општем и музичком образовању, култури и друштву уопште, недостајаће ми разговори с Мирјаном о њеним унуцима, мојој деци, недостајаће ми њен широки осмех који је зрачио топлином и срдечношћу, недостајаће ми њен непоколебљиви оптимизам, вера у добро, вера у људе.

*Јелена Михајловић Марковић*



**ДИМИТРИЈЕ СТЕФАНОВИЋ**  
(ПАНЧЕВО, 25. НОВЕМБАР 1929 – БЕОГРАД, 1. АВГУСТ 2020)

Љубав све ѝревасходи.  
Деспот Стефан Лазаревић

Мисао о богонадахнутој љубави, какву је у песничкој посланици *Слово љубве* описао деспот Стефан Лазаревић, требало би да буде уткана у сваки сегмент живота, као основ и мерило свих наших стремљења. Тако је свом окружењу, нарочито младима, у многим приликама поручивао академик Димитрије Стефановић. О сили те дубоке, снажне емоције, надахнућа, али и опредељења, сведочи читав живот ове изузетне личности.

Праву просветитељску мисију Димитрије Стефановић вршио је као музиколог, истраживач, педагог, црквени музичар, појац и хорски диригент. Његов препознатљиви ентузијазам и полет, богато знање и искуство, ширина погледа и безусловно добра воља представљали су јединствен подстицај појединцима и *spiritus movens* сваког колектива с којим је био у професионалној или неформалној комуникацији. Његова музичка и духовна искуства била су нераскидивно повезана. Музиколошка трагања за историјским чињеницама и звуком старих времена, неговање црквенопојачке праксе у редовном, преданом учешћу у литургијском животу, имали су утемељење у љубави према сопственом културном и духовно-уметничком наслеђу.

Димитрије Стефановић је рођен у Панчеву 25. новембра 1929. године. Његов отац, Иван Стефановић, богати гвожђарски трговац, сурово је страдао након ослобођења Београда (1944). Мајка Милеса, рођена Ђурчин, у породици је подстицала усмерење ка сфери духовности. Прва, дечачка искуства у богослужбеном животу Цркве везују га за Храм Успења Пресвете Богородице у Панчеву.

Основну школу и гимназију завршио је у Панчеву, а дипломирао на Филозофском факултету у Београду, на Групи за енглески језик и књижевност Одсека за германистику (1955) и на Музичкој академији у Београду, на Одсеку за историју музике (1956). Већ 1958. постао је асистент Музиколошког института САНУ. Жеља за истраживањем византијске, старе словенске и, посебно, српске црквене музике, подстакла га је да пронађе могућност за упис на постдипломске студије. После непуне деценије, резултати његовог научноистраживачког рада постаће основа за даља проучавања српске црквене музичке прошлости.

Стручно усавршавање на Универзитету у Оксфорду и вишегодишњи боравак у Енглеској кључно су утицали на његов живот и рад. Први боравак, као стипендиста колеџа Линколн (1958–1960), провео је учећи од угледних професора, композитора и музиколога Егона Велеса (Egon Wellesz) и класичног филолога Хенрија Џ. В. Тилијарда (Henry Julius Wetenhall Tyl-liard), уз које је овладао техникама транскрипције средњовековних неумских рукописа у савремено нотно писмо и одбранио магистарски рад. Током



другог боравка у Оксфорду (1964–1967) радио је на докторској дисертацији *Традиција сѣихирарских рукописа*. У том раду су спроведене упоредне анализе византијских музичких рукописа из периода XI–XIV века и најстаријих словенских, руских музичких рукописа из XIII века. Већ тада је на Универзитету држао и предавања о византијској и старој словенској музици. Током академске 1970/1971. у Оксфорду је поново боравио као предавач и млађи научни сарадник колеџа Линколн. У тој, вишеструко подстицајној средини, окружен врхунским стручњацима сродних научних области, људима различитих професионалних, као и верских, конфесионалних опредељења, кроз разноврсне токове свакодневице упијао је свест о значају и лепоти прихватања и разумевања различитости, отворености према другима, упознавања страних култура и традиција.

