

Дискографија  
као научни извор

Discography  
as a Scientific Source

Реч уреднице  
Editor's Note

У овогодишњим издањима часописа *Музикологија* посебна пажња биће посвећена звучним изворима у музикологији и етномузикологији, а кроз тему броја 32 афирмише се разматрање производа дискографске индустрије као научних извора. Шест студија које чине ову рубрику односи се на широк спектар тема, од првих комерцијалних грамофонских плоча на 78 обртаја у минути до савремених издања примењене позоришне музике и најновијих издања фолклорне музике, укључујући и законску регулацију ауторских права, те интеракцију ране дискографске индустрије и радија, као новог медија. Примери су везани за различите националне продукције и контексте: Бугарске, Хрватске, Литваније и Србије. Рубрика *Varia* доноси пет оригиналних, тематски и методолошки разноликих студија музиколошког, етномузиколошког, антрополошког и интердисциплинарног профила. Део истраживања објављених у рубрици Тема броја представља резултате пројекта *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society (APPMES)* Музиколошког института САНУ.

In this year's edition of the journal *Musicology*, special attention will be paid to sound sources in musicology and ethnomusicology and, through the main theme of issue 32, the consideration of the products of the record industry as scientific sources is affirmed. The six studies in this section cover a wide range of topics, from the first commercial 78 rpm records to contemporary editions of incidental music and the latest releases of folk music, including the legal regulation of copyright and the interaction of the early record industry and radio as a new medium. The examples are related to the different national productions and contexts of Bulgaria, Croatia, Lithuania and Serbia. The *Varia* section presents five original, thematically and methodologically diverse studies of musicological, ethnomusicological, anthropological and interdisciplinary profiles. Part of the research published in the Main theme section presents the results of the project *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society (APPMES)* of the Institute of Musicology SASA.



ISSN 1450-9814

МУЗИКОЛОГИЈА  
MUSICOLOGY

32 1/2022

МУЗИКОЛОГИЈА  
MUSICOLOGY

Дискографија  
као научни извор

Discography  
as a Scientific Source

Дискографија као научни извор  
Discography as a Scientific Source

32

1/2022



Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ  
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA

32

I/2022

**М**УЗИКОЛОГИЈА  
USICOLOGY

**Дискографија**  
као научни извор

**Discography**  
as a Scientific Source



Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ  
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA



# Музикологија

Часопис Музиколошког института САНУ

## Musicology

Journal of the Institute of Musicology SASA

~

32 (1/2022)

~

ГЛАВНИ И ОДГОВОРНИ УРЕДНИК / EDITOR-IN-CHIEF

Данка Лајић Михајловић / Danka Lajić Mihajlović

РЕДАКЦИЈА / EDITORIAL BOARD

Александар Васић, Ивана Весић, Јелена Јовановић, Ивана Медић, Биљана Милановић, Весна Пено, Катарина Томашевић /

Aleksandar Vasić, Ivana Vesić, Jelena Jovanović, Ivana Medić, Biljana Milanović, Vesna Peno, Katarina Tomašević

СЕКРЕТАР РЕДАКЦИЈЕ / EDITORIAL ASSISTANT

Бојана Радовановић / Bojana Radovanović

МЕЂУНАРОДНИ УРЕЂИВАЧКИ САВЕТ / INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Џим Семсон (Лондон), Алберт ван дер Schoot (Амстердам), Јармила Габријелова (Праг), Разија Султанова (Лондон), Денис Колинс (Квинсленд), Сванибор Петан (Љубљана), Здравко Блажековић (Њујорк), Дејв Вилсон (Велингтон), Данијела Шпирић Берд (Кардиф), Светислав Божић (Београд) / 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 Špirić Beard (Cardiff), Svetislav Božić (Belgrade)

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: <https://muzikologija-musicology.com/index.php/MM/about/submissions>

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: <https://muzikologija-musicology.com/index.php/MM/about/submissions>

ISSN 1450-9814

eISSN 2406-0976

UDK 78(05)

БЕОГРАД 2022.

BELGRADE 2022

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

Аутори, Данка Лајић Михајловић, Бојана Радовановић / Authors, Danka Lajić Mihajlović, Bojana Radovanović

ЛЕКТОР ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК / ENGLISH-LANGUAGE EDITING

Дејв Калкат / Dave Calcutt

ЛЕКТОР ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК / SERBIAN-LANGUAGE EDITING

Миљана Чопа / Miljana Čopa

КОРЕКТУРА / PROOFREADING

Миљана Чопа, Бојана Радовановић, Данка Лајић Михајловић / Miljana Čopa, Bojana Radovanović, Danka Lajić Mihajlović

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 индексан на <http://doiserbia.nb.rs/> и у базама ProQuest, DOAJ и Web of Science. /

The journal is indexed in [http://doiserbia.nb.rs,](http://doiserbia.nb.rs/) and in the databases ProQuest, DOAJ and Web of Science.

Објављивање часописа финансијски су помогли Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, СОКОЈ – Организација музичких аутора Србије и Фонд за науку Републике Србије (пројекат APPMES). /

The publication of this volume was supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, SOKOJ – Organisation of Music Authors of Serbia and the Science Fund of the Republic of Serbia (project APPMES).



# САДРЖАЈ / CONTENTS

РЕЧ УРЕДНИЦЕ / EDITOR'S FOREWORD  
9–15

ТЕМА БРОЈА / THE MAIN THEME  
ДИСКОГРАФИЈА КАО НАУЧНИ ИЗВОР /  
DISCOGRAPHY AS A SCIENTIFIC SOURCE

**Ventsislav Dimov**

FOLLOWING THE BLACK SPIRAL:  
OLD VOICES, NEW LIFE (TOWARDS THE HISTORY OF THE EARLY  
COMMERCIAL GRAMOPHONE RECORDS IN BULGARIA)

**Венцислав Димов**

ПРАТЕЋИ ЦРНУ СПИРАЛУ:  
СТАРИ ГЛАСОВИ, НОВИ ЖИВОТ (КА ИСТОРИЈАТУ РАНИХ  
КОМЕРЦИЈАЛНИХ ГРАМОФОНСКИХ ПЛОЧА У БУГАРСКОЈ)  
19–40

**Danka Lajić Mihajlović, David Pokrajac and Saša Spasojević**

GRAMOPHONE RECORDS OF THE SINGER MIJAT MIJATOVIĆ:  
FROM (RE)CONSTRUCTION OF DISCOGRAPHY TO  
*THE STUDY OF RECORDED MUSIC*

**Данка Лајић Михајловић, Давид Покрајац и Саша Спасојевић**

ГРАМОФОНСКЕ ПЛОЧЕ ПЕВАЧА МИЈАТА МИЈАТОВИЋА:  
ОД (РЕ)КОНСТРУКЦИЈЕ ДИСКОГРАФИЈЕ  
КА СТУДИЈАМА СНИМЉЕНЕ МУЗИКЕ  
41–81

**Marija Maglov**

ASPECTS OF INTERACTION BETWEEN RADIO AND RECORDING INDUSTRY:  
EXAMPLE OF THE *HIS MASTER'S VOICE* CONCERTS  
ON RADIO BELGRADE PROGRAMME

**Марија Маглов**

АСПЕКТИ ИНТЕРАКЦИЈЕ ИЗМЕЂУ РАДИЈА И ДИСКОГРАФСКЕ  
ИНДУСТРИЈЕ: ПРИМЕР *HIS MASTER'S VOICE* КОНЦЕРТА  
НА ПРОГРАМУ РАДИО БЕОГРАДА  
83–108

**Jelka Vukobratović**

THE INTRODUCTION OF COPYRIGHT IN THE EARLY RECORD INDUSTRY  
AND IMPLICATIONS OF AUTHORSHIP FOR POPULAR MUSIC IN CROATIA  
FROM 1929–1960s

**Јелка Вукобратовић**

УВОЂЕЊЕ АУТОРСКОГ ПРАВА У РАНОЈ МУЗИЧКОЈ ИНДУСТРИЈИ И  
ИМПЛИКАЦИЈЕ АУТОРСТВА ЗА ПОПУЛАРНУ МУЗИКУ У ХРВАТСКОЈ  
ИЗМЕЂУ 1929. И 1960-ИХ  
109–123

**Monika Novaković**

WHEN THE CURTAIN FALLS: THE SUSTAINABILITY OF INCIDENTAL MUSIC

**Моника Новаковић**

НАКОН СПУШТАЊА ЗАВЕСЕ: ОДРЖИВОСТ ПРИМЕЊЕНЕ МУЗИКЕ  
125–142

**Eglė Gelaziūtė-Pranevičienė**

CONTEMPORARY LITHUANIAN MUSICAL FOLKLORE RELEASES:  
WIDENING THE EXPERIENCES

**Егле Гелажуите-Праневичиене**

САВРЕМЕНА ЛИТВАНСКА МУЗИЧКОФОЛКЛОРНА ИЗДАЊА:  
ШИРЕЊЕ ИСКУСТАВА  
143–158

VARIA

**Rastko Buljančević**

BETWEEN TRADITION AND SUBVERSION.  
TREATMENT OF FOLKLORISED MUSICAL REFERENCES  
IN THE EARLY FEATURE FILMS OF PEDRO ALMODÓVAR

**Растко Буљанчевић**

ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИЈЕ И СУБВЕРЗИЈЕ.  
ТРЕТМАН ФОЛКЛОРИЗОВАНИХ МУЗИЧКИХ РЕФЕРЕНЦИ  
У РАНИМ ДУГОМЕТРАЖНИМ ФИЛМОВИМА ПЕДРА АЛМОДОВАРА  
161–181

**Vera Mevorah**

TWO FACES OF MYSTIFICATION: THE REPRESENTATION OF  
THE HOLOCAUST IN ARNOLD SCHOENBERG'S *A SURVIVOR FROM WARSAW*  
AND STEVE REICH'S *DIFFERENT TRAINS*

**Вера Меворах**

ДВА ЛИЦА МИСТИФИКАЦИЈЕ: ПРЕДСТАВЉАЊЕ ХОЛОКАУСТА У ДЕЛИМА  
*A SURVIVOR FROM WARSAW* АРНОЛДА ШЕНБЕРГА  
И *DIFFERENT TRAINS* СТИВА РАЈША  
183–198

**Miloš Marinković**

REACTIONS TO THE FIRST MUSIC BIENNALE ZAGREB (1961)  
IN BELGRADIAN DAILY NEWSPAPERS

**Милош Маринковић**

РЕАКЦИЈЕ НА ПРВИ МУЗИЧКИ БИЈЕНАЛЕ ЗАГРЕБ (1961)  
У БЕОГРАДСКОЈ ДНЕВНОЈ ШТАМПИ  
199–224

**Miloš Rašić**

LEARNING TRADITIONAL SINGING IN SERBIAN CLUBS IN VIENNA –  
ECONOMIC ASPECTS BETWEEN AMATEURISM AND PROFESSIONALISM

**Милош Рашић**

УЧЕЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНОГ ПЕВАЊА У СРПСКИМ КЛУБОВИМА У БЕЧУ –  
ЕКОНОМСКИ АСПЕКТИ ИЗМЕЂУ АМАТЕРИЗМА И ПРОФЕСИОНАЛИЗМА  
225–244



**Julijana Baštić**

APPLYING THE CONCEPT OF MUSICAL SOCIAL ENTRAINMENT IN  
RESEARCHING TAMBURA PRACTICE IN SERBIA

**Јулијана Баштић**

ПРИМЕНА КОНЦЕПТА МУЗИЧКОГ ДРУШТВЕНОГ УСКЛАЂИВАЊА У  
ИСТРАЖИВАЊУ ТАМБУРАШКЕ ПРАКСЕ У СРБИЈИ  
245–268

НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА /  
SCIENTIFIC REVIEWS AND POLEMICS

**Јелена Јовановић**

САЊА РАНКОВИЋ И МИРЈАНА ЗАКИЋ, СРПСКО ПЕВАЧКО НАСЛЕЂЕ  
ЦЕНТРАЛНОГ ДЕЛА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ.  
НОВИ САД: МАТИЦА СРПСКА, 2019.  
ISBN 978-86-7964-303-6  
271–274

**Александар Васић**

STANISLAV TUKSAR I MONIKA JURIĆ JANJIK (UR.), *PRVI SVJETSKI RAT  
(1914.–1918.) I GLAZBA: SKLADATELJSKE STRATEGIJE, IZVEDBENE PRAKSE I  
DRUŠTVENI UTJECAJI.*  
ZAGREB: HRVATSKO MUZIKOLOŠKO DRUŠTVO, 2019.  
ISBN 978-953-6090-64-8  
275–281

**Ивана Медич**

МИЛАН МИЛОЈКОВИЋ, *ДИГИТАЛНА ТЕХНОЛОГИЈА У СРПСКОЈ  
УМЕТНИЧКОЈ МУЗИЦИ.* НОВИ САД: МАТИЦА СРПСКА, 2020.  
ISBN 978-86-7946-332-6  
283–288

**Бојана Радовановић**

IVANA MEDIĆ AND IVAN MOODY (EDS.), *THE LIFE AND WORK OF RUDOLF  
BRUČI: THE COMPOSER IN THE RIFT BETWEEN AESTHETICS AND IDEOLOGIES.*  
CAMBRIDGE: CAMBRIDGE SCHOLARS PUBLISHING, 2021.  
ISBN 978-1-5275-7313-0  
289–293

## РЕЧ УРЕДНИЦЕ

Пратећи интересовања истраживача у савременим наукама о музици/музикама, чланови Редакције *Музиколоџије* определили су се за то да се у овогодишњим издањима посебна пажња посвети звучним изворима. У броју који је пред читаоцима налазе се студије истраживача који су одговорили на позив да дају допринос проучавањима дискографске индустрије, укључујући пласирање музике на тржиште у електронском формату – путем интернета, као фактора преобликовања музичке културе, те третмана производа ове индустрије као научних извора.

Број отвара студија Венцислава Димова, који се овом приликом посветио истраживању раних комерцијалних грамофонских плоча са снимцима музичара из Бугарске. Представљене су компаније које су издавале плоче за ово тржиште, музичари – солисти и ансамбли који су их снимали, репертоар који се нашао на плочама и указано је на улогу комерцијалних снимака у бугарској култури у годинама пред Први светски рат. Студија Данке Лајић Михајловић, Давида Покрајца и Саше Спасојевића резултат је сарадње стручњака различитих профила у циљу (ре)конструкције дискографије Мијата Мијатовића, познатог српског певача с почетка 20. века. Указано је на разноврсност извора и аналитички поступак, а као резултат идентификовани су издавачи, утврђена је хронологија снимања, као и сарадници у извођењима, пописан је и анализиран репертоар, чиме се комерцијална издања музике афирмишу као научни извори. Ауторка Марија Маглов посебну пажњу посветила је интеракцији ране дискографске индустрије и радија као новог медија у Србији на основу тзв. концерата грамофонских плоча у оквиру програма Радио Београда. На основу анализе серије *His Master's Voice* концерата, одабраних због значаја ове издавачке куће у светском и локалном контексту, препознате су три категорије концерата грамофонских плоча у то време. Студија Јелке Вукобратовић посвећена је увођењу законске регулације ауторских права на просторима бивше Југославије у контексту развоја домаће производње плоча и комерцијалних радио програма, те њеним импликацијама. Она указује на то да је ова врста легислативе утицала и на поимање аутора/ауторства, што се у студији разматра на примеру ране југословенске популарне музике. Теми дискографије Моника Новаковић

приступа из перспективе одрживости примењене позоришне музике. Своју хипотезу да су дискографска издања дѐла која припадају овом жанру услов њиховог дугорочног претрајавања ауторка проверава на издањима ове врсте с композицијама Војислава Вокија Костића, Зорана Ерића, Зорана Симјановића и Исидоре Жебељан. Последњи прилог у овој рубрици часописа је чланак Егле Гелажиуте-Праневичиене, која представља издања с литванском фолклорном музиком из периода од последњих пет година. Разматрају се различити стваралачки трендови и продукцијски концепти, посебно у односу на екстремно искуство пандемије ковида 19, које је значајно обележило посматрани период.

Рубрика *Varia*, сходно свом профилу, доноси тематски и методолошки разнолике радове. Студија Растка Буљанчевића посвећена је третману музичког материјала фолклорног порекла у филмовима Педра Алмодовара – *Пеји, Луци, Бом и друје гјевојке са ѿмиле и Лавириниј сѿрасѿи*, који аутор оцењује као неконвенционалан и субверзиван. Реч је о фолклорним елементима шпанске и каталонске музичке традиције који подлежу трансформацијама и реконтекстуализацији у односу на нову друштвено-политичку реалност постфашистичке Шпаније. Следи рад Вере Меворах која се бави представљањем Холокауста у уметничкој музици на основу двају примера – дела *A Survivor From Warsaw* Арнолда Шенберга и *Different Trains* Стивена Рајша. Она настоји да укаже на двојну природу уметничке музике у односу на доминантне дискурсе представљања и разумевања Холокауста, на њихово рефлектовање у музици / на музику, али и на начине партиципирања музике у њиховом образовању. Рад Милоша Маринковића посвећен је написима о првом фестивалу савремене музике у социјалистичкој Југославији – Музичком бијеналу у Загребу, објављеним у београдској дневној штампи. Указује се на различите уређивачке политике и ауторске перспективе, али и на укупан значај сукцесивног извештавања о програмима фестивала за разумевање ове авангардне манифестације од стране тадашње културне јавности, чиме се доприноси афирмацији текстова о музици у дневној штампи као извора за проучавања музичке културе. Милош Рашић своју истраживачку пажњу усмерио је на активности које се препознају као стручни рад у култури или као примењена етномузикологија. На примеру подучавања традиционалном певању у српским клубовима у Бечу он представља и анализира различите аспекте ове делатности као размену капитала различитих врста – симболичког и економског, преиспитујући улогу појединаца у системима. Рубрику закључује студија Јулијане Баштић у којој се представља теорија усклађивања, њено рефлектовање на поље музике и етномузиколошка истраживања усклађивања, а студија случаја односи се на усклађивање у тамбурашкој пракси. Анализа теренског материјала потврдила је усклађивање тамбураша у различитим доменима друштвености и аспектима извођачке праксе и, генерално, сврсисходност ове врсте истраживања.

У рубрици *Научна кријшка и ѿлемика* доносимо четири текста. Представљене су три значајне монографије различите тематике, у распону од српског певачког наслеђа централног дела Косова и Метохије (приказ Јелене Јовановић), до дигиталне технологије у српској уметничкој музици (приказ Иване Медић), укључујући и колективну монографију која представља музиколошки допринос међународној реафирмацији композитора Рудолфа Бручија (по виђењу Бојане Радовановић). Пажњу је завредио и обиман зборник радова насталих на основу излагања на скупу уприличеном у Загребу поводом стогодишњице Првог светског рата, у оквиру којих се разматра читава палета тема о релацији овог историјског догађаја и музике (приказ Александра Васића).

У име редакције часописа *Музикологија* и у своје име, као уредница, желим да изразим срдачну захвалност свим ауторима прилога у овом броју, а посебну захвалност рецензентима, који су стрпљиво и посвећено сарађивали на унапређењу студија.

У Београду, 15. јуна 2022. године  
др Данка Лајић Михајловић, главна и одговорна уредница



## EDITOR'S FOREWORD

Following the interest of researchers in contemporary sciences of music/musics, the editorial board of *Musicology* decided to pay special attention to sound sources in this year's editions. In the issue before the readers there are studies by researchers who responded to the call to contribute to the research of the record industry, including placing music on the market in an electronic format – via the Internet, as a factor in reshaping music culture, and treating products of this industry as scientific sources.

The issue opens with a study by Ventsislav Dimov, who, on this occasion, dedicated himself to researching early commercial gramophone records with recordings of musicians from Bulgaria. The companies that released records for this market, the musicians – soloists and ensembles, that recorded them, the repertoire that was on the records and the role of commercial recordings in Bulgarian culture in the years before the First World War are presented. The study by Danka Lajić Mihajlović, David Pokrajac and Sasa Spasojević is the result of the cooperation of experts of various profiles in order to (re)construct the discography of Mijat Mijatović, a famous Serbian singer from the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The diversity of sources and analytical procedure were highlighted and, as a result, the publishers were identified, the chronology of recordings and collaborators in performances were determined, and the repertoire was listed and analysed, all of which affirms commercial editions of music as scientific sources. The author Marija Maglov paid special attention to the interaction of the early record industry and radio as a new medium in Serbia, on the basis of the so-called concerts of gramophone records within the programme of Radio Belgrade. Based on the analysis of the series “His Master's Voice Concerts”, selected due to the importance of this publishing house in the global and local context, three categories of gramophone record concerts were identified from that time. Jelka Vukobratović's study is dedicated to the introduction of the legal regulation of copyright in the former Yugoslavia, in the context of the development of the domestic production of records and commercial radio programmes, and its implications. The author points out that this type of legislation also influenced the notion of authorship, which is considered in the study on the example of early Yugoslav popular music. Monika Novaković approaches the topic of discography from the perspective of the sustainability of incidental music.

The author tests her hypothesis that discographic releases of works belonging to this genre are a condition for its sustainability on the releases of this type from the composers Vojislav Voki Kostić, Zoran Erić, Zoran Simjanović and Isidora Žebeljan. The last text in this section of the journal is the article Eglė Gelažiūtė-Pranevičienė, which presents editions with Lithuanian folk music from the last five years. Various creative trends and production concepts are considered, especially in relation to the extreme experience of the Covid-19 pandemic, which significantly marked the observed period.

The *Varia* section, according to its profile, brings together thematically and methodologically diverse works. Rastko Buljančević's study is dedicated to the treatment of musical material of folklore origin in the films of Pedro Almodovar, *Pepi, Luci, Bom and other girls on the heap* and *Labyrinth of Passion*, which the author assesses as unconventional and subversive. These are folklore elements of the Spanish and Catalan musical tradition that are subject to transformations and recontextualisation in relation to the new socio-political reality of post-fascist Spain. Next is the text of Vera Mevorah, who presents the Holocaust in art music based on two examples – the compositions *A Survivor From Warsaw* by Arnold Schoenberg and *Different Trains* by Steven Reich. It seeks to draw attention to the dual nature of artistic music in relation to the dominant discourses of Holocaust representation and understanding, their reflection in music, but also the ways in which music participates in their formation. Miloš Marinković's article is dedicated to texts about the first festival of contemporary music in socialist Yugoslavia – the Music Biennale in Zagreb, published in the Belgrade daily press of that time. Different editorial policies and authors' perspectives are considered, but also the overall importance of successive reporting on festival programmes for the understanding of this avant-garde manifestation by the then cultural public, which contributes to the affirmation of newspaper articles about music as a valid source for studying music culture. Miloš Rašić focused his research attention on activities that are recognised as specialist work in culture or as applied ethnomusicology. With the example of teaching traditional singing in Serbian clubs in Vienna, he presents and analyses various aspects of this activity as an exchange of capital of different kinds – symbolic and economic, questioning the role of individuals in the systems. The section concludes with a study by Julijana Bašić, which presents the theory of entrainment, its reflection on the field of music and ethnomusicological research of entrainment. The case study refers to the performing practice of tamburitza ensembles and the analysis confirms the entrainment of tamburitza players in different domains and aspects of musical performing practice and, in general, the expediency of this type of research.

In the section *Scientific Reviews and Polemics* four texts are offered. Three important monographs on various topics are presented, ranging from the Serbian traditional singing heritage of central Kosovo and Metohija (review by Jelena Jovanović) to digital technology in Serbian art music (review by Ivana Medic), including a

collective monograph presenting a musicological contribution to composer Rudolf Bruči's international reaffirmation (according to Bojana Radovanović). Attention is also paid to the extensive collection of texts based on the presentations at the conference held in Zagreb on the occasion of the centenary of the First World War, within which a whole range of topics on the relationship between this historical event and music is discussed (review by Aleksandar Vasić).