Транскрибовањем старих неумских рукописа, непосредна сазнања о почецима српске музичке историје померио је из деветнаестог у петнаести век. Од кључног значаја била је његова истраживачка радозналост и интересовање за снимке које је Коста Манојловић готово пророчки сачинио 1937. године у Народној библиотеци у Београду. Тада је од пропадања спасен драгоцен историјски извор, који је изгорео у бомбардовању Београда 6. априла 1941. године. С новим, стручним знањима, из тог ћирилског рукописа с почетка XV века Димитрије Стефановић је ишчитао касновизантијске неумске записе, праћене текстовима на старословенском и грчком језику. У савремено нотно писмо преведено је „твореније“ кир Стефана, до тада непознатог средњовековног „доместика“, који у историју српске музике бива уписан као један од првих српских композитора. Из рукописа писаних крајем XIV и у XV веку растумачени су потом и записи још двојице црквених музичара српског порекла – јеромонаха Исаије и Николе Србина. Све сачињене транскрипције објављене су у књизи *Сѣара српска музика* (1975).

Древне музичке рукописе проучавао је у Бодлејанској библиотеци у Оксфорду, библиотеци Британског музеја у Лондону, Националној библиотеци у Паризу, Краљевској библиотеци у Хагу, у Институту *Monumenta Musicae Byzantine* у Копенхагену, универзитетским библиотекама у Минхену, Берлину, Гетингену и Болфенбителу, у Ватикану, Атини, Москви. Посебно се посветио проучавању хиландарских неумских рукописа из XVIII и XIX века – током пуне три деценије приликом одлазака у манастир Хиландар, као и током студијског боравка у Хиландарској библиотеци у Охају (САД) 1986. године. Из редовних одлазака на Свету Гору и многобројних разговора с хиландарским монахом Митрофаном произашла је и књига *Духовни разговори са хиландарским монасима. Успомена на оца Миѣрофана* (2004).

Као истраживач и као активни извођач, појак и диригент, старао се о очувању традиционалног српског народног црквеног појања. Студије и предавања о *карловачком појању* заснивао је на увиду у архивску грађу и изворе, као и на богатом искуству из живе појачке праксе. Гајио је велику љубав према химнографији и црквенословенском, језику богослужења, као нераскидивом делу наше културноисторијске црквене традиције. Имао је привилегију да појање учи и од врсног појца и мелографа Лазара Лере, карловачког и сомборског

ђака, ученика Душана Котура и Радивоја Бикара, који је после Другог светског рата био хонорарни сарадник Музиколошког института. Приредио је и објавио фототипска издања *Србљак* (1970), *Триод* (1973) и *Пенџикосџар* (1973), из богате рукописне заоставштине Бранка Цвејића, једног од најплоднијих мелографа српског појања у XX веку.

Низ песама традиционалног српског појања снимио је у оквиру теренских истраживања, у великом броју цркава и манастира у Србији, Далмацији, међу Србима у Мађарској и Румунији, као и у Хиландару. Јединствен фонд звучних докумената, данас похрањен у Фоноархиву Музиколошког института САНУ, остаје као значајно сведочанство о том сегменту нашег духовног, нематеријалног културног наслеђа.

Студије на српском, енглеском, немачком, француском и руском језику (више од две стотине текстова) објављивао је у зборницима и часописима из области музикологије, византологије, историје уметности, црквене историје и богословља. Био је рецензент и приређивач низа музиколошких монографија и зборника радова с националних и међународних научних скупова.

Учествовао је на многобројним домаћим и међународним музиколошким и византолошким конгресима, научним скуповима и семинарима у Оксфорду, Салцбургу, Грацу, Гротаферати, Братислави, Букурешту, Софији, Венецији, Охриду, Бидгошћу, Марктобердорфу, ХанOVERу, Турку, Москви, Кијеву.