On behalf of the editorial board of the journal *Musicology* and myself, I would like to express my heartfelt gratitude to all the authors of the texts in this issue, and special thanks to the peer reviewers, who patiently and dedicatedly cooperated to improve the studies.

Belgrade, 15 June 2022

Dr Danka Lajić Mihajlović, Editor-in-Chief





ТЕМА БРОЈА /  
THE MAIN THEME

ДИСКОГРАФИЈА КАО  
НАУЧНИ ИЗВОР /  
DISCOGRAPHY AS A  
SCIENTIFIC SOURCE



**FOLLOWING THE BLACK SPIRAL: OLD VOICES, NEW LIFE  
(TOWARDS THE HISTORY OF THE EARLY COMMERCIAL  
GRAMOPHONE RECORDS IN BULGARIA)\***

**Ventsislav Dimov<sup>1</sup>**

**Professor, Sofia University "St. Kliment Ohridski", Faculty of Journalism and  
Mass Communication; Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences**

---

**ПРАТЕЊИ ЦРНУ СПИРАЛУ: СТАРИ ГЛАСОВИ, НОВИ ЖИВОТ  
(КА ИСТОРИЈАТУ РАНИХ КОМЕРЦИЈАЛНИХ  
ГРАМОФОНСКИХ ПЛОЧА У БУГАРСКОЈ)**

**Венцислав Димов**

Професор, Универзитет „Св. Климент Охридски“ у Софији, Факултет за  
новинарство и масовну комуникацију; Институт за уметничке студије,  
Бугарска академија наука

Received: 31 March 2022

Accepted: 9 June 2022

Original scientific paper

**ABSTRACT**

The earliest surviving sound evidence of music and musicians from Bulgaria is on commercial gramophone records from the early XX century. Although unique sources for ethnomusicological and historical research, these commercial recordings are little known and almost unexplored. The proposed text sets out to collect and describe information on the first decade of commercial gramophone recordings in Bulgaria. The basis for the research is sound evidence from scholarly and museum archives and private collections; music company catalogues, labels on gramophone records, discographies; and supporting information – texts and advertising images from newspapers, memoirs and memoir literature as primary

\* This paper is a result of the projects: "Bulgarian sounds from the spiral of black disks", supported by the Institute of Art Studies, BAS (<https://artstudies.bg/?p=968>); and "Pop Culture, Pop Politics: The Digital Turnaround. Interdisciplinary Analyses of the Crossroads between Media, Cultures and Policies", funded by The Bulgarian National Science Fund (BNSF) – Ministry of Education and Science (Bulgaria) (No. H55 / 2–15.12.2021).

1 v.d.dimov@gmail.com

and secondary sources. The sought ethnomusicological approach is achieved through a combination of different research methods: ethnographic, historical, discographic, cultural, anthropological. The results of the research present the role of commercial recordings in musical and popular culture in Bulgaria in the years leading up to the First World War, cultural life, musical history, musicing, intercultural interactions, the cultural choices of Western and local, Slavic and Balkan, traditional music in non-traditional modern contexts, art music in popular contexts, and the role of professional musicians.

KEYWORDS: Bulgarian gramophone records, record industry, music archives, ethnomusicology, print/online catalogues and discographies.

#### АПСТРАКТ

Најранији сачувани звучни извори о музици и музичарима из Бугарске налазе се на комерцијалним грамофонским плочама с почетка 20. века. Иако су јединствени извори за етномузиколошка и историографска истраживања, ови снимци мало су познати и готово неистражени. Текст има за циљ да прикупи и опише информације о првој деценији комерцијалних грамофонских снимања у Бугарској. Основа за ово истраживање су звучни извори из научних и музејских архива и приватних колекција; каталози музичких компанија, етикете на грамофонским плочама, дискографије, као и пратеће информације – текстови и рекламне слике из новина, мемоари и мемоарска литература, као примарни и секундарни извори. Сврсисходан етномузиколошки приступ остварује се комбинацијом различитих истраживачких метода: етнографских, историјских, дискографских, културолошких, антрополошких. Резултати истраживања представљају улогу комерцијалних снимака у музичкој и популарној култури у Бугарској, у годинама које су претходиле Првом светском рату, у културном животу, историји музике, музицирању, интеркултуралним интеракцијама, културним изборима Западног и локалног, словенског и балканског, традиционалне музике у нетрадиционалним модерним контекстима, уметничке музике у популарним контекстима, те улогу професионалних музичара.

Кључне речи: бугарске грамофонске плоче, плоче на 78 обртаја у минути, грамофонска индустрија, музички архиви, етномузикологија, штампани/онлајн каталози и дискографије.

## INTRODUCTION: THE “GREAT REMEMBERERS” A CENTURY LATER

Twenty years ago, when I began to study the sound evidence of local musical culture, commercial gramophone records from the first decades of the twentieth century were on the periphery of the interests of Bulgarian ethnomusicologists. This was due to the characteristic limitation of national schools of music and folklore studies to the so-called “authentic” rural folklore, to the musical traditions of one's own ethnic group.

The earliest surviving recordings of traditional music from Bulgaria, made for scientific purposes by Bulgarian scholars (Rayna Katsarova), date from 1938 (Dimov 2021). The earliest recorded sound evidence from Bulgaria is on commercial gramophone records from the beginning of the 20th century, ie they are registrations of local music and musicians made 30 years before the first field recordings of researchers. Their quality as the earliest and most unique historical sources, little known and almost unexplored, is just one of the reasons why commercial recordings from Bulgaria are worthy of scholarly interest today. I have highlighted some aspects of their scholarly value in previous publications: commercial recordings are early evidence that can, together with scholarly recordings, give a fuller picture of the traditional music of the Bulgarians (Dimov 2005). Gramophone recordings are part of the media music and culture industry and, as a sounding historical “freeze-frame” of dynamic popular culture, still await their ethnomusicological and anthropological readings (Dimov 2006; Dumnić Vilotijević 2018: 96). They are sonic testimonies of intercultural interactions in the recent past, show the role of professional musicians - from ethnic minorities (Gypsies, Turks, Jews), migrants and foreigners – in the development of Bulgarian musical culture (Dimov 2008); illustrate regional cross-border contacts and exchanges in Slavic and Balkan contexts (Dimov 2007; 2009; Pennanen 2007); recorded music of Balkan diasporas abroad (Spottswood 1990; Kunej, D. and R. 2017). Commercial gramophone recordings are a screen at the crossroads of Western and Eastern, foreign and local, urban and rural; they are signs of the encounters of professional (music-literate) musicians and the bearers of the oral tradition, and on the other hand, of professional musicians and their local audiences. These qualities beg the question: why do the “Great Rememberers” (to use the phrase associated with Alan Lomax's series of fieldwork commercial recordings - see Lydon 2012) continue to stand marginalized and forgotten by ethnomusicology? This article does not aspire to provide a definitive answer, but will attempt to describe the sonic and discographic, musical and verbal evidence for the first decade of the history of gramophone recordings in this country. Commercial recordings on 78 rpm shellac discs /at 78 rpm/ as sonic evidence from scholarly and museum archives and private collections; music company catalogues, gramophone record labels, discographies; together with accompanying information - synchronous and asynchronous evidence of functioning and reception, such as texts and promotional images from newspapers, memoirs and memoir literature – are the primary and secondary sources (Pennanen 2000; 2005) that frame the object. I will seek knowledge about it in the field of ethnomusicology, which includes the cultural, social,

historical, societal, community and human dimensions of gramophone recordings. The information is incomplete and fragmentary: sound testimonies are few and do not correspond to the companies' catalogues, which are largely inaccessible; the lack of either can be compensated for by close observation of printed periodicals that contain advertisements for gramophones and recordings; by analytical readings of participants' recollections of the processes; or by archival documents. The aim is to achieve as complete a picture as possible of commercial recordings and their functioning in Bulgaria in the years leading up to the First World War, which will in turn illuminate important aspects of cultural life, musical history, human and community music-making, cultural choices at the Western and local levels, and the life of traditional music in non-traditional contexts in a time of late modernity in peripheral South-Eastern Europe.

The ambitions of this study are to complete the picture of early gramophone recordings in the Balkans, which have already been the subject of research in individual countries and cultural zones: Serbia (Aleksandrović 2008; Lajić Mihajlović and Belić 2016; Dumnić Vilotijević 2018; 2019: 195–196), Bosnia and Herzegovina (Pennanen 2003; 2007), Slovenia and Croatia (Kunej, D. 2014; Kunej, D. and R. 2017; Diskograf 2022).

## THE RISE OF THE RECORD INDUSTRY AND THE EMERGENCE OF THE GRAMOPHONE IN THE BALKANS

The rise of the commercial recording industry in the world started at the beginning of the twentieth century. According to Malm, it was mainly based on sales of “hardware” – gramophones and phonographs – and the accompanying sales of “software” – recorded music on cylinders and records. At the outset, the recording industry was concentrated in a few companies, because of the restrictive effect of patents. In the USA, the dominant companies were the Victor Talking Machine Company, founded in 1901 and developing the interests of Berliner (later RCA), the Columbia Phonograph Company (later CBS) and the Edison Company, which mass produced cylinders. In Europe, the industry was dominated by the British Gramophone Company, founded in 1898 (later EMI) in England; the German Lindstrom Company (later Polygram); Deutsche Grammophon, founded in 1898 in Germany; and the French Pathe Company, founded in France in 1897. There were also smaller concerns operating in Europe a century ago, but most of the modern transnational corporations are direct descendants of these 6 early companies (Gronow 1983: 54–55; Malm 1992: 350–352). The first Major Record Labels owed much of their success to technological innovation – they were also manufacturers of entire systems of recording technology. For the customer, they offered both recordings and listening equipment. The music industry includes recording equipment, the mastering process, the circulation process, advertising and sales. By the 1910s, the Berliner gramophone record had become dominant; in just 10 years it had taken over the world, and there was hardly a country where recorded music and musical apparatuses were not sold

under the Gramophone Company label (Gronow 1983: 55–56). The gramophone did not require any special handling skills, it could be used by anyone, anywhere, and as the technique improved and the recorded repertoire expanded, the demand grew and the price decreased. Record companies soon found that in order to sell gramophones, they also had to produce records aimed at potential customers. In Western Europe and the United States, the light and art music of the elites, who were the potential customers of the still expensive gramophones and records, were a relatively homogeneous repertoire of international musical styles (dance music, opera arias). In other parts of the world, however, the market wants recordings of local music and companies are working in this field (Malm 1992: 350–352). Where they do not have branches and offices, companies look for local partners and send agents to seek out and record prominent local artists to ensure market success.

This is the case with commercial recordings in the Balkans. The Gramophone Company, founded in 1898 in London, is the local market leader. Records are distributed in Hanover at the factory of Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft (DGAG), the company's German subsidiary. The Balkan countries, as secondary markets, are run by the Gramophone Co's division in Austro-Hungary (Vienna and Budapest); in states such as Greece and Bulgaria the company has no office or branch, it is served by local agents – businessmen who have the task of scouting out the most popular local artists to be recorded by a team of travelling “experts” – recording engineers (Perkins et al. 1976; Gronow 1981: 251–254; Pennanen 2007). Recordings are most often made in the major cities of the Balkans (the capital cities), where the company's experts arrive with the recording equipment and the discs to be recorded; local artists are usually recorded in a suitable room of a local hotel or theatre, after which the matrix are pressed in Hanover, where the Gramophone Company's largest factory is located.

The Balkans were part of the Gramophone Company's movement to the Orient, as Pekka Gronow names and describes it: the pioneers were Americans William Sinkler Darby and Fred Gaisberg, who travelled to Russia, India and other Asian countries and made thousands of recordings (Gronow 1981). Fred's brother William and the German engineers Max and Franz Hampe followed in their footsteps (for more detailed data on recording sessions from this period see: Perkins et al. 1976: 83–84; Pennanen 2007: 128–132; Kunej, D. 2014). Observations on advertisements and newspaper advertisements related to recording sessions and issued gramophone records in the Balkan countries show the names, occupation and role of some of the local representatives of major record companies between 1905 and 1913 (see more in: Pennanen 2007: 112; Kunej, D. 2014: 134; Pavlović 1909; Palić 1913).



## GRAMOPHONE COMPANY AND THE FIRST RECORDINGS OF BULGARIAN ARTISTS

The European branches of the Gramophone Company in the first years of the century opened their partners in Bulgaria. Initially these were merchants, distributors of gramophones and gramophone records, such as the merchant Max Weber (Ruse-Sofia), who offered gramophones and records in 1903, not yet of Bulgarian artists (*Vecherna Poshta* IV/840, 8. 7. 1903; Mir X/137900, 4. 1. 1904). A year later, advertisements for records, now “in Bulgarian”, appeared in the press by the same local representative of Deutsche Gramophon (Ibid. V/1007, 14. 5. 1904; the advertisement was repeated in the following weeks and months – see no. 1010, 1015, 1020, etc., the addressees now being two different representatives, Veber and Grauer). In the same year, advertisements appeared in the Sofia newspapers for Grauer's newly opened shop in the capital city of Sofia (on the central Alexander Square, next to the famous “Cherven Rak” locale), which advertised itself as “huge, special for gramophones and records ... which play music, songs and declamations” of such quality that “one would think one was in a concert hall and in some first-rate opera house” (Ibid. V/1035, 12. 7. 1904). In memories of the cultural life of Sofia, this establishment is described as a “luxurious brewery”, a center of the “highlife”, where the Guards Orchestra played – one of the first Bulgarian orchestral formations recorded by the Gramophone Co.; and Grauer's shop as a catalyst for the mass market penetration of gramophone records, as prices fell and the quality of needles, records and recordings rose (Kanazirski-Verin 1947: 95–96; Kostentseva 1979: 283).

Until 1904 there were no newspaper reports or advertisements for gramophone recordings of Bulgarian performers and repertoire. This circumstantial evidence of the beginning of Bulgarian recordings in 1904 is confirmed by the information about the first recordings made of Bulgarian performers with Bulgarian repertoire contained in archival sources/source groups, generated by record company Gramophone<sup>2</sup>: reported by recording engineers, index cards, and other record company files, such as matrix numbers and the recording dates. These data, confirmed by the Gramophone Company Matrix Numbers survey (Perkins et al. 1976: 79–88), indicate that the company's representative William Sinkler Darby visited Sofia between January and April 1904 and made the first recordings, followed by Max Hampe (Sofia recordings – November 1905, Sofia and Varna – October or November 1906), Charles Scheuplein (Sofia – 1907), Frederick Gaisberg (Sofia – September 1909) and Franz Hampe (Sofia – August 1910). Male singers recorded in Sofia during this period included L. Herzfeld,<sup>3</sup> Tz. Brashlyanov,<sup>4</sup> D. Tz. Ivanov,<sup>5</sup> Marko Ivanov,<sup>6</sup> Naim

2 I owe a debt of gratitude to Risto Pekka Pennanen for his assistance and access.

3 “Bezhanets”, “Macedonia”, “Bashtinia”, “Devoyko mila”.

4 “Stoyan mami duma”, “Mama na Stoyan duma”, “Strahil voyvoda”, “Na drum legnah”.

5 “Bulko, Bulko”, “Grozdanka po dvor hodeshe”, “Karanfilke mome”.

6 “Makedonska pesen”, “Pesenta na polkovnik Yankov”, “Pesen na Stoyan voyvoda”, “Zhenil se Petar

Uziep,<sup>7</sup> P. Dimitrov,<sup>8</sup> M. Stoyan – tenor,<sup>9</sup> Naki Efendi - Bulgarian.<sup>10</sup> Female singers have also been recorded: R. Panayotova,<sup>11</sup> Nataliya Dimitrova,<sup>12</sup> Ruszha Todorova,<sup>13</sup> Sofia Ruzmanova,<sup>14</sup> Ivanka Ilieva with "Sofiyski Shop" orchestra,<sup>15</sup> Kina Dimitrova – Leskovetz,<sup>16</sup> S. Radeva - Leskovetz.<sup>17</sup> Soloists – instrumentalists have been recorded in Sofia: Gyorgi Petrov – tambura solo,<sup>18</sup> Vasil Stamenov – Leskovetz, ocarina<sup>19</sup>, Ivan Hristov – Slatina, gaida,<sup>20</sup> L. Zvadimirov.<sup>21</sup> Some of the recordings register orchestral formations. I Bulgarsko Tamburashko Drushstvo;<sup>22</sup> N Tz V. Eskadron;<sup>23</sup> Orkestra na Grigor Nikolaev;<sup>24</sup> Orkestra V. Shvertner.<sup>25</sup> The records also contain speech – talking humorous: Vladimir Lukov.<sup>26</sup>

The names of the first musicians to make recordings appear in the earliest of our known catalogues of Bulgarian records, Grammophon's, from May–December

voyvoda", "Pesenta na Toma Davidov", "Pesenta na Marko voyvoda", "Ne plachi, mayko, ne zhali, che stanah azi komita", "Pesenta na Tsvetko voyvoda", "Zadade se burya strashna".

7 "Snoshti minah pokray vas", "Momiche malak dyavolo", "Ley se Dunave".

8 "Ya razturi Tsveto mome", "Pile pishti, Milke le", "Delchev Voyvoda", "Biko, bash bayraktarino", "Zarekoh se", "Ah, Dimitro lyo", "Shto me machish dusho Yano", "Chernyu Valkana dumashe", "Mayka", "Ne plachi, ne zhali".

9 "Zaplakala e vdovitsa", "Manush voyvoda", "Dafinka platno pereshe", "Dimitar Stoyanki dumashe", "Mamo, molya ti sa", "Hayde ne plachi".

10 "Pomoli se Boga, voyvoda", "Kak ne ti e zhalno, voyvoda", "Ot Balkan sleva", "Petli mi peyat", "Ne sedi, Dzhemo", "Sbogom veche", "O, zhiv e toy, zhiv e", "Balgarsko pleme" – marsh, "Ne zhali, Maleno mome", "Shto mi e milo", "Otvori, Lenko", "Militse", "Dafka", "Tunan kisi", "Dinche, Dinche".

11 "Bulko, bulko", "De e momiche, mama ti", "Nani, nani" – L. Karavelov.

12 "Sirache sam, pak nikogo nyamam", "Pesen za resavkite".

13 "Tsenkinite ochi", "Anke dushichke".

14 "Sadi moma kray more loze", "Napli sa stariya Asan aga".

15 "Chakam, chakam tsela nosht", "Az sam moma anglichanka", "Trendafil mirishe", "Az sam moma idealna".

16 "Kaval sviri na polyana", "Ot san sladak koy me budi".

17 "Ot planina sliza mamo, ovcharche", „Ovcharche, mlado pastirche".

18 "Boryano, Boryanke", "Nova cheshma se zapravi".

19 "... horo", "Tsafnalo e belo kokiche" – horo, "Mari Dimitro le, mlado momiche".

20 "Slatinsko horo", "Rachenitsi", "Zabrazhdaniya".

21 "Horo prez kraka".

22 "Prosti", "Kitka", "Shumensko horo", "Svishtovsko horo", "Paydushko horo", "Shumi Maritsa" – marsh, "Shumi Maritsa" – natsionalen himn, "Napred, ti, balgarino".

23 "Yunatsi" – Hohola, "Tsaribrodsko i Paydushko hora", "Staro balgarsko horo", "Shumi Maritsa" – marsh, balgarski natsionalen himn, "Smyana na karaula v Dvorettsa", "Karanfilke mome" – Kautski, "Rachenitsi i Dupnishko horo", "Tarsila mayka sina svoya" – marsh.

24 "Rabotnicheska pesen", "Otdavna behme dvama naedno", "Radomirsko horo", "Rusensko horo", "Rachenitsa", "Sofiysko horo", "Ey ti, krachmarino", "Siyka si dvori meteshe", "Tamara" – ot piesata "Borislav", "Az sam roden v nedelya".

25 "Paydushko horo", "Balgarski motivi", "Rapsodiya" ot Pipkov, "Konarska kitka" ot Shtros, "Balgarski pesni" ot Shtros, "Balgarski pesni ot Hohola", "Balgarski narodni rachenitsi", "Uchitelski marsh".

26 "Evrein moli ministara za sluzhba", "Evrein prodavach na igli", "Smeshni razkazi".

1908. The catalogue includes a total of 138 records, of which 91 are of “international repertoire” (English, French, German, Italian, Russian, Serbian, Romanian, Turkish) and 47 records of Bulgarian artists and repertoire. Among the Bulgarian recordings there are recordings of military orchestras. The music of the 1st Cavalry of the N.C.V. Regiment with Kapellmeister T. Hadzhiev. Small orchestras with Western string and wind instruments have been recorded: 12 records of the orchestra of the band “Shop” with Kapellmeister N. N. Krastev from Sofia. Among the records there are registrations of choirs: 2 records of the Choir of the Sofia Musical Society “Sofia-Yuch Bunar”; 4 records of a Serbian orchestra with a choir under the direction of Mr. Petar Velkov from Sofia. There are more records that have registered male and female singers – soloists: 3 records of Mrs. M. Dr. Popova from Sofia; 3 records of Mrs. E. Pancheva from Sofia; 3 with songs by M. K. Dryanovsky, baritone from Ruse; 2 with songs by Mr. Mar. Kasabov, bass from Sofia; 1 to Mr. Iliya Madjarov from Sofia; 3 to Mr. Iv. Yovchev an “independent artist” from Sofia, 2 by Mr. Naum K. Takov, “the blind” from Sofia, 1 to G. Kitanov, Kyustendil. Duets with and without accompaniment were recorded: 2 by the duet Yur. Spirov – Iv. Dimitrov, Sofia; 1 record with recordings of the duet Yur. Spirov and Iv. Dimitrov from Sofia; 1 with one song of the duet of Spirov and Dimitrov, and one song of M. Dr. Popova; 3 records with recordings of a male duet in accordion accompaniment – Iv. Dimitrov, At. Stefanov and T. Petrov. The Bulgarian part of the catalogue also includes 2 records with funny stories by the national theatre artist Geno Kirov (Gramophon, 1908).

### PATHÉ, FAVORITE, ODEON... AND MORE EARLY RECORDS FROM BULGARIA

A few years after the first advertisements for Gramophone Company turntables and records, advertisements for other competing companies appeared in Sofia newspapers. “The latest innovation in Paris – the Pathé phonograph, with a sensitive diaphragm, without a needle, has 20,000 songs in all languages” was offered to the Bulgarians from the representative of the company Kr. M. Dilovski from Orkhanie (today Botevgrad) (*Vecherna Poshta* VIII/12275, 22. 12. 1907). Pathé’s advertisements in the following years testify that, together with the new sapphire-needle gramophones from representative Kr. M. Dilovsky and Co. (now in Sofia) offered new records “with the latest registrations in Bulgarian, Turkish, etc.” (Ibid. IX/3221, 04.8.1910 and following). In 1910 Poliphon gramophones were advertised to the Bulgarian public by the chief representative for Bulgaria and Serbia, Marko Alkalay (Ibid. IX/3158, 1. 6. 1910 and following). In the same year, the new Euphon funnel-less gramophone began to be advertised in Sofia (Ibid. IX/3192, 4. 8. 1910 and following).