Циклусе предавања и семинаре о различитим видовима византијске и старе словенске, посебно српске музике, одржао је у многим градовима некадашње Југославије, на Катедри за музикологију Универзитета у Љубљани, у Немачкој, у музиколошким институтима у Цириху и Копенхагену, на Музичкој академији у Будимпешти, на универзитетима у Принстону и Вирџинији (САД). Као представник Српске православне цркве, учествовао је на међународним семинарима у Букурешту, Берлину, одржао многобројна предавања у црквама и на универзитетима у САД (Чикаго, Либертивил, Милвоки).

Неговању музичког наслеђа којим се бавио у оквиру научноистраживачког рада био је посвећен и као хорски диригент. Дириговао је Панчевачким српским црквеним певачким друштвом (од 1950. године), хором Првог београдског певачког друштва (1969) и хором Богословије „Свети Сава“ у Београду. Био је активан као асистент диригента београдског Академског хора „Бранко Крсмановић“ (1951–1958), с којим је био на турнеји у Кини (1957). Водио је хор „Београдски мадригалисти“ (1961–1964).

По повратку из Оксфорда 1967. године, са жељом да озвучи новооткривени свет српске средњовековне црквене музике, окупио је групу студената различитих профила, којој је у неформалним окупљањима пренео своја искуства о истраживањима ране византијске музике, о основама богословља и литургије. Из те групе убрзо је израстао женски ансамбл са солистом, протођаконом Владом Микићем, а крајем седамдесетих година и мешовити Студијски хор Музиколошког института САНУ. У доба неповољно за јавно представљање црквене, посебно православне музике, Хор је од оснивања неговао специфичан репертоар литургијских песама различитих традиција. Извођени су древни црквени напеви на основу транскрипција из грчких,

српских и руских, али и латинских средњовековних музичких рукописа, као и дела раног руског црквеног вишегласја. Мешовити хор је изводио и репертоар новије српске, руске и бугарске хорске црквене музике XIX и XX века, па и примере глагољашког певања с далматинских острва. На репертоару Хора била су и дела српске световне музике. Међу важним сведочанствима о раду ансамбла остала су драгоцене звучна издања *Сѣара срѣско ѿјање. Транскрипције неумских зайиса од XV до XIX века* (1971), *Сѣара духовна музика* (1980), *Срѣско ѿјање* (1998), као и два телевизијска снимка.

Хор је наступао на концертима, често у оквиру музиколошких конференција и фестивала, у градовима Југославије и на европским турнејама, а деведесетих година прошлог века на црквеним свечаностима и богослужењима у земљи и у дијаспори. Међу земљама у којима се ансамбл представио биле су Енглеска, Немачка, Италија, Грчка, Швајцарска, Француска, Аустрија, Пољска, Хрватска, Црна Гора, Македонија. Током последње две деценије, поред редовних проба, Хор је, према већ устаљеној традицији, повремено учествовао у празничним богослужењима у Богословији „Свети Сава“ и у Руској цркви у Београду, у фрушкогорским манастирима Велика Ремета и Беочин.

Посебно везан за живот манастира Велика Ремета, Димитрије Стефановић је с кругом сарадника подстакао обнову манастирске цркве и организовао поставку изложбе *Сѣара срѣска музика и фрушкогорски манастири*. С великом посвећеношћу и радошћу, приредио је и објавио *Службу Пресвѣтој Боѿородици, у часѣи и сѿомен чудоѿворне јој Иконе Великоремѣјске* (2010), коју је, према химнографском тексту хиландарског јеромонаха оца Хризостома (Столића), потоњег жичког епископа, а по традиционалном српском појању „искрѿио“ и у ноте ставио Светозар Милуровић (+1985), врсни појац и сатрудник манастира Велика Ремета.

Као предавач и црквени диригент, др Стефановић је током двадесет година учествовао у раду *Југословенско-немачке хорске недеље* (1971–1991). Од деведесетих година XX века, пуне две деценије дириговао је на богослужењима и држао предавања на Летњим духовним академијама у Студеници (од 1992). Првих година припремао је хор полазника и током низа година био редовни предавач на више од тридесет Летњих школа црквеног појања *Корнелију у сѿомен* (1993–2018) у Сремским Карловцима, Сентандреји, Тополи, Аранђеловцу, у манастиру Јошаница, у Нишу, Котору, Деспотовцу, Панчеву, Крагујевцу.