According to Vergili Atanasov (Atanasov 1967: 140), one of the first Bulgarian singers whose performances were recorded on a record by a foreign company in one of the rooms of the Hotel Bulgaria in Sofia in 1904 was Dimitar Popivanov – a graduate of the Prague Conservatory, at that time a music teacher, later an opera singer, professor, one of the founders of the Sofia Opera and the Music Academy. Popivanov's name is

not to be found among the catalogues and archives of the Gramophone Company, but a popular scholarly book claims that in 1904 Pathé-Marconi sent three assistants equipped with “the best equipment” who, at the suggestion of their local consultants – Czech Kapellmeisters – called Popivanov, a music teacher, from Pleven. After some coaxing and rehearsals, he sang the folk song “Maika Stoyana lulyala” to the metal bugler. It is said that this was the first Bulgarian song on a gramophone record – recorded on a wax matrix in Sofia and reproduced in Pathé’s factory in Paris (Tsonev 1968: 292). I own a record, recorded in Bulgaria in the first decade of the twentieth century, which shows that educated musicians, bandmasters of military bands, were recorded by Pathé, which produced discs for the Bulgarian market in France (*Pathé*, 56979 G.R. No. 16822 / No. 58485 G.R. No. 16823. Paidushko Rusensko – Mus. VI. regiment. Ruchenitsi – Muz. Brevete Disque s.g.d.g). The record can most probably be dated to 1907–1908, when the Kapellmeister of the Musik VI. Tarnovo Regiment stationed in Sofia was Ventseslav Kautsky, popular at the time for his concerts before large audiences, at which his kits and the choir mentioned were performed (Kanazirski-Verin 1947: 83–84). It is known that the French company began to seek markets in the East after 1903, when it made its first recordings in Russia, and in 1907 it built a factory in Moscow that circulated the matrices made in France; Pathé records and gramophones were favored for their non-replaceable sapphire-tipped needle (Zheleznyi 1989: 61–62). The Bulgarian record is of the same type (no paper label, with white incised Cyrillic lettering on the shellac, played inside-out) as those made for Russia, and the popularity of the Pathé label is indicated by the transfer of the name from the specific brand to the broader, locally popular name for shellac disc playing devices in Bulgaria and Russia: *pathephones*.

Lyubomir Petrov, researcher of the early spread of the gramophone in the Plovdiv region, comments on some early commercial recordings of Bulgarian performers made in Bulgaria and reproduced on gramophone records, part of the collection of the Ethnographic Museum in Plovdiv. One of the first to record Bulgarian renaissance and folk songs in 1906 was the baritone Alexander Kraev (Petrov 1974: 122). A series of records with labels in the colors of the national flag with Bulgarian performers – St. I. Beshkov, the brass band of the 8th Seaside Regiment, and the Varna City Choir, registered in Varna in 1906 or 1907, are part of the museum’s collection (Ibid. 1974: 122). Memories of the participants in these recordings confirm facts about early recordings made by Odeon Records: the music teacher at the Varna Male Gymnasium, Stoyan Beshkov, a singer, choir conductor and songwriter, sang about 10 songs popular at the time with the Cathedral Choir.<sup>27</sup> It is logical that the German company Odeon Records, which after 1904 began to record performers from Turkey, Asia, South America and Europe (Rust 1980: 77), should then look for a place on the Bulgarian market with records specially labelled for it.

27 “Mari Deno”, “Lukovitsky Momi”, “Gaida”, Rubinstein’s Russian art songs “Azra” and “Svatba” by Dargomyzhsky; and conducted the choir, performing two songs from Dobri Hristov’s kit “Pusti momi zheravnenki” – see *Polet* XII/20, 16. 5. 1977.

One of the companies associated with Gramophone Co. that distributed records with Bulgarian repertoire and artists in the first decade of the 20th century was the American Zonophone Record. In the archives of the Institute for the Study of Arts – BAS there is a Zonophone record with a green label and recorded by P. Zhivkov from Vidin, bass, songs “Cherney Goro, Cherney Sestro” and “Fair Song” performed.<sup>28</sup>

Bulgarian repertoire recorded in the early twentieth century by the engineers of the Gramophone Company, with performances by the opera singer Konstantin Mihailov-Stoyan, the gadulka player Boncho Georgiev and his son Ivan, and the orchestra of Grigor Nikolaev, also circulated by the Czechoslovak Gramola record company. It was formed in 1922 in Czechoslovakia, a country newly established after the collapse of the Austro-Hungarian Empire, as one of the new subsidiaries of the London-based Gramophone Company. Gramola record, a subsidiary of the Gramophone Company, had offices in Prague and Vienna and a record pressing plant in Usti na Labě, founded in 1926 (where Supraphon records would later be made). Together with Electrola, a German company founded in 1925, also a subsidiary of Gramophone, the two circulated records made by the Gramophone Company before World War I – records by Enrique Caruso, Leo Slezak, and others (Friedman [-]). Among the records preserved in the Archives of the Institute for the Study of Arts - BAS, there are two with the Gramola label with recorded Bulgarian folk songs by the opera singer Konstantin Mihailov-Stoyan: “Manush Voyvoda” and “Hayde, ne plachi, mila mome” (Gramola record, Catal. No. 10-12404, Matr. No. 13754 / 13755) and “Zaplakala e vdovitsa na Makedonskata granitsa” and “Zaplakala e gorata” (Gramola record, Catal. No. 10-12302, Matr. No. 13752/13753). They are of the type circulated in the second half of the 1920s in old recordings of the Bulgarian opera singer made between 1908–1909 (the label identifies the artist as “the 1st Bulgarian opera singer” – Mihailov-Stoyan was among the founders of the first Bulgarian Opera Society, which he led until his death in 1914 – see Andreev 1967).

Among the records with the earliest recordings of folk music from Bulgaria are those with the label Favorit Rekord. The Favorit stock company was founded in Hannover, Germany, in 1905-1906. The Bulgarian series has a black label with small stars above the inscription. The Favorit records were recorded by: the “Shop” orchestra, the singers Dorothei Vasilev, Tsonka Vasileva, Milan Sirakov, Sofitsa Kuzmanova, Maryika Kovacheva, Natalia Dimitrova; the bagpiper Slavi Velev; unknown zurna and drum players, gypsy bagpipe and zurna players. Favorit Rekord is the only company from the early twentieth century that inscribes the date and place of the recording on the label of the records. For example, the two records from the Ethnographic Museum in Plovdiv with recordings of songs sung by Dr. Nedkov, accompanied on the piano by Angel Bukoreschliev (“Ne plachi, mayko”, “Milkano Mome”, “Moyta bashtinia mila” and “Otdolu idat Seymeni” – Favorit Rekord, Cat. No. 1-105-524/525), have the date and place recorded on the label: June 10, 1910 in Plovdiv (Petrov 1974:122).

Lyubomir Petrov, a researcher of the early distribution of the gramophone in Plovdiv, found a rare example in Bulgaria of a local businessman who did not work

for any of the major companies recording and issuing records. In addition to the records found in the archives of the Ethnographic Museum, Petrov substantiates his discovery with data from the collection *Memories of the Musical Life of Plovdiv*, where there is information that the first recordings in this city were made in 1908–1909 in front of the equipment of the local trading company Kuyumjian. The singer P. Malchev, known as a performer of romances and arias, was surprised with the offer to record folk songs and recorded four of them, which were circulated by the commercial firm “Sarkiz Kuyumjiyan”, which developed a new activity (the press advertising at that time presented the firm as an “Anglo-Bulgarian company” with branches in Sofia, Ruse, Varna and Plovdiv for industrial goods and fashion items – (*Vecherna Poshta* X/3245, 29. 9. 1910) because of the great demand for records with Bulgarian folk music. Instead of the company's label, the labels in black bear the inscription “An assortment of Bulgarian folk songs”: “Haidut Velko” and “Marinite ochi”, performed by P. Malchev (baritone), Matr. No. 17018/17019; “Velo mome” and “Stoyan mami dumashe”, performed by P. Malchev. Malchev (baritone), Matr. No. 17026/17027 (Petrov 1974: 123–125).

### THE BULGARIAN REPERTOIRE

Observation of the repertoire recorded in Bulgaria by Bulgarian artists during the first decade of commercial recording is largely consistent with the picture of early recordings in neighboring Slavic countries. As has become clear, the first sound recordists were foreigners, emissaries of major Western companies, who made their recordings in the largest Bulgarian cities, where it was more convenient to travel and more profitable to find artists who would attract local audiences. In the early years of the gramophone industry, the main consumers of gramophones and records were members of the local middle and upper classes, who had the means to purchase the expensive equipment of the time – before 1910, the price of a simple gramophone was as much as the monthly salary of an elementary school teacher, and by the 1930s it had fallen to 2–3 daily wages for a worker (Georgiev 1983: 272). Both Western and Bulgarian audiences were bombarded with advertisements, comparing the feeling of recorded music as an experience of “first-rate opera” and gramophones as equating their owners with aristocrats, lords of the world's palaces – a full-page newspaper advertisement featuring images of “Their Majesties” recommended that local audiences buy the Gramophone Co's Lord and Monarch gramophones, along with records by world stars Caruso, Chaliapin, Melba, Adelina Patti (*Vecherna Poshta* V/1035, 12. 7. 1904; *ibid.* IX/2636, 6. 1. 1909). But the targeting of high artistic tastes followed the tried-and-tested tactic of companies seeking out local artists and repertoires that would be popular with the target group of gramophone “hardware” and “software” in the new territories: since Gramophone Co. catalogues already contained recordings by world stars like Caruso and Chaliapin, local catalogues had no need to repeat their songs. Bulgarian opera singers were recorded with a local repertoire – folk songs (more urban than rural), but arranged and harmonized songs and dances. The emic-concepts that express the inner musical face of the “first Bulgari-

an modernity”, according to Lozanka Peycheva, are: “original songs in folk spirit”, “Kapellmeister's medleys”, “composer's arrangements”; the local repertoire is in fact not so much folk, traditional music, as a type of folklorism (2008: 47–57; 2019: 73–87; 176–192). Similar tendencies can be observed in early gramophone recordings by Slovenian, Croatian, Bosnian, and Serbian artists. “Folk music” was recorded by opera singers, actors, and chamber vocal ensembles that followed the aesthetics of Western music, and as a result the recorded repertoire contained more folklorism and romantic nationalism behind the labels “folk” (Pennanen 2007: 138–141; Kunej 2014: 147–149).

The first recorded voices and repertoires were of famous local singers and chamber formations, representatives of the city intellectuals: opera singers (Konstantin Mihailov-Stoyan, Alexander Kraev), figures of musical enlightenment – teachers, composers and conductors (Dimitar Popivanov, Stoyan Beshkov, Angel Bukoreshliev), duets of singers, choral formations of probably note-literate amateurs (Choir of the Sofia Music Society “Sofia Yuch-Bunar”). Some of the songs recorded are folk songs, but harmonized and sung in piano accompaniment (“Zaplakala e gorata” and “Manush voyvoda” – the theme of the songs recorded by Konstantin Mihailov-Stoyan is haydushka-romantic and ballad-heroic, the opera singer is accompanied on piano in the recording by his accompanist Vyara Stoyanova; the Dimitrov-Stefanov duet records popular folk songs with an urban intonation, such as “Momiche malak dyavolo”, accompanied by accordion). Many of the songs recorded as folk songs are original, of the “sung poetry” type (“Ya naduy dyado kavala”, recorded by Mrs. Dr. Popova – based on poems by Hristo Botev; “Nani, nani”, recorded by R. Panayotova – based on the poems of Lyuben Karavelov; “Ne plachi, mayko” – sung by Dr. Nedkov, accompanied on piano by Angel Bukoreshchliev – based on a poem by Hristo Botev). An example of folk songs recorded by members of the urban intelligentsia are Elena Pancheva's performances recorded in 1906 on two Gramophone records donated by the singer's grandson, the composer Vladimir Panchev, to the Institute for the Study of the Arts. Elena Pancheva was born in Tulcha, Northern Dobrudzha, into a wealthy merchant family. From a young age she lived in Sofia, was educated in the Sofia highlife, then graduated from a boarding school for noble young ladies in Kyiv, where she studied music. Her heirs know that she was musical and famous as a singer. Although she never lived in a village, she loved and performed Bulgarian traditional village songs. The songs she recorded for Gramophone are “Tamburice, moja dengubice” and “Dano, Danice” (Gramophone Company – GC 3-13771/13772) and “Ya, vikni, Slavke, zapey” and “Radke le, konakchiyke le” (Gramophone Company – GC 4-13030/13031). The impressive musicality of the Panchevi family and the inherited tradition are a testimony to the attitude of the Bulgarian intelligentsia of the early twentieth century towards folklore, which will find new expressions in the next generations (Valchinova-Chendova and Naydenova 2008: 12–13).

Many of the early gramophone recordings are of orchestral formations of professional, note-literate musicians who found realization by performing art and military music (Music of the NTSV's Lieb-Guard Squadron with Kapellmeister Alois Matsak, Music of the First Cavalry Regiment with Kapellmeister Todor Hadjiev, Music of the Sixth Infantry Regiment with Kapellmeister Ventseslav Kautsky). The repertoire recorded on gramophone records by the military bands, which is placed under

the labels “Bulgarian” and “folk”, is eclectic – urban songs of rural origin; medleys of rural, revival and urban melodies; melodies popular from the practice of military bands, etc. (Valchinova-Chendova 2000: 111–112). The discography of early recordings gives access to the repertoire current in those years with the suggested titles of “folk tunes”: “Kitka”, “Kitka ot hora i pesni”, “Makedonsko horo”, “Rachenitsa”, “Selska svatba”, “Boryano, Boryanke”, “Nova cheshma se napravi”, “Tsaribrodsko i paydushko hora”, “Staro balgarsko horo”, “Shumensko horo”, “Mari Dimitro, le”, “Slatinsko horo”, “Naroden buket”. The people's favorite dances are not so much the local village dances as the traditional dances of the whole Balkans, inherited from the Ottoman past or brought across the Danube: “Kokonsko horo” (Kokoneshte), “Kasapsko horo” (Kasapiko, hasap avasi), “Svishtovsko horo”. In the memoirs of the journalist Georgi Kanazirski-Verin, he describes the taste of the audience of the early twentieth century for military music, marches, medleys, sound pictures: “The people of Sofia did not have very refined musical taste. On the small elevated platform in the City Garden opposite the War Ministry, the military music of the 6th Infantry Regiment, conducted by Kautsky, was played twice a week. When he knew the brass band was playing potpourri from Aida or from Traviata, the listeners were not very attentive, but if any ruchenitsa or horo was played, countless listeners with smiling faces gathered around the music. And Kautsky was obliged to put two or three hora or as many ruchenitsi dances in each of his programmes. The Paidushko horo was especially liked... These musicians patiently, playing folk music, gave us a little Western-European music by the spoonful every hour, and increasing the dose gradually, got used to where to listen to art music, and even did it quite pretentiously. Today there is already a real musical audience formed in Sofia” (Kanazirski-Verin 1947: 83–84).

Along with folk and “light” art music, early recordings included then-popular Western European music, which in the early twentieth century became associated with modern foreign dances, such as the *waltz*, *polka*, *Pas d'Espagne*, and *quadrille*, which audiences loved to hear and play, alternating them with hora and ruchenitsi dances (Kanazirski-Verin 1947: 98–102). Among such recorded examples are those included in the repertoire of military bands (Music of the 1st. Cavalry Regiment, the Music of the Leibguard of the National Cavalry Regiment), salon orchestras (Schwertner's Orchestra – a string orchestra led by a Czech musician, then playing in the restaurant-drinking house “Batemberg”, before him there were playing “Tamburashka Society”, their repertoire was Viennese waltzes, military marches, folk medleys), folk orchestras of modern Western instruments (Orchestra of the “Shop” troupe under the direction of the Kapellmeister N. Krastev): “Rozova dolina” – waltz, “Tonkinoaz” – march, “Proletno tsvete” – waltz, “Uchitelski marsh”, etc. A similar mixed repertoire was provided by the then fashionable tamburash orchestras, initially formed by Croatian migrants, which were soon made up of Bulgarian amateur musicians (First Bulgarian Tamburash Society – “Svishtovsko horo”, “Paidushko horo”, “Shumi Maritsa” – national anthem, “Napred, Balgario” – march).

Among the first recorded instrumentalists there were folk and town singers who accompanied themselves (Dorothei Vasilev - singer and violinist, part of the orchestra “Sofiyski Shop”, later made recordings of urban, revival and humorous songs).



Although few in number, at the beginning of the twentieth century commercial gramophone recordings recorded local rural traditional music and instruments: bagpipe (Ivan Hristov from Slatina), ocarina (Vasil Stamenov from Leskovets), gypsy formation of zurna players and bagpipers.

## CONCLUSION: WHY IS IT NECESSARY TO EXAMINE AND COMPARE EARLY RECORDS?

Why is it necessary to examine and compare early records? Do commercial recordings and discography have a place in ethnomusicological research? This question has already been answered by researchers whose texts point to the value of commercial recordings of folk, popular, and more recently art music and the possibilities they offer for ethnomusicological, interdisciplinary, cultural, historical, and anthropological research (Malm 1992; Gronow 1996; Pennanen 2000).

The proposed article presents the early history of sound recording in Bulgaria, describing the sound and discographic, musical and verbal evidence for the first decade of the local history of commercial gramophone recordings. The Bulgarian case does not differ in principle from the model of entry of the record industry on the periphery of Europe and the Orient. According to Pekka Gronow, the global record industry grew from the early twentieth century until the First World War (2014: 32–33). Local markets are dominated by global companies that, in order to sell their turntables, through their regional branches and representatives record and distribute records with local music as a personalized repertoire (Malm 1992: 350–352; Gronow 2014: 37). In Bulgaria the first is the British Gramophone Company, followed by the French Pathé and the German Odeon, Favorit and others. There is a lack of complete and accurate information on the number of recordings and circulations of the early 78 rpm Records in Bulgaria, but it can be assumed that there are several hundred units with recordings of Bulgarian artists and repertoire: only Gramophone records described in Alan Kelly's On-line Database there are 575 recorded units from Bulgaria in the period 1903–1911 (Kelly 2021). At the beginning of the research on early commercial recordings in Bulgaria I pointed out several collections, the complex research of which is in progress: the sound archive of the Institute of Art Studies – BAS, Golden Fund of Bulgarian National Radio, Plovdiv Regional Ethnographic museum (Dimov 2005). To these scientific, museum and media collections should be added private collections (one of the richest Collection of Bulgarian 78 rpm Records is the American collector Larry Weiner, with whom I collaborate). My research of commercial gramophone records, as my first experience in Bulgaria, is in a field with many white fields. Although based on a fragmentary and mosaic base, it provides enough information to outline several features of the Bulgarian case and comparisons with the sound recordings in related and neighboring countries. During the first decade of commercial registration, Bulgarian registrations took place in major cities (Sofia, Plovdiv and Varna). Capitals and cities are the first places to record in other Balkan countries (Zagreb, Belgrade, Sarajevo, Ljubljana,

Thessaloniki, etc.). Among the early Bulgarian records there are dozens of registrations of traditional rural music, instruments (bagpipes, ocarina, zurna) and musicians not only from Sofia (catalogs specify for some musicians that they are from smaller cities: Kazanlak, Lyaskovets, Orhanie); some of these musicians and formations (zurnadzhii, bagpipes and zurna) are presented in the catalogs as gypsy musicians (Kelly 2021).

The observations confirm what has already been noted in ethnomusicological research of recorded music: the market interest of international companies makes commercial recordings of local music, fixed sound, albeit outside its natural contexts, a valuable object for ethnomusicological research (Ceribašić 2021: 327–328). The above confirms the view that 78 rpm shellac records are the largest sound archive in the world (Gronow 2014), which has not yet been collected, described and analyzed in Bulgaria. Among the nearest perspectives, as the next step in conducting research on Bulgarian early commercial records, I see the task of analyzing a visible and preserved in the scientific sound archive of the Institute of Art Studies-BAS collection of sound carriers, which is in the process of digitization. The earliest recorded sounds will be interpreted in the context of their functioning as part of the music industry (discography, catalogs, commercials) and through their public images in the print media. Publications in newspapers and memoirs which contain information about the reception (spaces and audiences, discourses of power relations, ethnicity, nationalism, identity, etc.) will also be the subject of research. Along with the sound and verbal sources, visual testimonies will be interpreted: records on gramophone records, advertising images, photos. Last but not least – the review will include the historical characteristics of the collections of records: when, how, by whom the archive was collected; the peculiarities of private collections and the personal keys to them in the figure of collectors.

Recordings and their accompanying documents (labels, catalogues, advertisements) are important sources for the study of discography, but not only that. Recordings are part of the music industry – their study will illuminate the local characteristics of the first steps and the development of the global cultural and media industry. Their functioning as the use of the gramophone and gramophone records clarifies the practices of musicing in Bulgarian towns and villages in the early twentieth century. Registered artists – singers, pipers and orchestras, professional and amateur musicians, from town and village – are a personal key to musical life then. The recorded repertoire and the dynamics of art and folk, of European and oriental idioms, of styles and genres of the rising world popular music and its local variants can be interpreted in relation to the transformations of the oral tradition, as well as to cultural exchanges with the traditions of the region's neighbors and European influences. Recordings and secondary sources of their functioning (journalistic publications, memoirs, memoir literature) can provide valuable evidence about the reception of early media music, its audiences, and the sonic spaces of celebration and everyday life. I agree with Rebeka and Drago Kunej's observation that old gramophone records represent only what was popular at the time they were recorded and are not influenced, unlike field recordings made for research purposes, by the synchronic interest of researchers who record only what they think is important (Kunej, R. 2013;

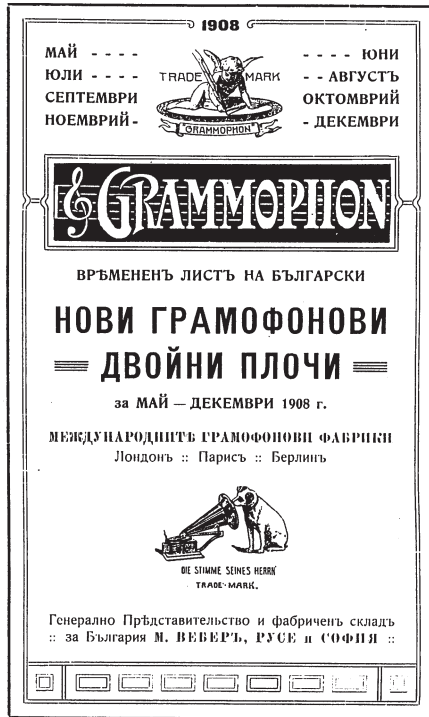
Kunej D. 2014). More resources and directions for readings can be added to this unexpected advantage: such as iconic images, symbolic capital, sources for historical anthropology, time machines, production of sound spaces, representations, etc.

Digitization processes in sound collections and archives and the philosophy of open access are a catalyst that can breathe “new life” into old recordings, open new doors to future research, and change the conservative mindset of the researcher.

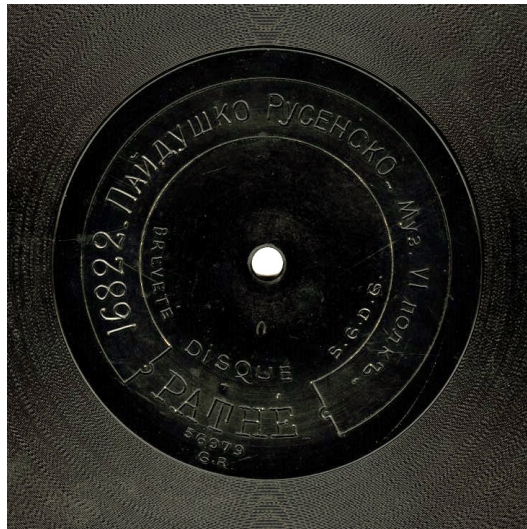
### ILLUSTRATIONS



**Figure 1.** The merchant representative of Gramophone Company Max Weber (Ruse-Sofia) advertises the turntables with information that he offers records in Bulgarian (*Vecherna Poshta* 26. 8. 1904).



**Figure 2.** The Bulgarian catalog of Gramophone Company from May–December 1908.



**Figure 3.** Pathé, 56979 G.R. No. 16822. Paidushko Rusensko - Mus. VI. regiment, probably 1907–1908 (Private collection of the author).



**Figure 4.** Zonophone, No. X-2-102130. P. Zhivkov from Vidin, bass, sing "Fair Song"; (Sound archive of the Institute of Art Studies – BAS).



**Figure 5.** Gramola record, No. 10-12302. Opera singer Konstantin Mihailov-Stoyan: "Zaplakala e vdovitsa na Makedonskata granitsa" (Sound archive of the Institute of Art Studies-BAS).

LIST OF REFERENCES

- Aleksandrović, Vesna (2008) "Analog/Digital Sound. National Library of Serbia Digital Collection of 78 rpm gramophone records", *Review of National Center for Digitization* 12: 37–42.
- Andreev, Andrey (1967) "Mihaylov-Stoyan, Konstantin Ivanovich". In *Entsiklopediya na balgarskata muzikalna kultura*. Sofiya: Izdatelstvo na BAN, 309–311 / Андреев, Андрей (1967) "Михайлов-Стоян, Константин Иванович". В *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на БАН, 309–311.
- Atanasov, Vergiliy (1967) "Zvukozapis". In *Entsiklopediya na balgarskata muzikalna kultura*, Sofiya: Izdatelstvo na BAN, 140–141 / Атанасов, Виргилий (1967) "Звукозапис". В *Енциклопедия на българската музикална култура*. София: Издателство на БАН, 140–141.
- Ceribašić, Naila (2021) "Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology: A Take on Edison Bell Penkala", *IRASM* 52 (2): 323–354.
- Dimov, Ventsislav (2005) "Kam izsledvane na zapisanata muzika v Baltariya ot parvata polovina na XX vek: arhivi i kolektsii", *Balgarsko muzikoznanie* 1: 144–172 / Димов, Венцислав (2005) "Към изследване на записаната музика в България от първата половина на XX век: архиви и колекции", *Българско музикознание* 1: 144–172.
- Dimov, Ventsislav (2006) "Komersialnite zapisi na folklorna muzika – nov obekt v etnomuzikologiyata". In Valchinova-Chendova (ed.) *Novi idei v muzikoznaniето*, Sofiya: SBK, 176–194 / Димов, Венцислав (2006) "Комерсиалните записи на фолклорна музика – нов обект в етномузикологията". В Вълчинова-Чендова (ред.) *Нови идеи в музикознанието*, София: СБК, 176–194.
- Dimov, Ventsislav (2008) "On some Early Evidence of Musical Hybridization: Observation on Commercial Gramophone Records from Bulgaria". In *The Human World and Musical Diversity. Proceeding from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group "Music and Minorities" in Varna, Bulgaria 2006*. Sofia: Institute of Art Studies, 43–50.
- Dimov, Ventsislav (2019) "Les tavernes et cafes Balkaniques et la naissance de la musique locale enregistree". In Raia Zaimova (Ed.) *Café Europe*, Sofia: Institut D'Etudes Balkaniques & Centre de Thracologie, 43–55.
- Dimov, Ventsislav (2021) *Zhivite glasove: predstavayane na arhiviranoto zvukovo nasledstvo na Rayna Katsarova (plochi ot 30-te i 40-te godini na XX vek)*, Sofiya: Institut za izsledvane na izkustvata, spisanie „Balgarsko muzikoznanie“ / Димов, Венцислав (2021) *Живите гласове: представяне на архивираното звуково наследство на Райна Кацарова (плочи от 30-те и 40-те години на XX век)*, София: Институт за изследване на изкуствата, списание „Българско музикознание“.
- Diskograf (2022) Hrvatska e-diskografija. Digitalni repozitorij Instituta za etnologiju i folkloristiku. <https://repozitorij.dief.eu/a/?pc=i&id=108929> [accessed on 03. 04. 2022]
- Dumnić Vilotijević, Marija (2018) "Contemporary Urban Folk Music in the Balkans: Possibilities for Regional Music History", *Musicalology* 25: 91–101
- Dumnić Vilotijević, Marija (2019) *Zvuci nostalgije: istorija starogradske muzike u Srbiji*, Beograd: Čigoja–Muzikološki institut SANU.
- Friedman, Howard. [-] The Collector's Guide to Gramophone Company Record Labels 1898–1925. MusicWeb-international. <http://www.musicweb-international.com/friedman/index.htm> [accessed on 03. 04. 2022]
- Georgiev, Georgi (1983) *Sofiya i sofiyantsi*. Sofiya: „Nauka i izkustvo“ / Георгиев, Георги (1983) *София и софиянци*. София: „Наука и изкуство“.

- Gramophon (1908) *Gramofon. Vremenen list na balgarski. Novi gramofonovi dvoyni plochi za may-dekemvri 1908*. Generalno predstavitelstvo i fabrichen sklad za Balgariya M. Veber, Ruse i Sofiya / Грамофон (1908) *Грамофон. Временен лист на български. Нови грамофонови двойни плочи за май-декември 1908*. Генерално представителство и фабричен склад за България М. Вебер, Русе и София.
- Gronow, Pekka (1981) "The Record Industry comes to the Orient", *Ethnomusicology* 25 (2): 251–284.
- Gronow, Pekka (1983) "The Record Industry: Growth of a mass medium", *Popular Music* 3: 53–76.
- Gronow, Pekka (1996) *The Recording Industry: An Ethnomusicological Approach*, Tampere: University of Tampere.
- Gronow, Pekka (2014) "The World's Greatest Sound Archive: 78 rpm Records as a Source for Musicological Research", *Traditiones* 43 (2): 31–49.
- Kanazirski-Verin, Georgi (1947) *Sofiya преди 50 години*. Sofiya: Balgarska kniga / Каназирски-Верин, Георги (1947) *София преди 50 години*. София: Българска книга.
- Kelly, Alan (2021) *Kelly On-line Database*. <https://www.kellydatabase.org/Entry.aspx> [accessed on 30. 05. 2022].
- Kostentseva, Rayna (1979) *Moyat roden grad Sofiya преди 75 години i после*, Sofiya: Izdatelstvo na OF. / Костенцева, Райна (1979) *Моят роден град София преди 75 години и после*. София: Издателство на ОФ.
- Kraker, Velimir and Ivan Mirnik (2018) "Zvučni zapisi vojne glazbe u Hrvatskoj". In Vijoleta Herman Kaurić (ed.) *1914. – Prva godina rata u Trojedinj Kraljevini i Austro-Ugarskoj Monarhiji: Zbornik radova*. Zagreb: Matica hrvatska, 383–408.
- Kunej, Drago (2014) "Slovenski posnetki na gramofonskih ploščah z 78 o/min", *Traditiones* 43 (2): 11–29.
- Kunej, Drago (2017) "78 rpm Records as a Source for Ethnomusicology and Folklore Research: Experiences from Slovenia". In Susanne Ziegler et al. (eds) *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 34–49.
- Kunej, Drago and Rebeka Kunej (2017) *Music from both sides: gramophone records made by Matija Arko and the Hoyer Trio*, Ljubljana: Založba ZRC.
- Kunej, Rebeka (2013) "Looking at Folk Dance. The Overlooked Resources of Old Gramophone Records". In Drago Kunej and Urša Šivic (eds.) *Trapped in Folklore? Studies in Music and Dance Tradition and Their Contemporary Transformations*. (Musikethnologie / Ethnomusicology, vol. 7), Zürich, Berlin: LIT Verlag, 161–179.
- Kunej, Rebeka (2014) Stare gramofonske plošče kot etnokoreološko gradivo. *Traditiones* 43 (2): 119–136.
- Lajić Mihajlović, Danka i Smiljana Đorđević Belić (2016) „Pevanje uz gusle i muzička industrija: guslarska izvođenja na prvim gramofonskim pločama (1908–1931/2)“, *Muzikologija* 20: 199–222.
- Lydon, Michael (2012) "Lomax in Ireland: fieldwork commercial recordings and 'great remembers.'" B.A. thesis, National University of Ireland Galway, 2012. Online thesis. [https://www.academia.edu/4968032/LOMAX\\_IN\\_IRELAND\\_FIELDWORK\\_COMMERCIAL\\_RECORDINGS\\_AND\\_GREAT\\_REMEMBERS\\_](https://www.academia.edu/4968032/LOMAX_IN_IRELAND_FIELDWORK_COMMERCIAL_RECORDINGS_AND_GREAT_REMEMBERS_) [accessed on 03. 04. 2022]
- Malm, Krister (1992) "The Music Industry". In Myers, Helen (ed.) *Ethnomusicology. An Introduction*, London: MacMillan Press, 349–364.
- Pavlović, Jevta M. (1909) *Grammophon: Spisak hrvatskih, bosanskih, srpskih i crnogorskih gramofonskih*

- i zonofonskih ploča*. Beograd. [http://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikaIZvuk/katalozi\\_izdavackih\\_kuca](http://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikaIZvuk/katalozi_izdavackih_kuca) [accessed on 03. 04. 2022]
- Palić, Mite (1913) *Ilustrovani tsenovnik gramofona (govorehik mashina) i spisak najnovijih srpskih plocha*. Panchevo. [http://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikaIZvuk/katalozi\\_izdavackih\\_kuca](http://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikaIZvuk/katalozi_izdavackih_kuca) [accessed on 03. 04. 2022]
- Pennanen, Risto Pekka (2000) "Commercial Recordings and Music Research", *East European Meetings in Ethnomusicology* 7: 101–104.
- Pennanen, Risto Pekka (2003) "A forgotten treasure trove – the first gramophone recordings ever made in Sarajevo, May-June 1907". In *III International Simposium "Music in a Society"*, Sarajevo: Musicological Society of the FBiH, 172–177.
- Pennanen, Risto Pekka (2005) "Kako Koristiti Komercijalne Snimke za Muzicko Istrazivanje: Metodoloski Pribor za Prvu Pomoc". U *Muzika. IV. Medunarodni Simpozij "Muzika u Drustvu"*, Sarajevo: Musicological Society of the FBiH, 28–44.
- Pennanen, Risto Pekka (2007) "Immortalised on Wax: Professional Folk Musicians and Their Gramophone Recordings Made in Sarajevo, 1907 and 1908". In Božidar Jezernik et al. (eds), *Europe and Its Other: Notes on the Balkans*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 107–148.
- Perkins, John F., Alan Kelly and John Ward (1976) "On Gramophone Company Matrix Numbers, 1898 to 1921", *The Record Collector* 23 (3–4): 51–90.
- Petrov, Lyubomir (1974) "Rannoto razprostranenie na gramofona v Plovdiv i selishtata ot Plovdivskiya kraj". *Godishnik na narodniya etnografski muzey – Plovdiv*, 2: 99–137. / Петров, Любомир (1974) „Ранното разпространение на грамофона в Пловдив и селищата от Пловдивския край“. *Годишник на народния етнографски музей – Пловдив*, 2: 99–137.
- Peucheva, Lozanka (2008) *Mezhdru Seloto i Vselenata: starata folklorna muzika ot Balgariya v novite vremena*, Sofiya: Akademichno izdatelstvo "Prof. Marin Drinov". / Пейчева, Лозанка (2008) *Между Селото и Вселената: старата фолклорна музика от България в новите времена*. София: Академично издателство "Проф. Марин Дринов".
- Peucheva, Lozanka (2019) 'Narodniyat duh' v avtorskite pesni ot Balgariya, Sofiya: UI „Sv. Kliment Ohridski“ / Пейчева, Лозанка (2019) 'Народният дух' в авторските песни от България, София: Университетско издателство "Св. Климент Охридски".
- Rust, Brian (1980) *Brian Rust's Guide to Discography*. Westport, Connecticut–London: Greenwood Press.
- Spottswood, Richard K. (1990) *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942*. Chicago: University of Illinois Press.
- Tsonev, Mladen (1968) *Sbogom, baron Hirsh!* Sofiya: Narodna mladezh / Цонев, Младен (1968) *Сбогом, барон Хирш!* София: Народна младеж.
- Valchinova-Chendova, Elisaveta (2000) *Gradskata traditsionna instrumentalna praktika i orkestrovata kultura v Balgariya (sredata na XIX i kraja na XX vek)*, Sofiya: RIK "Poni". / Вълчинова-Чендова, Елисавета (2000) *Градската традиционна практика и оркестровата култура в България (средата на XIX – края на XX век)*, София: РИК "Пони".
- Valchinova-Chendova, Elisaveta, Albena Naydenova (2008) *Svetat na moyata muzika. Kompozitorat Vladimir Panchev*, Sofiya: Mars. / Вълчинова-Чендова, Елисавета, Албена Найденова (2008) *Светът на моята музика. Композитора Владимир Панчев*, София: Марс.
- Zheleznaу, Anatoliy I. (1989) *Nash drug – gramplastinka*, Kiev: "Muzichna Ukraїna" / Железний, Анатолий И. (1989) *Наш друг – грампластинка*, Киев, "Музична Україна".



ВЕНЦИСЛАВ ДИМОВ

ПРАТЕЋИ ЦРНУ СПИРАЛУ: СТАРИ ГЛАСОВИ, НОВИ ЖИВОТ  
(КА ИСТОРИЈАТУ РАНИХ КОМЕРЦИЈАЛНИХ  
ГРАМОФОНСКИХ ПЛОЧА У БУГАРСКОЈ)

(РЕЗИМЕ)

Најранији сачувани звучни доказ о музици и музичарима из Бугарске налази се на комерцијалним грамофонским плочама с почетка XX века. Иако су јединствени извори за етномузиколошка и историографска истраживања, ови комерцијални снимци су мало познати и готово непроучени. Овом приликом пажња је усмерена на сам почетак, на прву деценију комерцијалних снимања и публикација грамофонских плоча у Бугарској. Основа за истраживање су звучни извори – плоче из научних и музејских архива и приватних колекција, а обухваћени су и каталози дискографских компанија, етикете с грамофонских плоча, доступне дискографије и пратеће информације – текстови и рекламне слике из новина, мемоари и мемоарска литература, као примарни и секундарни извори. Сврсисходан етномузиколошки приступ остварен је комбинацијом различитих истраживачких метода: етнографских, историјских, дискографских, културолошких, антрополошких. Након контекстуализовања подсећањем на успон дискографске индустрије и појаву грамофона на Балкану, пажња је усмерена на компаније које су издавале плоче са снимцима бугарских уметника: *The Gramophone Company*, а потом и *Pathé*, *Favorite*, *Odeon*. Поменут је велики број музичара који су снимали плоче, указано је на процес професионализације, разматран је репертоар који су овековечили бројни солисти и ансамбли. У закључку је истакнута важност проучавања раних комерцијалних снимака, посебно у односу на развој популарне културе у Бугарској у годинама које су претходиле Првом светском рату, на (интер)културалне интеракције, изборе између западних и локалних, словенских и балканских елемената и квалитета. Ова продукција утицала је и на традиционалну музику у нетрадиционалним модерним контекстима и на уметничку музику у популарним контекстима.

GRAMOPHONE RECORDS OF THE SINGER MIJAT MIJATOVIĆ:  
FROM (RE)CONSTRUCTION OF DISCOGRAPHY TO  
THE STUDY OF RECORDED MUSIC

Danka Lajić Mihajlović<sup>1</sup>

Principal Research Fellow, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

David Pokrajac<sup>2</sup>

Visiting Professor, Faculty of Sciences and Mathematics,  
Department of Computer Science, Niš, Serbia

Saša Spasojević<sup>3</sup>

Independent Researcher, Belgrade, Serbia

*In memory of Milan P. Milovanović (1971–2021)*

---

ГРАМОФОНСКЕ ПЛОЧЕ ПЕВАЧА МИЈАТА МИЈАТОВИЋА:  
ОД (РЕ)КОНСТРУКЦИЈЕ ДИСКОГРАФИЈЕ  
КА СТУДИЈАМА СНИМЉЕНЕ МУЗИКЕ

Данка Лајић Михајловић

Научни саветник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

Давид Покрајац

Гостујући професор, Департман за рачунарске науке Природно-  
математичког факултета Универзитета у Нишу, Ниш, Србија

Саша Спасојевић

Независни истраживач, Београд, Србија

*У сећање на Милана П. Миловановића (1971–2021)*

Received: 7 March 2022

Accepted: 17 May 2022

Original scientific paper

1 danka.lajic.mihajlovic@gmail.com

2 majstorpoki@gmail.com

3 staraborca1794@gmail.com

## ABSTRACT

The study of gramophone records is important when acquainting oneself with Mijat Mijatović (1887–1937), who strongly impacted so-called folk music in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes / Yugoslavia, considering the importance of the records he released during his career. His opus of commercial recordings is the largest of the interwar period in the area and, therefore, it is highly indicative when considering the correlation between the early music industry and 'local' culture as a glocal topic. In this study we present numerous sources and a complex critical analysis that resulted in Mijatović's discography. Special attention has been paid to record companies, the chronology of recordings, the repertoire and collaborating musicians, thus mapping the potential of discography for the study of recorded music and cultural history.

KEYWORDS: Mijat Mijatović, discography, the study of recorded music, shellac records / 78 rpm records, music industry.

## АПСТРАКТ

Проучавање плоча српског певача Мијата Мијатовића (1887–1937) од значаја је за упознавање личности која је снажно обележила тзв. народну музику у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца / Југославији. Његова продукција плоча највећа је у периоду између двају светских ратова на овом подручју, те је врло индикативна за сагледавање корелације ране музичке индустрије и овдашње културе, као глокалне теме. У студији се представљају бројни извори и сложена критичка анализа која је водила ка Мијатовићевој дискографији. Посебна пажња посвећена је издавачима, хронологији снимања, репертоару и музичким сарадницима у извођењима, као мапирању потенцијала дискографије у правцу студија снимљене музике и културне историје.

Кључне речи: Мијат Мијатовић, дискографија, студије снимљене музике, шелак плоче / плоче на 78 обртаја у минути (о/м), музичка индустрија.

1. УВОД<sup>4</sup>

Место дискографија у научним истраживањима музике повезано је с вредновањем комерцијалних аудио-снимака музике као врсте извора. Иако су дуго били на маргини, новија истраживања дала су им убедљив легитимитет, последично афирмишући и дискографије. Важно је имати у виду да се научно релевантне дискографије разликују од каталога дискографских издања, какви у библиотечком контексту служе да обезбеде информације о звучном медију и пратећем материјалу, као и од каталога произвођача и продаваца, који дискографска издања представљају као тржишни артикал (Weber 2001). Оне све те податке проактивно обједињују: издање описују као производ музичке / културне индустрије, широко контекстуализујући анализе музике с комерцијалних издања као медијализоване уметничке поруке. (Ре)конструкције таквих дискографија, нарочито када је реч о издањима с почетка дискографске индустрије, захтеван су посао, тим више ако је реч о пионирским подухватима те врсте у одређеној средини и(ли) сфери музике.

Иако се разлози дистанце музикологије и етномузикологије у односу на снимке музике с комерцијалних издања као грађе донекле разликују, сходно специфичним дисциплинарним епистемологијама и доминантним методологијама, чини се да савремене 'студије снимљене музике' доприносе брисању граница између „сестринских дисциплина” (Greer 1997), као и афирмацији интердисциплинарности у проучавању односа музике, човека и друштва. Иако ово научно поље укључује истраживања бројних технолошких и културолошких аспеката музике снимљене за комерцијална издања, оно донекле

4 Ова студија резултат је сарадњи које се испостављају узорним, па и незаобилазним када је реч о научном проучавању плоча. Наиме, основни корпус грађе и литературе обезбеђен је кроз сарадњу колекционара и ванинституционалних истраживача дискографије Д. Покрајца и С. Спасојевића, као и круга њихових колега – познавалаца ране дискографије, пре свега Милана Миловановића, који нас је прерано напустио и коме посвећујемо овај рад. Посебна захвалност за сарадњу у тој фази припада Стивену Козобарићу (Steven Kozobarich) и Николи Зекићу. Сврсисходном систематизовању података, њиховој анализи и уобичавању студије кључно је допринела др Данка Лајић Михајловић, етномузиколог. Рад њене магичне НИО финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (РС), а истраживање дискографије посебно је подржано кроз пројекат *APPMES*, финансиран од стране Фонда за науку РС.

Различите врсте помоћи су нам током истраживања и уобичавања текста пружили (азбучним редом): мр Весна Александровић, Лара Ацков, Зоран Вељановић, проф. др Семир Вранић, Паулина Дамњановић, Луција Зоре, Саша Феникс Јанош, инг. Вељко Липовшћак, мр Мартин Мејзр, др Биљана Милановић, виши научни сарадник, Горан Пелевић, проф. др Ристо Пека Пенанен (Risto Pekka Pennanen), др Жељка Радовиновић, др Наташа Рељин, Атила Ташнади (Tasnády Attila), Кристијан Цварг (Christian Zwarg), проф. др Наила Церибашић, за коју им и овом приликом изражавамо искрену захвалност. Сажетост захвалнице условљена је укупном ограниченошћу текста, а управо је у супротности с величином поштовања за остварене сарадње. Верујемо да су професионалност и добронамерност на којима се оне темеље гаранција разумевања и за овај компромис.

Веома смо захвални и рецензентима овог рада за посвећено критичко читање и драгоцене савете.

потенцира околност да је реч о медијализованој музици, скреће пажњу на снимање као врсту интервенције и медиј као посредника. Из етномузиколошке перспективе се назив дисциплине *the study of recorded music* (уп. Bayley 2010; Cottrell 2018) – студије снимљене музике, чини у одређеном смислу редувантним због у овој науци уобичајеног ослањања на снимке – првенствено теренске, али и снимке с фестивала и оне настале у студијским условима. У том смислу осећа се потреба за додатном одредницом о диферентном мотиву у односу на примарно документарна снимања – комерцијално заснованим односима музичара, продуцентата и публике, попут ‘студије комерцијално снимљене музике’. Коначно, у правцу који као сложеница назначавала други, такође сразмерно присутан термин у англофоном дискурсу *phonomusicology* – ‘фономузикологија’ (уп. Cottrell 2010), као практичан, па и међународно прихватљивији чини се термин ‘дискологија’, изведен по већ познатим принципима из грчког ‘дискос’, а аналогно општепознатог ‘дискографија’.<sup>5</sup> У овом тренутку приклањамо се директном преводу препознатљивог назива дисциплине с идејом да примарно заговарамо инклузивност етномузиколошких истраживања за све врсте звучних докумената.<sup>6</sup>

Маргинализованост коришћења дискографских издања као извора у етномузиколошким истраживањима музике у вези је с методолошком доминацијом теренских истраживања у овој науци. Пажња за последице измештања фолклора у домен масовне, медијске и популарне културе, коју је фолклористика показала још средином прошлог века, те потоње шире преиспитивање потенцијала нових медија и односа различитих типова реконтекстуализације фолклора, као и пионирска проучавања дискографија појединих музичких израза (попут џеза), тек почетком 21. века добили су значајнији одјек на пољу проучавања народне музике у најширем смислу.<sup>7</sup> Надовезујући се на пионирске подухвате ове врсте (попут Bulić 1980), пажња за дискографију у региону југоисточне Европе резултирала је значајнијом научном продукцијом.<sup>8</sup> Важност дискографских извора потврђена је кроз проучавања феномена градске (народне) музике (уп. Dimov 2012; Думнић 2013; Думнић Вилотијевић 2019), па и кроз историографске студије (Покрајац и др. 2014). Растуће уважавање комерцијалних издања као извора подстакло је интересовање за ову врсту истраживања и у Србији (Radinović and Milovanović

5 Наравно, подразумева се метафоричност основе ‘дискос’, која се ни у ‘дискографији’ не односи само на округле носаче звука, већ на аудио-издања различита по врсти/облику медија.