У Музиколошком институту САНУ био је сарадник пуне четрдесет две године, прошавши кроз сва звања, од асистента до научног саветника, а током две деценије и директор (1979–2000). Године 1976. изабран је за дописног, а 1985. за редовног члана Српске академије наука и уметности, у Одељењу друштвених наука. У два мањата је обављао дужност генералног секретара САНУ (2007–2015). Секретар Одељења друштвених наука Академије био је од 2017. године. За дописног члана Југославенске академије знаности и умјетности у Загребу изабран је 1986. године, а за дописног члана Словеначке академије знаности и уметности у Љубљани наредне, 1987. године.

Био је стални члан-сарадник Матице српске у Новом Саду од 1987. године, и то: члан и секретар (1991–2004) Одбора Одељења за сценске уметности и

музику, члан уредништва *Зборника истог Одељења* (1987–2012), члан Извршног и Управног одбора (1991) и потпредседник Матице српске (2004–2012). Водио је Међуодељенски одбор САНУ за историју српске музике. Био је члан и председник (2009) Стручног савета Архива САНУ и члан Стручног савета Архива САНУ у Сремским Карловцима. Био је дугогодишњи члан управних одбора Етнографског института САНУ и Музиколошког института САНУ. Увек заинтересован за активности и интересовања млађих генерација, пружао је моралну подршку, али и свесрдну логистичку помоћ за остварење низа новијих научних пројеката.

Носилац је Ордена Светог Саве I степена Српске православне цркве (1990), одликовања руског и румунског патријарха, више грамата и признања епархијских архијереја, ордена Савезне Републике Немачке *Крст са лентицом за заслуге*, поводом ангажовања на *Југословенско-немачким хорским недељама* (1991) и Златне значке Музичке омладине Југославије.

Захваљујући његовом открићу, свет средњовековне музике, забележен пером српског доместика кир Стефана, постао је инспирација за настанак низа дела наших композитора у другој половини XX века – Душана Радића, Рудолфа Бручија, Југослава Бошњака, Љубице Марић, Василија Мокрањца, Рајка Максимовића, Ивана Јевтића. Особити вид захвалности и почастии просијава из дела која су Димитрију Стефановићу и Студијском хору Музиколошког института САНУ посветили Властимир Перичић (*Кико Бог велији*), Владо Милошевић (*Хиландар*) и Душан Максимовић Думак (*Оче наш*).

Препознавши *досийејевски* пут у његовом животу и раду, Задужбина „Доситеј Обрадовић“ доделила му је награду за животно дело (2018).

Пуних пола века, с јединственим еланом и радошћу, Димитрије Стефановић био је посвећен мисији музичког и духовног просвећивања. На његовим хорским пробама и предавањима стасавао је велики број диригената и музиколога, хорских певача, црквених појаца, али и људи различитих, не само музичких струка. Ван школских институција и катедара, био је наш уважени, омиљени, вољени Професор. У увек упечатљивим сусретима, заједничком појању и причама, уз њега је, чини се, свако на свој начин проналазио јединствен простор за усавршавање, за музичко, културно и духовно узрастање, које је за Професора било *conditio sine qua non*.

Преминуо је у дубокој старости, изненада, у Београду, 1. августа 2020. године, на дан Светог Деспота Стефана Лазаревића. Сахрањен је у породичној гробници на старом православном гробљу у Панчеву. Поред историјских чињеница и извора драгоцених за даља сагледавања наше културне и музичке историје, у аманет нам је оставио прецизне путоказе – ка осећању захвалности, благодарности, радости и бесмртне Љубави – која све превасходи.