6 Захваљујемо се једном од рецензентата нашег рада, који је детаљним коментарисањем терминолошке проблематике утицао на коначне изборе у овом раду.

7 Уп. Gronow and Englund 2007; такође едиција *Contributions to the History of the Record Industry / Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie (The Lindström Project)*, чији томови су посвећени различитим темама везаним за индустрију грамофонских плоча.

8 С почетка појединачно интересовање за продукцију плоча с музиком с овог подручја (уп. Pennanen 2003, 2005; 2007; 2016), прерасло је у тимске пројекте: у Љубљани је такав пројекат реализован у периоду 2009–2012 (в: *Traditiones* 2014; Kunej 2014, 2017); у Загребу се сличан пројекат управо реализује (в. IEF 2022), а у Београду је део актуелног ширег пројекта у домену примењене науке (в. даље).

2016; Лајић Михајловић 2017; 2021; Лајић Михајловић и Ђорђевић Белић 2016). Прелиминарни резултати подстакли су осмишљавање ширег истраживања у оквиру пројекта *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society* (2022–2024), којем је један од циљева рад на дискографијама музичара од значаја за српску културу кроз тзв. сарадничко истраживање (енгл. *Collaborative research*), као и научно интерпретирање тема које оне отварају.

Овом приликом у центар пажње постављају се плоче Мијата Мијатовића (Београд, 3. фебруар 1887 – Београд, 25. јун 1937), једног од најпопуларнијих певача у Србији и Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца (СХС) / Југославији у периоду до Другог светског рата (уп. ЕВР 1928а: 46). Због обима студије, детаљна Мијатовићева дискографија приказана је табеларно (в. прилог), док су ток истраживања, елементи Мијатовићеве биографије и други аспекти музичке каријере сведени на контекстуалне референце (њихово елаборирање следи у засебној студији), у корист ‘читања’ дискографских података из етномузиколошке перспективе.

## 2. МИЈАТ МИЈАТОВИЋ И ДИСКОГРАФСКА ИНДУСТРИЈА

### 2.1. МУЗИЧКА КАРИЈЕРА МИЈАТА МИЈАТОВИЋА

Иако се професионално бавио правом (као дипломирани правник радио је у Министарству правде, а касније као адвокат), за Мијата Мијатовића певање је било изузетно важан део живота. Надареност, посебно висина (тенор) и боја његовог гласа отворили су му врата једне од најплоднијих каријера када је реч о певачима прве половине 20. века у Србији и региону.

Као певач развијао се у гимназијском хору (уп. Анон. 1927х), а затим у Академском певачком друштву „Обилић” (Мајданац и Радојчић 2005), усвајајући елементе белканто технике. Наступајући с „Обилићем” и „Београдским певачким друштвом” на бројним концертима и турнејама (Турлаков 1994; Милановић 2014), често и као солиста, добио је прилику да уђе у свет дискографске индустрије врло рано, у својим двадесетим годинама. Међутим, следиле су тешке године за Србију, Балкански ратови, а потом и Први светски рат. У Првом светском рату учествовао је као резервни официр српске војске, с којом се повукао у Грчку, где је наступао на хуманитарним концертима у Солуну (Vasiljević 2019: 315). С војском се потом нашао и у Француској, у Паризу, а након рата вратио се у Београд. Један од Мијатовићевих најрепрезентативнијих наступа био је у чувеном Ројал Алберт Холу у Лондону, 14. марта 1920. године (Royal Albert Hall 2018). Учествовао је и у директно преношеним музичким програмима Радио Београда Раковица (према: Коцић 1985), касније Радио Београда, а врло често су се преко радија могле чути његове плоче (уп. Анон. 1930d). Након дуге паузе, у својим четрдесетим, као зрео певач вратио се снимању плоча и у тој етапи сарадње с дискографским компанијама настаје највећи део његове продукције. Иако је сам био велики боем, Мијатовић није званично наступао у кафанама. Продукција плоча испоставља се кључном сфером његове певачке каријере.

## 2.2. ПЛОЧЕ МИЈАТА МИЈАТОВИЋА КАО ПРОИЗВОДИ МУЗИЧКЕ ИНДУСТРИЈЕ

### 2.2.1. ИЗВОРИ ЗА (РЕ)КОНСТРУКЦИЈУ МИЈАТОВИЋЕВЕ ДИСКОГРАФИЈЕ

Истраживање у циљу уобличавања дискографије Мијата Мијатовића укључило је разноврсне и изузето бројне изворе. Међу примарним су плоче, које су проучаване непосредно, а када приступ примерцима није био могућ, коришћене су фотографије плоча и (ли) налепница/етикета. Донекле изненађујуће, испоставило се да су институционални архиви од мањег значаја у односу на приватне збирке. Наиме, у обзир су узети фондови Радио Београда, Народне библиотеке Србије (НБС), Матице српске у Новом Саду (ДБМС), Дигиталног репозиторијума Института за етнологију и фолклористику у Загребу (DIEF), хрватске Националне и свеучилишне књижнице (NSK), те Библиотеке Краљевског колеџа (*Kings College*) у Лондону. Ипак, како је до сада утврђено, највећа збирка Мијатовићевих плоча налази се у приватном архиву Саше Спасојевића, самосталног истраживача из Београда, те је она била кључна за ово истраживање.<sup>9</sup> Сачувано је око 90% Мијатовићевих комерцијалних снимака, претежно оних из међуратног периода.

Драгоцене изворе за Мијатовићеву дискографију пружиле су, такође, базе података и интернет странице посвећене дискографији (уп. *CHARM, DAHR, Discogs, Kelly, SecondHandSongs*) и дигитализоване архиве издавачких кућа (уп. *LAC*, посебно фонд Пола Војта (*Paul Voigt*), једног од главних инжењера *Edison Bell* компаније). Коначно, успели смо да истраживањем обухватимо и све најзначајније каталоге издавачких кућа и локалних дистрибутера (*Columbia 1932; EBP 1928a; EBP 1928b; EBP 1929a; EBP 1930; EBP 1931a; EBP 1931b; EBP 1933; EBP 1935; HMV 1933; HMV–Columbia b.g.; Одеон 1927; Одеон 1928/9; Одеон 1929; Одеон 1939; Палић 1911; Палић 1913; Пате 1913; Павловић б. г.*), те огроман број написа и рекламних огласа из дневне штампе тог времена. Наравно, компаративно су коришћени и већ објављени подаци релевантни за тему (*Milovanović 2009*).

У методолошком смислу кључним се испоставило критичко читање различитих извора, врста детективног рада у којем је квалификовање и хијерархизовање података засновано на што је могуће систематичнијем контекстуалном и компаративном разматрању сваког од њих. Највећи проблем током поступка уобличавања Мијатовићеве дискографије представљали су недостајући и неподударни матрични бројеви (истих снимака) у различитим писаним изворима, што смо кроз оваква истраживања у највећем броју случајева успели да разрешимо.<sup>10</sup>

9 Већина ових плоча добро је очувана и преснимљена, а у колекцији је и велики број копија снимака с плоча из других приватних колекција.

10 Матричне бројеве не знамо за плоче *EBP Radio* (с префиксом „SZ”), које су нам познате само из каталога (али не и као артефакти), као и за једну *UK Columbia* плочу.

### 2.2.2. ТЕХНИЧКО-ТЕХНОЛОШКИ АСПЕКТИ ПЛОЧА МИЈАТА МИЈАТОВИЋА

У дискографској индустрији у Мијатовићево време употребљаване су тзв. шелак плоче – плоче од шелак смоле које су репродуковане брзином од (приближно) 78 обртаја у минути (о/м) (више у: Morton 2004). Мијатовићеви снимци су махом на плочама пречника 25 цм, иако има и оних од 20 цм и 29 цм.<sup>11</sup> Тако је трајање публикованих Мијатовићевих снимака најчешће око 3 минута, а креће се у распону од нешто преко 2,5 минута до приближно 4 минута.<sup>12</sup> У Мијатовићево време плоче су штампане обострано, махом један снимак / једна музичка нумера на страни. Међутим, у неким случајевима на плочама су комбиновани снимци различитих извођача, а понекад су исти снимци једног извођача публиковани на различитим његовим плочама, па се о раној дискографској продукцији често говори реферирајући и на „стране плоча” као мерне јединице.

У технолошком смислу су Мијатовићеви рани снимци – они настали пре Првог светског рата – део епохе акустичног снимања, када су записи настајали механичким путем, док су каснији записи његовог певања начињени електрично – уз коришћење микрофона и електричну конверзију звучног сигнала (више о технологијама снимања нпр. у: Morton 2004).<sup>13</sup>

### 2.2.3. МИЈАТОВИЋЕВИ СНИМЦИ ЗА ДИСКОГРАФСКЕ КОМПАНИЈЕ

Снимања за плоче Мијата Мијатовића организовали су различити комерцијални издавачи чији су се називи и пословно-организациони односи мењали (више у: Gronow and Saunio 1998), а плоче носе седам различитих етикета: *Gramophone Concert Record* (надаље: *GCR*), *Pathé*, *His Master's Voice* (надаље: *NMV*), *Edison Bell Penkala* (надаље: *EBP*), *Columbia*, *Odeon* и *Homocord*.<sup>14</sup>

Према до сада идентификованим и истраженим изворима, на комерцијалним плочама објављено је више од 170 снимака Мијатовићевог певања, најмање

11 Плоче од 29 цм су карактеристичне за *Pathé*, у односу на „стандардне” плоче од 30 цм других издавача (уп. Пате 1913).

12 Прецизирање ових података условљено је доступношћу свих преснимака, а од важности је и технолошка (не)уједначеност дигитализације.

13 У периоду механичког снимања готово сви издавачи користили су хоризонтални рез, осим куће *Pathé*, чије плоче одликују вертикални рез и репродукција од центра плоче ка спољашности. Стога, плоче овог издавача није било могуће слушати на грамофону, већ само на специфичном апарату – патефону.

14 Називи издавача су на налепницама плоча по правилу штампани у оригиналној графици, па ће тако бити навођени и у овом тексту. Подаци о извођачу и снимцима на Мијатовићевим плочама штампани су и ћиричним, и латиничним писмом, па и њиховим паралелним коришћењем на једној налепници, а понекад је, уз друге промене, на налепницама доштампаних тиража мењано и писмо. Стога ће називи песама бити навођени ћирилицом као писмом студије, а у табели у прилогу назначена су оригинална писма за ове податке на налепницама које су нам биле доступне, с напоменом да су друга издања истих плоча могуће имала другу графију. Када се на снимак реферира бројевима матрице и плоче, ови подаци ће бити навођени сукцесивно са знаком „/” између).



174.<sup>15</sup> Највише је његових снимака на плочама *EBP*, једине индустрије грамофонских плоча у Краљевини СХС / Југославији (више у: Lipovšćak 2014) – бар 52 различита снимка. С етикетом *HMV* објављено је 37 снимака Мијатовићевог певања, следе *Odeon* с 26, *Homocord* с 22, *GCR* с 16, *Columbia* с 15 и *Pathé* са 6 снимака.

Такође, извесно је да је иста матрица отиснута на две плоче (као „дупликат“), у једном случају код *Columbia* плоча и у седам случајева код *EBP*.<sup>16</sup> У оквиру ове проблематике потребно је поменути и поновно издавање појединих (старих) снимака с префиксом „JS” (југословенски снимци) и назнаком *Made in Jugoslavia* (sic!) (уп. *HMV – Columbia* б. г.).<sup>17</sup>

Одређени број ових снимака публикован је и на плочама за америчко тржиште од стране *Columbia Records* (US), која је издала бар четири Мијатовићева снимка настала за *Columbia Gramophone Company Ltd. (UK)*<sup>18</sup> и *The Victor Talking Machine Company*, на чијим је плочама најмање 19 Мијатовићевих снимака насталих за *HMV*.<sup>19</sup>

Резимирајући наведене податке закључујемо да је Мијат Мијатовић објавио на плочама преко двеста снимака, на садашњем нивоу сазнања – 205: на 174 су различити снимци, 23 снимка су америчке компаније поновиле на својим плочама, а 8 снимака поновљено је на плочама истог издавача у комбинацији с другим снимцима (в. Табелу 1). О евентуалним додатним плочама с Мијатовићевим снимцима може се изнети неколико претпоставки. Кад је реч о продукцији *EBP*, запажа се несистематичност следа матричних бројева у вези са сесијама за које не постоје књиге снимања, те се не може искључити могућност да су на њима додатни Мијатовићеве снимци. Такође, постоји могућност да је

15 У односу на лимитираност примарних, па и секундарних извора, истичемо да податке о броју снимака, односно плоча, треба третирати као доњу границу – податак који ће се можда кориговати (навише), уколико се пронађу додатни поуздани извори.

16 На основу броја матрице Мијатовићевог снимка песме *Аман, пошетала Ана* (Z384/SZ1404) и бројева матрица снимака Паје Тодоровића и Ђорђа Ђорђевића за ту кућу, претпостављамо да је ово Мијатовићево извођење снимљено у пратњи Тодоровићевог оркестра, те да је реч о дуплику извођења, или евентуално о алтернативном снимку извођења објављеног на плочи SZ1250, које нема у доступним колекцијама. Слично, може се претпоставити да су снимци *Певнула Јана* на плочама SZ1246 и SZ1250 заправо исти, чему у прилог иде и подударност назнака за њу: „само за најинтимније кругове одраслих”, односно „за најинтимније кругове”. Међутим, у овај број дупликата за *EBP*, као вероватне дупликате, нисмо укључили снимке с плоча Z1241 и SZ1241, због индикације да је постојала само плоча Z1241 (уп. *EBP* 1929а).

17 Реч је о плочама с каталожским бројевима JS500, JS501, JS507 и JS513. Могуће је да је то последица успостављања заштитних царина на увозне грамофонске плоче (уп. Anon. 1931с), те увођења новог закона о заштити ауторског права, према којем су од накнаде била искључена ранија издања (в. Ceribašić 2021: 330).

18 Реч је о плочама 1121-F и 1178-F, које су на америчко тржиште пласиране 1929, односно 1932. године.

19 До сада познате плоче с Мијатовићевим снимцима *Viktor* је пласирао 1928. и 1929, а с обзиром на дисконтинуитет у нумерацији вероватно је да реиздатих снимака на плочама с овом етикетом има још.

Мијатовић издао бар још једну плочу за *Homocord*, с обзиром на прескок у низу бројева познатих плоча с његовим извођењима (недостаје Se. 4-023, в. Табелу 1). У односу на питање додатних снимака/плоча треба имати у виду и податак да се у *Пројраму са њлоча* Радио Београда за 11. мај 1937. наводи и песма *Зорица* (уп. Анон. 1937), коју нисмо пронашли на нама познатим грамофонским плочама. Коначно, поменимо могућност да је Мијатовић учествовао у снимању плоча и као члан квартета „Станковић”, који је 1911. снимао за *Pathé*.<sup>20</sup>

У односу на питање целовитости уприличене дискографије Мијата Мијатовића неопходно је размотрити и тзв. алтернативне снимке/*џејкове*,<sup>21</sup> који су били ‘нупроизводи’ процедуре снимања за плоче (уп. Анон. 1929а). Тако је, на пример, начињено барем тридесет алтернативних тејкова различитих нумера с Мијатовићевих снимања за *HMV* (према: *CHARM; Kelly*). Није познато да ли је неки од ових снимака сачуван до нашег времена. Могуће је да се управо алтернативни тејкови појављују на издањима која се сматрају „дупликатима” код *EBP*,<sup>22</sup> а одговор може пружити само детаљна анализа извођења. Такође, неке *EBP* плоче у неснимљеном делу плоче – тзв. *dead wax* простору<sup>23</sup> уз број матрица садрже утиснуте и различите суфиксе, словне или нумеричке,<sup>24</sup> који би могли бити и ознаке алтернативних тејкова.<sup>25</sup>

#### 2.2.4. ДАТИРАЊЕ КОМЕРЦИЈАЛНИХ СНИМАКА МИЈАТА МИЈАТОВИЋА

Због недоступности књига снимања и других поузданих података о динамици сниматељских сесија реконструкција хронологије Мијатовићевих снимања за плоче била је веома захтеван аспект истраживања. Каталогизирајући издавачких кућа ће се у овом делу текста третирајући као подразумевајућа референца коју, дакле, треба повезати с додатним, конкретно наведеним изворима. Извесно је да су постојале две фазе: прва је била кратка, 1910–1911. године, прекинута ратовима, док је друга, 1927–1932. године, кључна по броју снимака. Мијатовићев рад на овом пољу представимо пре свега из перспективе сарадњи с појединим издавачких кућама, док је укупну динамику снимања могуће јасније сагледати из Табеле 1 (в. прилог).

20 Реч је о снимцима *Тебе Боја хвалим* и *Српска химна* (16288, 16289). Том приликом су снимали певачи Ђамиа Ђамиловић, Мика Дедић и Мијат Мијатовић, те је могуће да су управо они сачињавали овај квартет (уз још једног, за сада непознатог певача).

21 Алтернативним тејковима се називају различити снимци извођења исте нумере од стране истих извођача, настали на истој/једној сниматељској сесији.

22 На пример, песма *Дуге, бело дуге* доступна је на *EBP* плочама Z1127 и Z1129, *Мирјана њлајино белеш* на плочама Z1128 и Z1234, а *Дивна си* на Z1128 и Z1137.

23 Реч је о делу грамофонске плоче између завршетка жлебова (дела са снимком) и налепнице.

24 На пример, Z196C и Z196D, односно Z2076-85 и Z2076-86. Понекад је ово у корелацији с бојом налепнице, као код Z179C и Z179D.

25 Друга могућност је да су ознака „сина” (*stamper*), матрице коришћене за добијање отисака плоче (више о изради шелака плоча в. <http://early78s.uk/>). Коначно, постоји могућност да се бројеви у шелаку односе на поновљена издања идентичних снимака, на коју нам је указано у рецензији, на чему се топло захваљујемо.

Прве снимке за плоче у каријери Мијатовић је направио за GCR: сви његови снимци издати с овом етикетом настали су у Београду у једној прилици, 8. и 10. марта 1910. (уп. *Kelly*). Првог дана настали су снимци на матрицама 10538–10547, а још шест, на матрицама 10557–10562, другог дана Мијатовићевог снимања.

Исте године Мијатовић у Београду снима и за издавачку кућу *Pathé*; реч је о снимцима с матричним бројевима 16981–16984 (уп. Палић 1911; Пате 1913; Палић 1913), који су вероватно настали јуна 1910.<sup>26</sup> С овим издавачем сарађивао је и наредне, 1911. године, такође у Београду, када су начињена два снимка (16294 и 16295).<sup>27</sup>

Ратне околности прекинуле су ангажовање музичара из Србије на пољу продукције плоча, а у периоду после ратова, у разореној држави, општа атмосфера и економске прилике нису ишле у прилог производњи робе ове врсте. Оживљавање дискографске индустрије почиње прештампавањем предратних снимака српских музичара које је начинио CGR (1921/1922), а нова снимања започињу 1924. (*Odeon* и *Columbia*) тј. 1925. године (*HMV*). У досадашњем току истраживања нису пронађене прештампане плоче са старим Мијатовићевим снимцима, а његова прва поратна снимања уследила су 1927. за компанију *HMV*.<sup>28</sup>

Мијатовић је отпутовао у Праг 12. јула (уп. Анон. 1927а), а већ наредног дана започела је тродневна сесија (13–15. јула), вероватно у Подземној дворани Дома синдиката (*Odborový dům*; према: Gössel and Šir 2016: 30). Том приликом настао је 21 снимак потом публикован на плочама и још бар 20 алтернативних тејкова,<sup>29</sup> уз клавирску пратњу. Установили смо да је макар једна од матрица с алтернативним тејковима од двеју за које се сматрало да су сломљене (уп. *Kelly*), сачувана и искоришћена за плочу.<sup>30</sup> Наредно снимање за *HMV* предузето је у Београду крајем исте године (5. и 6. децембра 1927). Тада је настало десет објављених снимака, барем девет алтернативних тејкова, као и два снимка једне песме која према досадашњим сазнањима није објављена (уп. *CHARM*: 5. 12. 1927).<sup>31</sup> Треће Мијатовићево снимање за *HMV* организовано је такође у Београду, 9. априла 1929, а резултирало је са шест објављених снимака и

26 Снимци српских певача налазе се под каталожним бројевима 16901–16998. У односу на податак да је Мијатовић с „Београдским певачким друштвом” наступио у Сарајеву 13. јула 1910. (према тада важећем, тзв. јулијанском календару) (уп. Раџица 2014: 174–175), као и на то да је снимање помињано у дневној штампи тог истог датума (Мали журнал 191/XVII: 1), закључујемо да је реализовано јуна месеца према савременом, грегоријанском календару.

27 У једном огласу из септембра експлицитно се помињу нове плоче снимљене јула месеца (евентуално јуна, по новом календару) (уп. Анон. 1911b; такође уп. Пате 1913; Палић 1913).

28 Практично, реч је о континуитету Мијатовићеве сарадње с *The Gramophone Co. Ltd.* (UK), која је издавала плоче с етикетом GCR и *HMV*.

29 Поновљено снимање сваке нумере била је уобичајена пракса (уп. Анон. 1929а).

30 Реч је о матрицама ВК2251-1 и ВК2251-2. Утврдили смо на основу налепнице да плоча АМ830 садржи снимак ВК2251-1, *Да знајеш, море*.

31 Реч је о матрицама ВК 2665-1 и ВК 2665-2, варијантама песме *Све се кунум*.

бар једним алтернативним тејком. Снимано је у малој дворани „Кола српских сестара” у Франкопановој, данашњој Ресавској улици (уп. Анон. 1929а).

Оснивање компаније *Edison Bell Penkala Ltd.* у Загребу (1926) не само да је индикација стања културе и економије у Краљевини СХС, већ и процене јужнословенског тржишта у ширем контексту европске дискографске индустрије (више у: Ceribašić 2021). Снимања за ову кућу реализована су у Загребу,<sup>32</sup> а Мијатовићеви снимци настали су у пет сесија у раздобљу 1927–1932.

Већ у првој групи музичара која је на снимања дошла из Београда почетком октобра 1927. био је и Мијатовић. Снимао је два дана и том приликом настали су снимци с матричним бројевима Z176–Z185, Z188–Z189, Z195–Z196. Његово наредно снимање у Загребу било је највероватније већ децембра исте године.<sup>33</sup> Том приликом настали су снимци на матрицама у распону Z373–Z391, свакако 12 потом публикованих (в. Табелу), док за остале матрице није установљено јесу ли садржале непубликоване Мијатовићеве снимке или снимке другог/других извођача (и да ли су уопште све употребљене). Трећа серија Мијатовићевих снимака за *EBP* настала је крајем 1928. године (уп. Анон. 1928г). Тада су настали снимци на матрицама Z726–Z735, од којих је осам публиковано (в. Табелу 1), а за Z727 и Z732 није позната употреба. Приближно годину дана касније – крајем 1929, Мијатовић снима четврту серију за *EBP* (матрице Z1277–Z1286, с непознаницом за четири од њих): осам снимака је публиковано, а за два објављена на различитим плочама нисмо установили матричне бројеве, али је на основу (истог) оркестра који прати сва та извођења вероватно да су настали управо том приликом (в. Табелу 1). Своје последње снимање за *EBP* – и последње снимке за комерцијалне плоче уопште – Мијатовић је начинио крајем 1932. године (уп. Анон. 1933). Био је то опет сразмерно велики подухват у оквиру којег је настало десет снимака (в. Табела 1).

Мијатовићеви снимци за кућу *EBP* објављивани су у двама форматима, на плочама од 20 цм – чији су каталожки бројеви имали префикс „SZ”, а припадали су едицији *Radio*, као и на плочама од 25 цм (само са стандардним „Z”), које су припадале едицијама *Record* и *Electron*. Снимци с другог, трећег и четвртог снимања објављивани су у оба формата,<sup>34</sup> док су с првог и петог само на плочама од 25 цм.

Певање Мијата Мијатовића публиковано за плоче компаније *UK Columbia* снимљено је први пут вероватно 8. новембра 1927. у Београду, у сали варијетеа „Касина” (уп. Анон. 1927г). Девет снимака (Н1390–Н1399, с тим да није познато шта је на Н1392 или Н1393)<sup>35</sup> публиковано је на пет плоча тако што се снимак Н1390 нашао на двема плочама (уп. Табелу 1). Две године касније, 17. или 18.

32 Отуда „Z” у ознакама (више о систему означавања *EB* плоча у: Ceribašić 2021: 334).

33 Снимци на матрицама с приближним бројевима (Z359, Z360) датирани су на 4. децембар 1927. године (Lipovšćak 2014: 306), па су Мијатовићеви снимци настали вероватно нешто касније.

34 Из четврте серије на мањем формату публикована су само два снимка на различитим плочама (SZ 1637 и SZ 1728), на којима су с друге стране снимци других извођача.

35 На једној од ових матрица свакако је објављена нумера *Бело Доне*.

јуна 1929, било је друго снимање *Columbia* у Београду у којем је учествовао и Мијатовић (уп. Анон. 1929ц). Том приликом колекцију снимљену за ову кућу проширио је са шест нових снимака (Н2160–Н2165), потом публикованих на трима плочама (уп. Табелу 1).

Почетак Мијатовићеве сарадње с издавачем *Odeon* везује се за 1928. годину, када су у Београду, вероватно у сали „Станковић”, начињени његови први снимци за плоче с овом етикетом (Анон. 1928ц). Међу око шестсто снимака начињених те године у пролеће (Анон. 1928д) налази се и 26 Мијатовићевих из двеју сниматељских сесија, вероватно обе реализоване током априла месеца. Прву колекцију чини 20 снимака, а потом је снимљено још шест песама.

Прво Мијатовићево путовање у Берлин за потребе снимања за *Homocord* било је у лето 1928. године, вероватно јула месеца, ако су бројеви утиснути на самом шелаку испод налепница датуми снимања. Начињено је 16 снимака. Друга сесија такође је реализована у Берлину, у пролеће наредне, 1929. године, вероватно крајем марта. Тада је снимљено шест нама познатих нумера.

Када се Мијатовићева снимања за плоче сагледају дијасхронички, добија се јасна представа о томе да је врхунац његове продуктивности на овом пољу био у периоду 1927–1929, када се вратио овом послу након дуге паузе.<sup>36</sup> Те године снимао је за већину дискографских кућа с којима је током каријере сарађивао, осим за *Homocord* и *Odeon* (које ће то „надокнадити” наредне године). Након тога продукција стагнира, да би се пауза између последњих снимања за *ЕВР* испоставила најавом краја ове врсте његових активности.<sup>37</sup> Разлоге је тешко утврдити, али је свакако велики утицај кризе индустрије грамофонских плоча услед експанзије радија и опште економске кризе.

### 2.2.5. ПЛАСМАН И ПРОДАЈА ПЛОЧА МИЈАТА МИЈАТОВИЋА

За проучавање производње плоча као дела музичке индустрије, па и оне Мијата Мијатовића, од важности су и подаци о динамички појављивања плоча у продаји у односу на снимања. Сама производња плоча је, изгледа, била веома експедитивна, посебно у периодима укупно мање продукције грамофонских плоча, па се, на пример, плоче снимљене марта 1910, укључујући Мијатовићеве, у новинским огласима рекламирају јула исте године (уп. Анон. 1910б), а

36 Осим што је 1927. година великих подухвата кад је реч о српској дискографији, могуће делом и у вези с радио-програмом емитованим с плоча, који је поновно заживео те године (уп. Марковић 1979), посебан подстицај за Мијатовића могла је бити емотивна веза с извесном Зорицом (презиме није утврђено), младом женом која ће му постати животна партнерка.

37 Немамо сазнања да је Мијатовићево певање снимано на другим носачима звука (децилитне плоче, магнетофонске траке) у контексту сарадње с Радио Београдом. С друге стране, познато је да се нашао међу певачима чији су снимци отиснути и на некомерцијалним, пропагандним плочама током Другог светског рата. Такође, много касније, Мијатовићево певање нашло се на LP плочи *Великани њозоришне сцене* (2350084, ПГП РТБ и Музеј позоришне уметности 1986), на којој је, између осталог, звучна слика *Ноћ у Скадарлији*. Куриозитет је снимак извођења песме *Друјар ми се жени* забележен на „тонфилму” из 1933. године (Mijatović i Petrović 1933).

оне снимане крајем 1932. на тржишту су се појавиле већ с почетка наредне године (уп. Анон. 1933). С друге стране, запажамо неподударност динамике рекламирања плоча из исте серије: могуће је да су из маркетиншких разлога плоче из исте серије пласиране сукцесивно, па се тако снимци из марта 1910. рекламирају јула и септембра исте године, али чак и маја наредне (уп. Анон. 1910б; Анон. 1910ц; Анон. 1911а). Ипак, то није било правило: *Pathé* снимци из 1910. пуштају се у промет приближно три месеца после снимања, и то практично сви – око 80% снимака из те прилике, укључујући и Мијатовићеве (уп. Анон. 1910а; Анон. 1910д). Слично, *Columbia* снимци из новембра 1927. на тржиште излазе фебруара 1928. године (уп. Анон. 1928а; Анон. 1928б).

Плоче Мијата Мијатовића (као и других извођача) продавали су заступници издавача, али и бројни други трговци. У овом правцу истраживања су веома комплексна, извори малобројни и захтевни за критичко читање. Тако, на пример, у односу на податак да су снимци с Мијатовићевим певањем (ре)издавани и на плочама за америчко тржиште – првенствено за дијаспору, у погледу односа економских и културних политика, индикативним се чинио податак да није препознат тржишни потенцијал плоча српских музичара, па и Мијатовића, с обзиром на бројност српске мањине у Мађарској, те његових плоча нема у Каталогу за мађарско тржиште (уп. *EBP* 1929б). Међутим, истраживања пословања *EBP* показала су нејасну улогу ове куће кад је реч о том делу продукције (више у *Seribašić* 2021: 335), па и неутемељеност повезивања плоча наведених у том каталогу с *EBP*.

Осим каталога, о пласману плоча сведоче бројни огласи и написи у дневној штампи и периодици. На садашњем нивоу проучености пласмана Мијатовићевих плоча детаљније је могуће говорити само о подручју Београда.

Грамофонске плоче могле су се купити у продавницама техничке робе, уз грамофоне, али и писаће машине и сличне производе. Усмеравајући пажњу према издавачима Мијатовићевих плоча, налазимо да су се издања *GCR* 1910. продавала као ексклузивна роба у неколико радњи: Јевте М. Павловића и компаније, Михајла И. Обрадовића, Антонија Браздила (уп. Анон. 1910б).<sup>38</sup> Специфичне статусе као заступници имали су „Јевта М. Павловић и компанија” за *GCR* и *HMV* (уп. Анон. 1926; Анон. 1927ц), „Илић и Андрејевић” за *Odeon* (Анон. 1930ц), а „Агентурно комисионо предузеће ‘Мотор’” за *Homocord* (уп. Анон. 1928е; Анон. 1928ф; Анон. 1931е), док је *Pathé* испрва заступала „Радионица Саве Т. Поповића” (уп. Анон. 1911б), а касније „Музичка кућа Хармонија” (уп. Анон. 1927а; Анон. 1931а; Анон. 1932б). Своја представништва у Београду имали су *Columbia* и *EBP* (уп. Анон. 1927б; Анон. 1927ф).

Основни подаци за процену комерцијалног ефекта Мијатовићевих издања – тираж у којем су публиковани и подаци о продаји – за сада нису пронађени. Ипак, на основу различитих боја налепница и(ли) облика слова за податке на налепницама плоча које су садржајно исто издање, закључујемо да су неке Мијатовићеве плоче доштампаване, што је посредна потврда њиховог

38 У овом огласу као продајно место наводи се и једна радња на Цетињу у Црној Гори.

тржишног успеха. Познато је да су у време када је његова продукција била на врхунцу – крајем двадесетих и почетком тридесетих – цене грамофонских плоча биле између 15 и 65 динара (уп. Анон. 1928б; Анон. 1929б; Анон. 1930а; Анон. 1931д; Анон. 1932а; Анон. 1933; Анон. 1934; Анон. 1935). Издања *Odeon*, *Columbia* и *HMV* су била знатно скупља од *EBP*,<sup>39</sup> а плоче класичне музике (нарочито иностраних извођача) биле су скупље од плоча с народном музиком. Ако се има у виду да је просечна радничка надница била око 25 динара, а месечне плате чиновника између две и три хиљаде динара (Cazi 1978: 31, 15), може се закључити да су грамофонске плоче биле сразмерно скупе. У односу на Мијатовићеву дискографију ова сазнања конкретније сугеришу то да су његове плоче биле међу повољнијима на тржишту (народна музика, највише плоча националне компаније – *EBP*), али је укупан комерцијални ефекат за њега лично тешко претпоставити, посебно што се уз тираж и статистику продаје мора узети у обзир и одсуство регулативе права извођача током већег дела Мијатовићеве каријере.<sup>40</sup>

### 2.3. Плоче Мијата Мијатовића као сведочанства музичке културе

#### 2.3.1. РЕПЕРТОАР МИЈАТА МИЈАТОВИЋА НА КОМЕРЦИЈАЛНИМ ПЛОЧАМА

На грамофонским плочама публиковано је 86 различитих песама у извођењима Мијата Мијатовића (в. Табелу 1).<sup>41</sup> Дакле, сразмерно велики број песама сниман је више пута: на плочама се нашло чак шест (различитих) извођења песме *Пошећала Ана Пеливана*, а по пет извођења песама *Саирадићу шајку*, *Разболе се бело Доне* и *Кад сум бил мори Ђурђо*.

Међу верзијама исте песме значајан је број „дублета” – снимака исте песме уз исти оркестар за различите издаваче, као вида њихових конкурентских односа. Идентификовали смо 13 таквих случајева, све уз пратњу оркестра Стевице Николића: шест је дублета код *Odeon* и *HMV*, шест за *Odeon* и *Columbia* и један за *Columbia* и *HMV*.<sup>42</sup> Ако је Мијатовића на *Pathé* плочама пратио оркестар Јове Јарета (више у наставку текста), дублети су још три песме, чији снимци су с њиховом пратњом објављени на плочама *GCR*.

Поменимо у овом контексту као прву снимљену (1910), и тада, и сада популарну песму *Да знаш мори моме*, као и популарне, и у различитим

39 Осим већих трошкова у случајевима снимања у иностранству, транспорта, па и израде, увозне плоче су царивене, према неким подацима чак десетак динара по плочи; уп. Анон. 1931ц.

40 Посебан аспект ове проблематике представља лични став извођача у погледу комерцијализовања њихове уметничке активности посредством индустрије плоча, с обзиром на примере одрицања уметника од надокнаде за снимање; уп. Анон 1929ц.

41 Попис је уприличен према наводима назива песама на налепницама, док су додатне напомене наведене унифицирано – издавањем двотачком.

42 Поуздано датирање снимака услов је за даљу анализу односа издавачких кућа, а из научне перспективе „дублети” су изузетан потенцијал за проучавања извођачких, стваралачких – аранжерских и продукцијских аспеката музике с плоча.

извођењима снимљене *Крст̄и од зла̄ица, Дуњо моја (Јесен с̄ӣиже, дуњо моја), Ој јаворе, јаворе*. С друге стране, Мијатовић је први на нашим просторима снимео песму *Вију ве̄ири*, као и *Синоћ сам ишо из бокала (у тој верзији)*, а песме *Ле̄ӣнам болан, Савио се рузмарин* и *Каг бекрије из кафане њођу* он је једини овековечио на плочама издатим пре Првог светског рата.

Веома су индикативни и резултати анализе репертоара снимљеног на последњим комерцијалним плочама Мијата Мијатовића у смислу ексклузивности, односно популарности. Од укупно десет песама снимљених у последњој серији (ЕВР), девет се по први пут појављује у Мијатовићевом снимљеном опусу (само *Дању орем, камен преврћем* снимао је у претходном периоду). Неке од њих већ су снимили други певачи, попут *Тешко је љубӣӣӣ њајно, Ој дјевојко, убила те̄е њама, Ој Алиле, кладушко ко̄ӣшле, Дрӯӣар ми се жени*. Други снимци испоставили су се Мијатовићевим амблемима и (ли) врстом обесхрабрења за друге певаче да их сниме, па су песме *Куйи ми мајко њо̄ӣ и Хајде, слушај калеш, бре, Анђо* поново снимљене тек након његове смрти. Слично, од десет песама из последње серије, чак три нису више снимане за плоче до Другог светског рата: *Колико те̄е волим, не воли те̄е нико, Кирчо, бре др̄ӣо ма̄ӣаре* и *Ој дјевојко, ђинђо моја* – Мијатовићеве снимци остали су уникатна сведочанства њихових извођења у тој епохи. Осим поменутих песама, Мијатовић је једини међу својим савременицима за комерцијалне плоче снимео и песме: *Бозација, Дању орем, Јегрен ѓраде, Јечам жњела Гружанка девојка, Певнула Јана, По моди сам шишке намес̄ӣшила, Та̄ӣко на мајку збораше* и *Шейнала сам, мори, Јано*. С друге стране, неке друге песме из Мијатовићевог снимљеног репертоара налазимо на плочама великог броја певача из те епохе, у различитом следу – некада је ранији његов снимак, а некада другог певача.<sup>43</sup> Свакако, несумњиво је да се репертоар „народне музике” прве половине 20. века преко продукције грамофонских плоча креирао интеракцијом узорних извођача, продуцента дискографских кућа и аудиторијума/тржишта, па и других фактора. Иако је и ова врста компаративне анализе заснована на систематичном увиду у бројне и разнолике изворе о дискографији тог доба, дакле, не само оних о Мијатовићевим плочама, његово прецизније позиционирање као актера у „народној музици” захтева опсежна даља истраживања.

Анализа Мијатовићевог репертоара с плоча показује изузетну комплексност тема и карактера снимљених песама, али и њихових музичко-стилских карактеристика, што се може повезати с интересима издавача. Заступљене су традиционалне песме из различитих крајева Краљевине – претежно оне које припадају новијим временима, међу којима има песама чији се аутори не знају („понародњени”), као и оних чији су аутори познати, али су доживљене и у усменој предаји третиране као народне. Веома су заступљене песме из Босне (попут *Равно њоље, жао ми је на те̄е, Вино њију, нане, а̄е Сарајлије, Каг Алија млади*

43 Подударност репертоара налазимо на издањима преко 30 певача и ансамбала, међу којима су посебно истакнути Бора Јањић, Софка Николић, Мица Остојић, Милан Томић, Сека Михајловић, Јоца Мијатовић, оперски певачи Божидар Митровић, Станоје Јанковић и Живојин Томић, глумице-певачице Теодора Арсеновић и Милица Бошњаковић, као и састави Јоце Мимике Млинка, Стевана Бачића Трнде и „Цицварићи”.



беј бијаше), али посебно из јужних српских крајева, с Косова и из (тадашње) Јужне Србије (данашње Северне Македоније), попут *Дуде, бело дуде, Кад сум бил мори, Ђурђо, Цркнала мајко, љукнала, На Сјруџа дукјан да имам*). Поред одредница „народна песма”,<sup>44</sup> на плочама се као регионално-идентитетске одреднице појављују ознаке „босанска”<sup>45</sup> и „македонска”.

У односу на већи број лирских, љубавних песама, специфичан део снимљеног традиционалног репертоара чине песме наративног карактера, историјске или псеудоисторијске тематике (*Ој, Амиле, кладушко койиле, Пошейтала Ана Пеливана, Али-паша на Херцеџовини и Једрен-џраге*). Овакве песме у десетерцима биле су део наслеђа на ширим, балканским просторима, захваљујући интензивним миграцијама становништва, без обзира на догађаје и топосе на које се непосредно односе и локалне традиције из којих су потекле. Релација репертоара који је преко плоча утицао на канонизацију народне музике и идентитетских политика свакако заслужује посебну пажњу, али је такође важна и пријемчивост њихових мелоритмичких одлика, афективног потенцијала за различите социкултурне средине, те прагматичност солистичке извођачке формације (на супрот сеоском групном певању) у односу на технологију снимања.

Међу снимљеним су и песме које су посебну популарност стекле преко *Руковети* Стевана Ст. Мокрањца (*Биљана њлајно белеше; Шейтала сам, мори, Јано / Аман, шейнала си; Прошейтал, мајко, девей љодини*), па је на неким плочама и назначено његово ауторство. Мијатовићу су ове песме засигурно биле познате и преко репертоара хорова с којима је наступао (уп. Милановић 2014: 213–214).

Значајан део Мијатовићевог репертоара чиниле су ауторске песме, песме српских композитора и композитора других националности који су деловали у југословенској култури тог времена, те препевни страних песама. Највећи је број ауторских песама Марка Нешића (*Синоћ сам њшо из бокала – заправо Чије је оно луче бело, Кукурузи већ се беру, Бојаша сам, имам свеја*; уп. Томић 2009: 41), песма Петра Коњовића *Под пенџери тј. Крадем ти се у вечери* нашла се на Мијатовићевим плочама у трима извођењима (више о песми у: Ceribašić i dr. 2019), а ту су и песме Јована Пачуа (*Саирадићушајку*), Јована Фрајта (*Цвейтала ми ружа*, уп. Фрајт б. г.), Исидора Бајића (*Дивна си*, уп. Бајић б. г.), Јована Поповића (*Ко њ’ љокида са љрла љердане*),<sup>46</sup> уп. Матић 2018), Божићара Јоксимовића (*Дуњо моја*), Станислава Биничког (*Ујаснуле очи чарне, Имам једну жељу*), те Фрање Мађејовског (*František Matějovský; Колико ње срце моје воле*), Јарослава Кричке (*Jaroslav Křička; Тече вода, њече*), Арпада Балажа (*Balázs Árpád; Рузмарине мој зелени*) и Николе Балона (*Камбана бије нане*, уп. Ballon 192?).

Посебну пажњу у овом контексту заслужују песме из збирке *Мијайовке* Станислава Биничког (б. г.), која је име добила управо по Мијатовићу (*Ђурић-*

44 Ова врста категоризације заслужује посебну истраживачку пажњу, укључујући поред репертоара и извођачко-стилистичке аспекте, овде посебно у односу на белканто технику певања Мијатовића.

45 Семантика ове одреднице посебно привлачи пажњу с обзиром на то да се појављује и уз песму *Дуде, бело дуде*, типичну за југ Србије, посебно за градску средину Врања.

46 Модификовани текст песме *Под јорјованом* Алексе Шантића.

Клајн 1981; Дујовић 2017: 116–117, 185).<sup>47</sup> Најчешће су снимане *Каг сум бил', мори*, *Ђурђо* и *Разболе се бело Доне* – по пет пута, затим *Послала ме сџара мајка* – четири пута, *Певнула Јана* и *Зашићо*, *Сике*, *зашићо* – по три пута, *Џијанчица / Џијани се леју* – два пута, док је *Пошла Ванка на вода* снимљена само једном.

Међу снимљеним песмама познатих аутора има и оних које потичу из тада популарних комада с певањем. Песму *Пијан се скићам* Мијатовић је снимео већ за своје прве плоче, и то за обе компаније с којима је тада сарађивао – очигледно с идејом о њеној популарности. На плочи је назначено да је песма „из *Ајше*”, али не и то да је музику за тај комад Светозара Ђоровића написао Петар Крстић. За друге песме чији се избор такође може повезати с популарношћу позоришних комада, посебно с *Кошићаном*, ова врста назнаке је изостала.

Иако није био професионални оперски певач, на Мијатовићевом снимљеном репертоару налази се и популарна арија *Una furtiva lacrima* из опере *L'elisir d'amore* Гаетана Доницетија (Gaetano Donizetti), коју је извео на италијанском језику. Ову арију снимео је за две издавачке куће – *HMV* (BK2269-2/AM837) и *EBP* (Z189C, и то на две плоче: Z1115 и Z1136). Као репертоарске изузетке налазимо и песму Едварда Грига *Ја ње љубим* (Edvard Grieg, *Hjertets melodier* Op. 5 No. 3;<sup>48</sup> *HMV* BK2257-1/AM 835), те танго *Aranjuez* Хозеа де Албе (Jose D'Alba), снимљене с текстовима непознатих аутора на српском језику (*EBP* SZ377/SZ1247). Поменимо и то да су у његовом извођењу публикована и два снимка песме која припада популарној музици у ужем смислу *Somewhere a voice is calling* (Arthur F. Tate; Eileen Newton; *HMV* BK2257-1/AM835; *EBP* Z195/Z1136), у оригиналу – на енглеском језику. Несумњиво је да је образовање помогло Мијатовићу у жанровским искорацима и додатној атрактивности певањем на различитим језицима као виду прилагођавања очекивањима издавача.

### 2.3.2. ИНСТРУМЕНТАЛНА ПРАТЊА МИЈАТОВИЋЕВОГ ПЕВАЊА НА ПЛОЧАМА

Урбанизација друштва, па и усмереност политике дискографске индустрије као градским срединама, уз саму технологију снимања код ране дискографије, утицали су не само на хијерархизацију музичких жанрова у садржајно-функционалном смислу, него и на њихову звучну слику кроз сазвучне структуре, боје и укупну естетику, које су обезбеђиване првенствено путем преферентних извођачких формација. Осим тога што су Мијатовићеве плоче прилог доминацији певача-солиста у дискографској индустрији тог доба, његови снимци су и индикација третмана инструменталних партија у таквим извођењима када је реч о народној музици.

На снимцима с плоча Мијатовић махом пева уз пратњу ансамбала/оркестара (138 снимака), а далеко мање уз клавирску пратњу (35). Није пронађен ниједан снимак за плочу на којем Мијатовић пева *a cappella*. У аранжманском смислу

47 На плочи *HMV* AM827 песма *Угаснуле очи чарне* такође је означена као *Мијайовка*.

48 Реч је о верзији песме *Jeg elsker Dig* (према: <https://secondhandsongs.com/work/166007>). Није познато ко је превео/препевао текст.

сасвим је изузетан снимак песме *Пошетала Ана Пеливана* (HMV BW2412-1/AM2109), експериментално начињен тако што је снимљено Мијатовићево извођење те песме репродуковано с једне раније издате плоче (BK2262-1/AM834) и његово певање пратећег гласа том приликом (в. Слику 1). Ово је један од најстаријих покушаја наснимавања / наслојавања (енгл. *overdubbing*) на свету.



Слика 1.