*Најнаша Марјановић*



## СПИСАК РЕЦЕНЗЕНАТА ЗА 2020. ГОДИНУ

- Јелена Јовановић (Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија), дописни члан Српске академије наука и уметности
- Весна Пено (Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија)
- Милена Медић (Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, Србија)
- Зоран Божанић (Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, Србија)
- Драгана Стојановић-Новичић (Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, Србија)
- Весна Тодорчевић (Факултет организационих наука, Универзитет у Београду, Србија)
- Милан Милојковић (Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Србија)
- Данка Лајић-Михајловић (Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија)
- Александар Васић (Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија)
- Сања Ранковић (Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, Србија)
- Мирјана Закић (Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, Србија)
- Ивана Весић (Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија)
- Марија Думнић (Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија)
- Ранка Гашић (Институт за савремену историју, Београд, Србија)
- Мелита Милин (Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија)

## LIST OF REVIEWERS IN 2020

Jelena Jovanović (Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia), Corresponding Member of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia  
Vesna Peno (Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia)  
Milena Medić (Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia)  
Zoran Božanić (Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia)  
Dragana Stojanović-Novičić (Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia)  
Vesna Todorčević (Faculty of Organisational Sciences, University of Belgrade, Serbia)  
Milan Milojković (Academy of Arts, University of Novi Sad, Serbia)  
Danka Lajić-Mihajlović (Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia)  
Aleksandar Vasić (Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia)  
Sanja Ranković (Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia)  
Mirjana Zakić (Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia)  
Ivana Vesić (Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia)  
Marija Dumnić (Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia)  
Ranka Gašić (Institute for Contemporary History, Belgrade, Serbia)  
Melita Milin (Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia)

Музиколошко

**М Д С**

друштво Србије

Музиколошко друштво Србије, Мишарска 12–14, Београд,  
e-mail: [smusicologicalsociety@gmail.com](mailto:smusicologicalsociety@gmail.com), [www.mds.org.rs](http://www.mds.org.rs)

## **Конкурс за доделу Годишње награде „Стана Ђурић-Клајн“ за изузетан допринос музикологији за 2020. годину**

Музиколошко друштво Србије позива своје чланове, академске институције и музичка удружења с територије Србије да од 1. јануара до 30. јуна 2021. године доставе образложене предлоге за Годишњу награду „Стана Ђурић-Клајн“ за изузетан допринос музикологији. Награда се додељује за сваку од три категорије:

- а) једном аутору или групи аутора за оригиналан допринос српској музикологији: за музиколошку публикацију (студију или монографију) објављену у штампаном и / или електронском виду 2020. године;
- б) за укупан дугогодишњи допринос области српске музикологије;
- в) за резултате из области примењене музикологије (заштита српске музичке баштине, музиколошки прилози критичким издањима нотних и звучних записа, музиколошка обрада новооткривеног нотног или текстуалног рукописа и остале текстуалне заоставштине...) публиковане 2020. године.

За номиновање предлога за Награду у категоријама а и в, потребно је да предлагач достави:

- Образложен предлог (номинацију) дужине максимално до 500 речи, који укључује и комплетне библиографске податке предложеног дела;
- Електронски и штампани примерак предложеног дела.

За номиновање предлога за Награду у категорији б, потребно је да предлагач достави:

- Образложен предлог (номинацију) дужине максимално до 1500 речи;
- Целокупну библиографију кандидата.

Предлози се шаљу на званичну имејл адресу Музиколошког друштва Србије [smusicologicalsociety@gmail.com](mailto:smusicologicalsociety@gmail.com), као и на поштанску адресу: Музиколошко друштво Србије, Мишарска 12–14, 11000 Београд.



---

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

78

МУЗИКОЛОГИЈА : часопис Музиколошког  
института САНУ = Musicology : journal of the Insti-  
tute of Musicology SASA / главни и одговорни  
уредник = editor-in-chief Александар Васић. - 2001,  
бр. 1- . - Београд : Музиколошки институт САНУ,  
2001- (Београд : Скрипта Интернационал). - 25 cm

Полугодишње. - Текст на срп. и више светских  
језика. - Друго издање на другом медијуму:  
Музикологија (Online) = ISSN 2406-0976  
ISSN 1450-9814 = Музикологија  
COBISS.SR-ID 173918727

---