Уобличавање дискографије у делу о оркестрима који су пратили Мијатовића отежавала је пракса појединих издавача да на налепницама грамофонских плоча не назначавaju ову врсту података. Ово је истовремено високоиндикативно у погледу положаја оркестарских музичара-свирача у односу на певача-солисту, а надаље се хијерархија сугерише именовањем оркестра према водећем инструменталисти. Поред назнаке о оркестру на налепници, као примарном извору, поузданим се може сматрати индиректна идентификација обраћањем вођи оркестра на самом снимку, какво постоји у неколико случајева (*EBP Z379/Z1240; Columbia D8675*). С друге стране, утврђено је да подаци о пратећим оркестрима из каталога нису сасвим поуздани.<sup>49</sup> Коначно, индикација за идентификацију у појединим случајевима био је музички садржај снимка, карактеристични елементи попут високог тона препознатљивог за виолинску технику Стевана-Стевице Николића. У том правцу, у случају Мијатовићевих плоча издатих за *Hotocord* за идентификацију оркестра коришћено је и поређење с референтним извођењима за које је оркестар познат.

49 На пример, за плоче A192715, A192737, A192777 у каталогу је наведено да је пратња оркестра Стевице Николића (*Odeon 1939: 9*), а на основу налепница знамо да је реч о оркестру Милана Томића (уп. *Discogs: Mijat Mijatović/Singles & EPs*); такође, у каталогу *EBP* наводи се то да је Мијатовића пратио оркестар Паје Тодоровића на плочама Z1374 и Z1397 (*EBP 1929: 29*), али смо на основу налепница на плочама утврдили да је то био оркестар Ђорђа Ђорђевића.

Утврђено је, дакле, да је Мијатовић за потребе снимања сарађивао са сразмерно великим бројем инструменталних ансамбала/оркестара, различитих по броју музичара, инструменталном саставу и структури формације – свакако махом сачињеним од гудачких и трзачких инструмената. Мијатовића су на снимањима пратили оркестри виолиниста Јована-Јове Васића Јарета,<sup>50</sup> Стевана-Стевице Николића, Паје Тодоровића, Саве Милковића,<sup>51</sup> Ђорђија-Ђорђа Ђорђевића, Душана Попаза, Милана Томића, Мијајла Марковића Смука из Смедерева и Стојана Димитријевића Зајечарца. Коначно, на Мијатовићевим снимцима за *EBP* појављује се и *Jazz*<sup>52</sup> *Band Влаховић Schild*, који је пратио извођење танга *Aranjuez*. Посебно ћемо се осврнути на неке од ових сарадњи као индикаторе различите проблематике коју Мијатовићева дискографија отвара за даља истраживања ране српске и југословенске / регионалне дискографије.

Најплоднију сарадњу када је реч о плочама Мијатовић је остварио с оркестром Стевана-Стевице Николића: бар 44 снимка настала су у сарадњи с овим оркестром. Николићев оркестар пратио је Мијатовића на плочама *Columbia*, *HMV* и *Odeon*, али, занимљиво, ни на једној из *EBP* продукције. Није познато како су бирали оркестри за снимања, нити има ли у томе утицаја самог певача,<sup>53</sup> али обим Мијатовићеве сарадње с Николићевим оркестром је, узрочно-последично, залог квалитету ових снимака у погледу складности извођења и потврда певачевог задовољства овом комбинацијом.

Оркестар Јове Јарета један је од најдуговечнијих ромских оркестара у периоду пре Другог светског рата, о чему управо сведоче грамофонске плоче у чијем је снимању учествовао у периоду 1909–1928. године. Реноме обезбеђен преко учешћа у продукцији плоча,<sup>54</sup> као и велико искуство у кафанском музицирању, учинили су их једним од најистакнутијих ромских оркестара регионалне музичке сцене тог времена. Запажамо да је Мијатовић с овим оркестром сарађивао само у фази акустичног снимања.

Капела Паје Тодоровића била је најзаступљенији ромски оркестар на снимцима *EBP* (снимали су у периоду 1927–1934), вероватно зато што је у то време овај врсни виолиниста живео у Загребу (уп. *Seribašić i dr.* 2019: 171). Мијатовића су пратили на снимањима у два наврата (в. Табелу).

50 Овај оркестар је 1911. снимао за *Pathé* (уп. Палић 1913: 81), па се може претпоставити да су они пратили Мијатовића на тој сесији.

51 На налепницама Мијатовићевих плоча пише да је из Београда, док је на другим налепницама представљен као „Петровчанин пожаревачки”, према његовом пореклу.

52 Џез/џаз оркестрима су на овим просторима називани (и) они који су имали бубањ са чинелом, без обзира на састав оркестра и(ли) врсту музике коју су изводили.

53 Самосталне снимке за плоче од поменутих засигурно су имали квинтет Мијајла Марковића Смука (снимао за *Homocord* 1928, а пратили су и друге извођаче, осим Мијатовића) и оркестар Стојана Димитријевића Зајечарца (снимао за *Homocord* 1929. и 1930). С друге стране, квинтет Мијајла Марковића Смука и капела Ђорђа Ђорђевића снимали су плоче и као пратња другим певачима осим Мијатовића (за *Homocord*, односно за *EBP*).

54 Овај оркестар снимао је плоче за већи број издавача, попут: *Pathé*, *Odeon*, *GCR*, *Favorite Record* и то и пре Првог светског рата, и после њега.

Осим с пратњом оркестара, као што је поменуто, Мијатовић је снимао за плоче и с клавирском пратњом. На тај начин су извођене нумере за продукције *HMV* и *EBP*. Интересантно је да је избор од 14 песама снимљен за обе куће, с тим да је додатних седам снимљено само за *HMV* (уп. Табелу 1). Пијанисти који су учествовали на овим снимањима нису именовани на налепницама. На основу података о корепетиторима на снимањима за *HMV* у Прагу 1927. године (према: Kelly), те снимака за које се зна идентитет пијанисте као поредбених, претпостављамо да је на поменутих снимањима Мијатовића пратио Џон Голвел (John Gollwell, рођен као Jan Borůvka, уп. Gössel and Šir 2016: 31). Када је реч о снимању за *EBP*, може се претпоставити да је Мијатовића пратио пијаниста Рикард Шимачек (уп. Анон. 1927е).

### 3. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Дискографска продукција Мијата Мијатовића привлачила је изузетну пажњу јавности у време када је настајала (уп. Анон. 1929а; Анон. 1931б), али снимци његовог певања су и данас изузетно атрактивни, посебно за љубитеље и познаваоце народне музике прве половине 20. века, о чему сведочи сразмерна бројност преслушавања његових снимака на интернету. Слично сугерише и велика заступљеност Мијатовићевих плоча у приватним колекцијама. Несумњиво је да таква личност заслужује ширу, мултидисциплинарну пажњу истраживача. Овом приликом представљени резултати етномузиколошких проучавања дискографије певача Мијата Мијатовића испостављају се афирмативним и проактивним за студије културне историје и историографски оријентисана истраживања из перспектива других дисциплина. Поврх тога, отварају се бројне могућности за читања дискографија као прилога савременим студијама медија, мобилности, родних односа. У односу на садржај плоча, њихово истраживање у правцу студија снимљене музике примарно адресује на етномузикологију, за коју представља сведочанство промена традиција извођења под утицајем медија, узорак деликатног периода диференцијације улога стваралаца и извођача, те процеса професионализације музичке делатности и још много тога. Коначно, ови извори су од изузетног значаја за проучавања идентитетских политика, те фазе успостављања односа културних, економских и јавних политика који су постали релациони модели актуелни и данас.

Од свега поменутог, као врсту индикације за даља истраживања, издвајамо овом приликом специфичну врсту утицаја комерцијалног аспекта на избор Мијатовићевог репертоара за плоче, која се може препознати на основу снимка означеног као „само за најинтимније кругове одраслих”.<sup>55</sup> То што су овакве напомене штампане у каталозима (уз песму *Певнула Јана*), чини их амбивалентним сигналимa упозорења и атрактивности, реално више маркетингом трансгресије прокламованог морала и „званичне” уметности. Познато је да су ауторитети у

55 Овакве су нумере раније означаване као „пикантни снимци”, а снимали су их и други (певач

тадашњој културној политици критиковали репертоар и елементе израза подређене комерцијалном успеху извођења који су на штету естетске и просветитељске вредности уметности (према њиховим критеријумима). Тако је у односу на програм народне музике Радио Београда истицано да „[п]ровинцијски примаши подешавају речи да би измамили новац, па се не устручавају да унесу непристојне, баналне и грубе речи које не одговарају оригиналној песми, а још мање духу нашег народа” (уп. Анон. 1939). У односу на то, појава оваквих песама на плочама једног од наугледнијих певача тог времена сугерише даља истраживања пројекција различитих облика трансгресија као вида атрактивности у домену музичке индустрије и индустрије забаве.

Сложености социокултурне слике коју репрезентује Мијатовићева дискографија доприноси, с друге стране, потврда да је снимао само с мушким оркестрима, иако су у то време постојали и управо били веома атрактивни женски оркестри. Према нашим увидима, у дискографији извођача из Србије нема женских оркестара („дамен капела”). С обзиром на то да су у дискографској индустрији економски односи били утицајнији од државних јавних политика (у поређењу с другим сферама музичке културе), може се закључити да Мијатовићева продукција има парадигматски квалитет: она рефлектује и симболише друштвено поимање свирања као мушке праксе у „народној музици” (кореспондентно доминацији маскулиности у инструменталном музицирању у традиционалној српској култури). Додатно, у светлости биографских елемената који Мијатовића представљају као „кафанског човека”, боема, његова продукција има конотацију „умерене”, „прихватљиве” модернизације, види се као врста компромиса патријархалног духа и модерног медија, резултат прилагођавања културној политици снажно усмереној економским концептом дискографске индустрије. Ако се, додатно, има у виду критеријум квалитета женског музицирања, онда се још јасније сагледава подстицај дискографије за даља истраживања. Наиме, притужба на непрофесионалну, непринципијелну конкурентност музичарки реферирала је управо на њихову некомпетентност (уп. Грујић 1931, према Думнић 2013: 84–85), док борба за права музичарки на рад сугерише да се иза потенцирања некавалитета женског музицирања крију и дубоко укоренење патријархалне друштвене улоге, укључујући и њихове економске аспекте (више у: Весић и Пено 2017: 164–170). Из ове перспективе чини се да је опредељењем за реномиране мушке оркестре као Мијатовићеву пратњу на снимањима за плоче сугерисана слика ‘зорног музичара’.

На могућност и потребу даљих истраживања упућује и податак да су међу музичарима који су пратили Мијатовића на снимањима доминирали Роми. Може се претпоставити да је назначаване идентитета музичара („цигански оркестар / капела”) вид „егзотизације” садржаја као још једно маркетиншко средство. Посебна перспектива у овој, социомузиколошкој проблематици отвара се повезивањем социјалног статуса певача-солисте – Мијатовића (интелектуалац,

„угледни грађанин”, припадник већинског народа) и „пратећих” музичара. У читање релација на овом нивоу свакако би требало укључити и снимљена ословљавања певача и ромског свирача: „Добро вече, госн Мијате!”, „Здраво, Стево!” (уп. *UK Columbia* H1399/D8675; извор: Мијатовић и Николић 1927), посебно у светлости изостанка вербалног комуницирања, па и икакве назнаке субординаности пратње на снимку исте песме у сарадњи с пијанистом (уп. *EBP* z178/Z1125, извор: Мијатовић 1927).

У овом контексту могуће је само назначити додатни правац истраживања које поменуто ословљавање сугерише, а то је продукцијска идеја о медијацији амбијента живог извођења (у кафани). Циљ је да се путем снимка обезбеди ре-контекстуализација „аутентичног” перформанса, спонтаност и укупан звучни доживљај „као уживо” (уп. *Scales* 2012: 265, према: *Seribašić* 2021: 326).

Надовезујући се на овај елемент концепта ране дискографске индустрије, поменимо и аспект избора певача с ренемеом у културним срединама којима су припадали, и познатог и атрактивног репертоара као гаранте промоције новог медија (и његов комерцијални успех), што Мијатовићев случај одлично илуструје, док ће се разрађени механизми музичке индустрије у другој половини 20. века користити у обрнутом правцу – да произведу музичке звезде (уп. *Tschmuck* 2012: 123). Из такве стратегије издавача првих плоча проистећи ће и допринос канонизацији народне музике, посебно репертоарској, али и естетској, на коју ће касније реферирати продукција која се често одређује као „новокомпонована народна музика”. Управо на Мијатовића се указује као на „*prvog važnog pjevača novog trenda*” (*Imamović* 2016: 80).

Потенцијал дискографија за студије извођења и текстолошка етномузиколошка истраживања генерално је лимитиран, пре свега (не) доступношћу плоча, односно снимака (а потом и њиховим квалитетом). Иако је у случају Мијатовића сразмерно велики број (пре)снимака доступан на интернету, то је тек део увида у рану дискографију чије је минуциозно проучавање од значаја за комплекснију спознају естетике популарне народне музике и специфичности медијализованог комуницирања музиком, укључујући његове психолошке консеквенце. Чињеница да се значајан број плоча из Мијатовићевог опуса налази само у приватним колекцијама дисколошка истраживања чини посебно деликатним. У том правцу, овај рад има за циљ и подстицај доприноса употпуњавању Мијатовићеве дискографије аудио-елементом – дигиталним копијама снимака, па и репрезентативним, стручно приређеним издањима звучних записа његовог певања као културног наслеђа.

На важност дискографије Мијата Мијатовића упечатљиво указује податак да је главнина његових комерцијалних снимака настала у периоду од само три године, 1927–1929, када су публикована 142 снимка, што је у просеку скоро педесет годишње. Колико је то била интензивна продукција сведочи поређење с америчком певачицом Били Холидеј (*Billie Holiday*), која се певањем бавила професионално, а током три најпродуктивније године у „шелак-ери” (1937–1939), публиковала је око деведесет снимака, тј. око тридесет годишње (уп.

Nicholson 1994; Novaes 2017).<sup>56</sup> Занимљиво је, такође, навести и паралелне податке за певача и хармоникаша из Србије Борислава Бору Јањића Шапчанина, који је током најбоље три године у својој каријери кад је реч о издавању плоча (1934–1936) издао 86 снимака.<sup>57</sup> Коначно, Мијатовић је и по укупном броју плоча међу најпродуктивнијим уметницима Краљевине СХС / Југославије, укључујући и глумце-комичаре који су снимали плоче.

Реализација мапираних истраживања би несумњиво била допринос националним, али и регионалним и транснационалним студијама музике, какве дискографије суштински афирмишу. Третирањем Мијатовићевих плоча не (само) као збирке предмета, већ (и) као музичког „дискурзивног знања”, да употребимо израз везан за архиве (García 2017), могуће је померити границе елементарног доприноса (националној) етномузикологији. Такав циљ захтева изграђену свест о (само)рефлексивности рада на дискографијама, као и критички однос према идеологијама бројних и разноврсних актера у продукцији плоча, њихових естетских, економских и политичких преференција и интереса.

Величину амбиције да се реконструише управо Мијатовићева дискографија, посебно као пионирски подухват те врсте у Србији, пратила је и сразмерна свест о захтевности, па и лимитима таквог подухвата. Надамо се да ће дигитализација библиотечких и архивских фондова омогућити истраживање далеко већих колекција извора, о чему се увелико говори као о потенцијалном епистемолошком обрту у истраживањима музике (Cottrell 2018), те да ће довести до употпуњавања података, па и до кориговања евентуалних нетачности у овом раду. Афирмација грамофонских плоча као културно-историјских извора важан је део пажње за културно наслеђе и нужни коректив истраживачких и културнополитичких стратегија у којима су апсолутни приоритет у (ре)конструисању националних/„народних” музика имали „гласови” забележени при теренским истраживањима. Грамофонске плоче су, сасвим је извесно, респектабилна референца колективног памћења и релевантан траг људи и времена које су оне и обликовале, и сачувале.

56 Наравно, реч је о различитим деценијама 20. века, што је важно из перспективе историјата дискографске индустрије и статуса радија као медија. С друге стране, велика је разлика у социоекономским околностима – капацитетима југословенског и америчког тржишта.

57 Према прелиминарним резултатима наших актуелних истраживања.



## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Anon. (1910a) „Patefon”, *Mali žurnal* 191/XVII (13. 7. 1910): 1. / Анон. (1910a) „Патефон”, *Мали журнал* 191/XVII (13. 7. 1910): 1.
- Anon. (1910b) „Најновији српски снимци”, *Mali žurnal* 201/XVII (23. 7. 1910): 4. / Анон. (1910b) „Најновији српски снимци”, *Мали журнал* 201/XVII (23. 7. 1910): 4.
- Anon. (1910c) „Најновије грамофонске плоче марка ‘Андео’”, *Mali žurnal* 242/XVII (2. 9. 1910): 4. / Анон. (1910c) „Најновије грамофонске плоче марка ‘Анђео’”, *Мали журнал* 242/XVII (2. 9. 1910): 4.
- Anon. (1910d) „Nova serija ploča”, *Mali žurnal* 296/XVII (24. 10. 1910): 3. / Анон. (1910d) „Нова серија плоча”, *Мали журнал* 296/XVII (24. 10. 1910): 3.
- Anon. (1911a) „Најновије српске грамофонске плоче – марка ‘Андео’”, *Mali žurnal* 132/XVIII (11. 5. 1911): 4. / Анон. (1911a) „Најновије српске грамофонске плоче – марка ‘Анђео’”, *Мали журнал* 132/XVIII (11. 5. 1911): 4.
- Anon. (1911b) „Pate! Pate! Pate!”, *Mali žurnal* 245/XVIII (2. 9. 1911): 4. / Анон. (1911b) „Пате! Пате! Пате!”, *Мали журнал* 245/XVIII (2. 9. 1911): 4.
- Anon. (1926) „Gramofoni i ploče”, *Politika* 6360/XXIII (6. 1. 1926): 31. / Анон. (1926) „Грамофони и плоче”, *Политика* 6360/XXIII (6. 1. 1926): 31.
- Anon. (1927a) „Музичка кућа Хармонија”, *Vreme* 1814/VII (5. 1. 1927): 8. / Анон. (1927a) „Музичка кућа Хармонија”, *Време* 1814/VII (5. 1. 1927): 8.
- Anon. (1927b) „Novi model Kolumbije”, *Politika* 6722/XXIV (12. 1. 1927): 12. / Анон. (1927b) „Нови модел Колумбије”, *Политика* 6722/XXIV (12. 1. 1927): 12.
- Anon. (1927c) „Prispela je velika partija gramofona i ploča”, *Pravda* 60/XXIII (4. 3. 1927): 8. / Анон. (1927c) „Приспела је велика партија грамофона и плоча”, *Правда* 60/XXIII (4. 3. 1927): 8.
- Anon. (1927d) „Poslovne vesti”, *Vreme* 1995/VII (12. 7. 1927): 7. / Анон. (1927d) „Пословне вести”, *Време* 1995/VII (12. 7. 1927): 7.
- Anon. (1927e) „Fotografisanje glasa”, *Ilustrovani list* 39 (2. 10. 1927): 9. / Анон. (1927e) „Фотографишање гласа”, *Илустровани лист* 39 (2. 10. 1927): 9.
- Anon. (1927f) „Beograđani!! U vašem gradu otvara se najluksuzniji salon i fabričko stovarište gramofona i ploča”, *Pravda* 30[2]/XXIII (6. 11. 1927): 15. / Анон. (1927f) „Београђани!! У вашем граду отвара се најлукузнији салон и фабричко стовариште грамофона и плоча”, *Правда* 30[2]/XXIII (6. 11. 1927): 15.
- Anon. (1927g) „Snimanje jugoslovenskih pesama na gramofonske ploče”, *Politika* 7019/XXIV (11. 11. 1927): 6. / Анон. (1927g) „Снимање југословенских песама на грамофонске плоче”, *Политика* 7019/XXIV (11. 11. 1927): 6.
- Anon. (1927h) „Kod Mijata Mijatovića”, *Nedeljne ilustracije* 51 (1927): 14–15. / Анон. (1927h) „Код Мијата Мијатовића”, *Недељне илустрације* 51 (1927): 14–15.
- Anon. (1928a) „Vi ćete biti zaprepашени kad čujete na Columbija ploči”, *Vreme* 2221/VIII (26. 2. 1928): 12. / Анон. (1928a) „Ви ћете бити запрепашени кад чујете на Columbija плочи”, *Време* 2221/VIII (26. 2. 1928): 12.
- Anon. (1928b) „Prve u Beogradu električno snimljene srpske ‘Kolumbija’ ploče”, *Politika* 7124/XXV (27. 2. 1928): 14. / Анон. (1928b) „Прве у Београду електрично снимљене српске ‘Колумбија’ плоче”, *Политика* 7124/XXV (27. 2. 1928): 14.
- Anon. (1928c) „Nacionalna pesma i gramofon”, *Ilustrovani list* 17 (29. 4. 1928): 30. / Анон. (1928c) „Национална песма и грамофон”, *Илустровани лист* 17 (29. 4. 1928): 30.
- Anon. (1928d) „Stigle nove gramofonske ploče ‘Odeon’”, *Vreme* 2415/VIII (13. 9. 1928): 10. / Анон. (1928d) „Стигле нове грамофонске плоче ‘Одеон’”, *Време* 2415/VIII (13. 9. 1928): 10.
- Anon. (1928e) „Novo otvorena radња”, *Politika* 7276/XXV (11. 11. 1928): 21. / Анон. (1928e) „Ново отворена радња”, *Политика* 7276/XXV (11. 11. 1928): 21.
- Anon. (1928f) „Ne kupujte gramofone i ploče dok ne čujete zvuk sa najboljih nemačkih aparata Homocord”, *Vreme* 2504/VIII (11. 12. 1928): 10. / Анон. (1928f) „Не купујте грамофоне и плоче док не чујете звук са најбољих немачких апарата Homocord”, *Време* 2504/VIII (11. 12. 1928): 10.

- Anon. (1928g) „Ko su najbolji igrači u zemlji? Na konkursu Edison-Bel Penkale u Zagrebu, prvu nagradu su podelili tri para: iz Beograda, Zagreba i Ljubljane”, *Vreme* 2508/VIII (15. 12. 1928): 4. / Анон. (1928г) „Ко су најбољи играчи у земљи? На конкурсy Едисон-Бел Пенкале у Загребу, прву награду су поделили три пара: из Београда, Загреба и Љубљане”, *Време* 2508/VIII (15. 12. 1928): 4.
- Anon. (1929a) „У Beogradu se snima za gramofon šezdeset naših narodnih pesama”, *Politika* 7516/XXVI (1. 4. 1929): 5. / Анон. (1929а) „У Београду се снима за грамофон шездесет наших народних песама”, *Политика* 7516/XXVI (1. 4. 1929): 5.
- Anon. (1929b) „Највернији друг за излете”, *Vreme* 2647/IX (9. 5. 1929): 10. / Анон. (1929б) „Највернији друг за излете”, *Време* 2647/IX (9. 5. 1929): 10.
- Anon. (1929c) „Брана на плочама”, *Politika* 7680/XXVI (20. 9. 1919): 8. / Анон. (1929ц) „Брана на плочама”, *Политика* 7680/XXVI (20. 9. 1929): 8.
- Anon. (1929d) „Beli grad u znaku Воžićа”, *Vreme* 2876/IX (26. 12. 1929): 4. / Анон. (1929д) „Бели град у знаку Божића”, *Време* 2876/IX (26. 12. 1929): 4.
- Anon. (1930a) „Скреће се рањна роштованом грађанству”, *Politika* 7787/XXVI (5. 1. 1930): 18. / Анон. (1930а) „Скреће се пажња поштованом грађанству”, *Политика* 7787/XXVI (5. 1. 1930): 18.
- Anon. (1930c) „Stigli novi modeli gramofona”, *Politika* 8100/XXVII (23. 11. 1930): 20. / Анон. (1930ц) „Стигли нови модели грамофона”, *Политика* 8100/XXVII (23. 11. 1930): 20.
- Anon. (1930d) „Петак, 12. decembar, 12.15 ‘Mijat Mijatović (gramofonske ploče)’”, *Radio Beograd: nedeljni ilustrovani časopis* 49 (7. 12. 1930): 19. / Анон. (1930д) „Петак, 12. децембар, 12.15 ‘Мијат Мијатовић (грамофонске плоче)’”, *Радио Београд: недељни илустровани часопис* 49 (7. 12. 1930): 19.
- Anon. (1931a) „Radio aparati најчувенијих европских и америчких фабрика”, *Politika* 8230/XXVIII (5. 4. 1931): 28. / Анон. (1931а) „Радио апарати најчувенијих европских и америчких фабрика”, *Политика* 8230/XXVIII (5. 4. 1931): 28.
- Anon. (1931b) „Ђурђев-дански мотиви”, *Vreme* 3357/XI (7. 5. 1931): 4. / Анон. (1931б) „Ђурђев-дански мотиви”, *Време* 3357/XI (7. 5. 1931): 4.
- Anon. (1931c) „Kolumbia gramofon, jugoslavensko d. d. Zagreb”, *Analiza bilansa: dodatak Narodnom blagostanju* 36/III (5. 9. 1931): 304. / Анон. (1931ц) „Колумбија грамофон, југославенско д. д. Загреб”, *Анализа биланса: додатак Народном блајостјању* 36/III (5. 9. 1931): 304.
- Anon. (1931d) „Edison Bell Penkala d. d. Zagreb”, *Narodno blagostanje* 38/III (19. 9. 1931): 313–314. / Анон. (1931д) „Едисон Бел Пенкала д. д. Загреб”, *Народно блајостјање* 38/III (19. 9. 1931): 313–314.
- Anon. (1931e) „Homocord”, *Vreme* 3517/XI (15. 11. 1931): 12. / Анон. (1931е) „Номосорд”, *Време* 3517/XI (15. 11. 1931): 12.
- Anon. (1932a) „Најприкладнији Вожићни дар”, *Politika* [8500]/XXIX (6. 1. 1932): 38. / Анон. (1932а) „Најприкладнији Божићни дар”, *Политика* [8500]/XXIX (6. 1. 1932): 38.
- Anon. (1932b) „Роџиште за ванстегајно поравнање фирме Хармонија”, *Pravda* 34/XXVIII (3. 2. 1932): 8. / Анон. (1932б) „Рочиште за ванстегајно поравнање фирме Хармонија”, *Правда* 34/XXVIII (3. 2. 1932): 8.
- Anon. (1933) „Naše најновије грамофонске плоче”, *Politika* 8855/XXX (3. 1. 1933): 19. / Анон. (1933) „Наше најновије грамофонске плоче”, *Политика* 8855/XXX (3. 1. 1933): 19.
- Anon. (1934) „Gramofonske ploče”, *Politika* 9546/XXXI (13. 12. 1934): 23. / Анон. (1934) „Грамофонске плоче”, *Политика* 9546/XXXI (13. 12. 1934): 23.
- Anon. (1935) „Gramofonske ploče”, *Politika* 9892/XXXII (3. 12. 1935): 23. / Анон. (1935) „Грамофонске плоче”, *Политика* 9892/XXXII (3. 12. 1935): 23.
- Anon. (1937) „Kratkotalasna stanica Beograd”, *Radio Beograd: ilustrovani nedeljni časopis za radiofoniju* 19: 25. / Анон. (1937) „Краткоталасна станица Београд”, *Радио Београд: илустровани недељни часопис за радиофонију* 19: 25.
- Anon. (1939) „Šta biva sa narodnom pesmom pre nego što se чује преко радија”, *Radio Beograd* 44/XI

- (1939): 4. / Анон. (1939) „Шта бива са народном песмом пре него што се чује преко радија”, *Радио Београд* 44/XI (1939): 4.
- Bajić, Isidor. *Pesme ljubavi: za glasovir i pevanje*. Beograd: Dvorska knjižara Mite Stajića, b. g. / Бајић, Исидор. *Песме љубави: за гласовир и пјевање*. Београд: Дворска књижара Мите Стајића, б. г. <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/2043>> 4. 12. 2021.
- Ballon, N[ikola] (192?) *Moj dilbere / Mon amour; Kambana bije nane*. Beograd: Jovan Frajt (*Narodna izdanja / Édition populaire* 13). / Ballon, N[ikola] (192?) *Moj dilbere / Mon amour; Kambana bije nane*. Beograd: Jovan Frajt (*Narodna izdanja / Édition populaire* 13). [http://www.digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD\\_9280993FECDAVB0874EC558396D069B12](http://www.digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_9280993FECDAVB0874EC558396D069B12)
- Bayley, Amanda (ed.) (2010) *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Binički, Stanislav (b. g.) *Srpske narodne pesme: sedam pesama iz zbirke „Mijatovke” za jedan glas uz glasovir*, Beograd: Knjižara Gece Kona. / Бинички, Станислав (б. г.) *Српске народне песме: седам песама из збирке „Мијатовке” за један глас уз гласовир*, Београд: Књижара Геце Кона.
- Bulić, Dario (1980) *Diskografija u Jugoslaviji od 1918. do 1941*, diplomski rad, mentor: prof. dr Ivo Supićić, Muzička akademija u Zagrebu.
- Cazi, Josip (1978) *URSSJ i rad komunista u njemu, knjiga 2: 1935–1940 – na političkoj liniji Komunističke partije Jugoslavije*. Zagreb: Radničke novine.
- Ceribašić, Naila i dr. (2019) „Sevdalinka i Zagreb do kraja 1950-ih: pokušaj rekonstrukcije”, *Narodna umjetnost* 56/1: 149–191.
- Ceribašić, Naila (2021) „Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology: A Take on Edison Bell Penkala”, *IRASM* 52/2: 323–354.
- Columbia (1932) *Glavni katalog Columbia 1932*. [b. m.]: Columbia Records. <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/5412>
- Cotrell, Stephen (2010) „The Rise and Rise of Phonomusicology”. In Amanda Bayley (ed.) *Recorded Music: Performance, Culture and Technology*, Cambridge: Cambridge University Press: 15–36.
- Cotrell, Stephen (2018) „Big Music Data, Musicology, and the Study of Recorded Music: Three Case Studies”, *The Musical Quarterly* 101/2–3: 216–243.
- Dimov, Ventsislav (2012) „A contribution to the research of the media music on the Balkans: A view from the tavern tables to some relations between the musical cultures in the Balkans in the field of media music during the first half of 20<sup>th</sup> century”. In Dejan Despić, Jelena Jovanović and Danka Lajić Mihajlović (eds.) *Musical practices in the Balkans: Ethnomusicological perspectives*, Belgrade: SASA, Institute of Musicology SASA: 313–324.
- Dujović, Marijana (2017) *Stanislav Binički i njegovo doba*. Beograd: Clío. / Дујовић, Маријана (2017) *Станислав Бинички и његово доба*. Београд: Клио.
- Dumnić, Marija (2013) „Музичирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рата”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 49: 77–90. / Думнић, Марија (2013) „Музичирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рата”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 49: 77–90.
- Dumnić Vilotijević, Marija (2019) *Zvuci nostalgije: Istorija starogradske muzike u Srbiji*. Beograd: Čigoja štampa, Muzikološki institut SANU. / Думнић Вилотијевић, Марија (2019) *Звуци носталгије: Историја староградске музике у Србији*. Београд: Чигоја штампа, Музиколошки институт САНУ.
- Đurić-Klajn, Stana (1981) *Akordi prošlosti*. Beograd: Prosveta. / Ђурић-Клајн, Стана (1981) *Акорди прошлости*. Београд: Просвета.
- EBP > Edison Bell Penkala – Едисон Бел Пенкала (1928a) *Glavni katalog domaćih i stranih ploča, studeni 1927*. / Главни каталог домаћих и страних плоча, новембар 1927. Zagreb–Београд–Скопље: Edison Bell Penkala. <[https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Zvucni\\_zapisi/Katalozi\\_gramofonskih\\_ploca/VC\\_431\\_1928#page/0/mode/1up](https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Zvucni_zapisi/Katalozi_gramofonskih_ploca/VC_431_1928#page/0/mode/1up)>
- EBP > [Edison Bell Penkala Ltd. – Едисон Бел Пенкала лтд.] [1928b] *Nastavak glavnog kataloga –*

- Насѣавак љавној кайѣалоја* [Zagreb–Beograd–Skoplje: Edison Bell Penkala]–[Zarreb–Beograd–Скопље: Едисон Бел Пенкала]. <<https://www.ief.hr/wp-content/uploads/2021/07/Edison-Bell-Penkala-kat-Mirnik-Lipovscak-1928.pdf>>
- EBP > Edison Bell Penkala – Едисон Бел Пенкала [1929a] *II Nastavak glavnog kataloga domaćih i stranih ploča, Liranj 1929 – II Насѣавак љавној кайѣалоја домаћих и сѣраних љлоча*. Zagreb – Zarreb: Edison Bell Penkala.
- EBP > Edison Bell Penkala (1929b) *Edison Bell Penkala magyar hanglemezek főárjegyzéke*, Zagreb: Edison Bell Penkala. <<https://link.oszk.hu/libriurl.php?SRE=Edison+Bell+Penkala+magyar+hanglemezek%C2%A0f%C5%91%C3%A1rjegyz%C3%A9ke&LN=en&SRY=bk&Search=Search&DB=oszk>>
- EBP > Edison Bell Penkala Ltd. [1930] [*Nove ploče februar-mart – Нове љлоче фебруар-марѣ*]. [Zagreb–Beograd–Skoplje] – [Zarreb–Beograd–Скопље]: [Edison Bell Penkala Ltd.]. <<https://www.ief.hr/wp-content/uploads/2021/07/Edison-Bell-Penkala-kat-Mirnik-Lipovscak-1930.pdf>>
- EBP > Edison Bell Penkala d. d. – Едисон Бел Пенкала д. д. [1931a] *I Nastavak glavnog kataloga domaćih i stranih ploča – I Насѣавак љавној кайѣалоја домаћих и сѣраних љлоча*. Beograd–Zagreb–Скопље: Edison Bell Penkala–Едисон Бел Пенкала. <<https://www.ief.hr/wp-content/uploads/2021/07/Edison-Bell-Penkala-kat-Mirnik-Lipovscak-1931.pdf>>
- EBP > Edison Bell Penkala Ltd. [1931b] *II Nastavak glavnog kataloga domaćih i stranih ploča – II Насѣавак љавној кайѣалоја домаћих и сѣраних љлоча*. Beograd–Zagreb–Скопље: Edison Bell Penkala–Едисон Бел Пенкала. <[https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Zvucni\\_zapisi/Katalozi\\_gramofonskih\\_ploca/VC\\_431\\_1931#page/1/mode/1up](https://digitalna.nb.rs/wb/NBS/Zvucni_zapisi/Katalozi_gramofonskih_ploca/VC_431_1931#page/1/mode/1up)>
- EBP > Edison Bell Penkala–Едисон Бел Пенкала [1933] *III Nastavak glavnog kataloga domaćih i stranih ploča – III Насѣавак љавној кайѣалоја домаћих и сѣраних љлоча*. Beograd–Zagreb–Скопље: Edison Bell Penkala Ltd. <<https://www.ief.hr/wp-content/uploads/2021/08/EBP-kat-1933-III-nast-Spasojevic-ocr.pdf>>
- EBP > Edison Bell Penkala Ltd. (1935) [*II*] *Nastavak glavnog kataloga domaćih i stranih ploča – [II] Насѣавак љавној кайѣалоја домаћих и сѣраних љлоча*. Zagreb–Beograd–Скопље: Edison Bell Penkala Ltd. <<https://www.ief.hr/wp-content/uploads/2021/07/Edison-Bell-Penkala-kat-Mirnik-Lipovscak-1935.pdf>>
- Frajt, Jovan [b. g.] *Lera Sana i Cvetala mi ruža, srpske pesme udesio Jov. Frajt*. Beograd: J. Frajt / Фрајт, Јован [б. г.] *Лейа Цана и Цвейтала ми ружа, српске љесме удесио Јов. Фрајѣ*. Beograd: J. Фрајт <<http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/2421>>
- García, Miguel (2017) „Sound Archives under Suspicion”. In Susanne Ziegler, Ingrid Åkesson, Gerda Lechleitner and Susana Sardo (eds.) *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Publishing, 10–20.
- Gössel, Gabrieland and Filip Šir (2016) *Recorded Sound in Czech Lands 1900–1946*, Brno: The Moravian Library.
- Greer, David (ed.) (1997) *Musicology and Sister Disciplines. Past, Present, Future. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society*, London: Oxford University Press.
- Gronow, Pekka and Bjorn Englund (2007) „Inventing recorded music: the recorded repertoire in Scandinavia”, *Popular music* 26 (2): 281–304.
- Gronow, Pekka and Ilpo Saunio (1998) *An International History of the Recording Industry*, London: Cassel.
- HMV > His Master's Voice (1933) *Popis jugoslovenskih dvostranih ploča / Поиис југословенских дво-сѣраних љлоча*. Jugoslavija: [His Master's Voice].
- HMV–Columbia > His Master's Voice – Columbia [b. g.] *Popis gramofonskih ploča Made in Jugoslavia*, [b. m.], [b. i.].
- Imamović, Damir (2016) *Sevdah*, Zenica: Vrijeme.
- Kocić, Ljubomir V. (1985) „Музиѣки програм Радио Београда Раковика”, *RTS Teorija i praksa* 40: 12–17.

- Kunej, Drago (2014) „Intertwinement of Croatian and Slovenian Musical Heritage on the Oldest Gramophone Records”, *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 51/1: 131–152.
- Kunej, Drago (2017) „78 rpm records as a source for ethnomusicology and folklore research: experiences from Slovenia”. In Susanne Ziegler, Ingrid Åkesson, Gerda Lechleitner and Susana Sardo (eds.) *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing: 33–49.
- Lajić Mihajlović, Danka (2017) „Trag muzike urezan u vosku: kolekcija fonografskih zapisa iz Muzikološkog instituta SANU”, *Muzikologija/Musicology* 23: 239–258. / Лајић Михајловић, Данка (2017) „Траг музике урезан у воску: колекција фонографских записа из Музиколошког института САНУ”, *Музикологија/Musicology* 23: 239–258.
- Lajić Mihajlović, Danka (2021) „Diskografija Muzike kraljeve garde kao izvor za proučavanje srpske narodne muzike”. U Jelena Jovanović i dr. (ur.) *Savremena srpska folkloristika X*, Beograd–Topola: Udruženje folklorista Srbije, Univerzitetska biblioteka „Svetozar Marković”, Kulturni centar Topola, 2021: 45. / Лајић Михајловић, Данка (2021) „Дискографија Музике краљеве гарде као извор за проучавање српске народне музике”. У Јелена Јовановић и др. (ур.) *Савремена српска фолклористика X*, Београд–Топола: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, Културни центар Топола, 2021: 45.
- Lajić Mihajlović, Danka i Smiljana Đorđević Belić (2016) „Pevanje uz gusle i muzička industrija: guslarska izvođenja na prvim gramofonskim pločama (1908–1931/2)”, *Muzikologija/Musicology* 20: 199–222. / Лајић Михајловић, Данка и Смиљана Ђорђевић Белић (2016) „Певање уз гусле и музичка индустрија: гусларска извођења на првим грамофонским плочама (1908–1931/2)”, *Музикологија / Musicology* 20: 199–222.
- Lipovšćak, Veljko (2014) „Povijest zvučnih zapisa u Hrvatskoj”, *Muzeologija* 51: 301–317.
- Majdanac, Boro i Milena Radojčić (prir.) (2005) *Akademsko pevačko društvo Obilić (1884–1941): dokumenti, sećanja, komentari*, Beograd: Istorijski arhiv Beograda / Мајданац, Боро и Милена Радојчић (прир.) (2005) *Академско певачко друштво Обилић (1884–1941): документи, сећања, коментари*, Београд: Историјски архив Београда.
- Marković, Radivoje (1979) „Prve godine”. U Milan Bulatović i dr. (ur.), *Ovde Radio-Beograd: zbornik povodom pedesetogodišnjice*, Beograd: Radio-Beograd, 11–27. / Марковић, Радивоје (1979) „Прве године”. У Милан Булатовић и др. (ур.), *Овде Радио-Београд: зборник поводом педесетогодишњице*, Београд: Радио-Београд, 11–27.
- Matić, Sima (prir.) (2018) *Ko t' pokida sa grla đerdane: lekar i kompozitor Jova Popović*, Novi Sad: Tiski svet. / Матић, Сима (прир.) (2018) *Ко т' уокуда са грла ђердане: лекар и композитор Јова Поповић*, Нови Сад: Тиски цвет.
- Mijatović, Mijat [i neimenovani pijanista] (1927) *Zašto, Sike, zašto*, ЕБР z178/Z1125. / Мијатовић, Мијат [и неименовани пијаниста] (1927) *Зашто, Сике, зашто*, ЕБР z178/Z1125; <https://www.youtube.com/watch?v=DE6s-fsJniY>.
- Mijatović, Mijat i orkestar Stevana Nikolića (1927) *Zašto, Sike, zašto*, UK Columbia H1399/D8675. / Мијатовић, Мијат и оркестар Стевана Николића (1927) *Зашто, Сике, зашто*, UK Columbia H1399/D8675; <https://www.youtube.com/watch?v=czv-MyclF2E>.
- Mijatović, Mijat i Pecija Petrović (1933) „Naši omiljeni umjetnici Mijat Mijatović i Pecija Petrović prvi put u ton filmu” (*Drugar mi se ženi*), <https://www.youtube.com/watch?v=XPHMu3r75bA>.
- Milanović, Biljana (ur.) (2014) *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914): Inostrane koncertne turneje sa Beogradskim pevačkim društvom*, Beograd: Muzikološki institut SANU. / Милановић, Биљана (ур.) (2014) *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Инострани концертне турнеје са Београдским певачким друшћвом*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Milovanović, Milan (2009) „Distribution of Carl Lindstrom products in Serbia”. In Pekka Gronow and Christiane Hofer (eds.) *Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger 1: 59–72.
- Morton, David L. (2004) *Sound recording: The life story of a technology*, Westport, CT: Greenwood Technographies.

- Nicholson, Stuart (1994) *Billie Holiday*, Boston: Northeastern University Press.
- Novaes, Paulo (ed.) „78rpm by release date”, *Billie Holiday Songs*. <<https://www.billieholidaysongs.com/discography-2/record-history/78-rpm-discography-by-release-dates/>>
- Odeon (1927) *Novi snimci gramofonskih ploča „Odeon” 1927–1928. god. sa ostalim modernim snimcima*. [Beograd]: [b. i.]. / Одеон (1927) *Нови снимци грамофонских њлоча „Одеон” 1927–1928. ѓод. са остѡлим модерним снимцима*. [Београд]: [б. и.].
- Odeon (1928/9) [Katalog ploča „Odeon”], [Beograd]: [Odeon].
- Odeon (1929) *Tri glavna nova pronalaska u 1929. god.* [Katalog gramofonskih ploča kompanije Odeon za 1929. godinu], [Beograd]: [Odeon]. / Одеон (1929) *Три ѡлавна нова ѓроналаска у 1929. ѓод.* [Кѡѡлоѡ ѓрамофона и ѡлоча Одеон за 1929. ѓодину], [Београд]: [Одеон].
- Odeon [1939] *Katalog gramofona i ploča Odeon za god. 1939*, Beograd: Пић и Андрејевић. / Одеон [1939] *Кѡѡлоѡ ѓрамофона и ѡлоча Одеон за ѓод. 1939*, Београд: Илић и Андрејевић.
- Paćuka, Lana (2014) „*Slava Beogradanima! O gostovanju Beogradskog pevačkog društva u Bosni i Hercegovini 1910. godine*”. U Biljana Milanović (ur.), *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914): Inostrane koncertne turneje sa Beogradskim pevačkim društvom*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Paćuka, Lana (2014) „*Slava Beogradanima! O gostovanju Beogradskog pevačkog društva u Bosni i Hercegovini 1910. godine*”. U Биљана Милановић (ур.), *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): Инострѡне концерѡне ѓурнеје са Београдским ѓевачким друшћивом*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- [Pavlović, Jevta] [b. g.] *Spisak novih srpskih pesama na stovarištu Jevte M. Pavlovića i kompanija*, [Beograd]: [Jevta Pavlović i kompanija]. / [Павловић, Јевта] [б. г.] *Списак нових српских ѓесамѡ на сћоваришћу Јевће М. Павловића и компѡнија*, [Београд]: [Јевта Павловић и компѡнија].
- [Palić, Mita] (1911) *Ilustrovani katalog gramofona, govorećih mašina i spisak najnovijih srpskih gramofonskih ploča Mite Đ. Palića u Pančevu*, [Pančevo]: [Mita Palić]. / [Палић, Мита] (1911) *Илустровани кѡѡлоѡ ѓрамофона, ѓоворећих машинѡ и сћисак најновијих српских ѓрамофонских ѡлоча Мићѡе Ѓ. Палића у Панчеву*, [Панчево]: [Мита Палић].
- [Palić, Mita] (1913) *Ilustrovani cenovnik gramofona (govorećih mašina) i spisak najnovijih srpskih ploča Mite Đ. Palića*, Pančevo: [Mita Palić]. / [Палић, Мита] (1913) *Илустровани ценовник ѓрамофона (ѓоворећих машинѡ) и сћисак најновијих српских ѡлоча Мићѡе Ѓ. Палића*, Панчево: [Мита Палић].
- [Pate] [1913] *Pate ploča 29 cm [katalog]: 1913*, [Beograd]: [b. i.]. / [Паре] [1913]. *Паѡѡе ѡлоча 29 цм [кѡѡлоѡ]: 1913*. [Београд]: [б. и.].
- Pennanen, Risto Pekka (2003) „A forgotten treasure trove: The first gramophone recordings ever made in Sarajevo, May–June 1907”. In Ivan Čavlović (ed.), *Collection of Papers: 3rd International Symposium Music in Society, Sarajevo, October 24–26, 2002*, Sarajevo: Musicological Society of FBiH: 172–178.
- Pennanen, Risto Pekka (2005) „Kako koristiti komercijalne snimke za muzičko istraživanje: metodološki pribor za prvu pomoc”. U Ivan Čavlović (ur.), *Collection of Papers: IV. Međunarodni simpozij „Muzika u društvu”, Sarajevo, October 28–30, 2004*, Sarajevo, Musicological Society of the FBiH: 28–44.
- Pennanen, Risto Pekka (2007) „Immortalized in Wax: Professional Folk Musicians and their Gramophone Recordings Made in Sarajevo, 1907–1908”. In Božidar Jezernik, Rajko Muršič and Alenka Bartulović (eds.), *Europe and its other: notes on the Balkans*, Ljubljana: Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, Filozofska fakulteta: 107–148.
- Pennanen, Risto Pekka (2016) „Discography of Bosnian non-Deutsche Grammophon-Aktiengesellschaft (DGAG) Recordings before the Great War”, *ARSC Journal* 47/2: 191–204.
- Pokrajac, David (Dragoljub) i dr. (2014) „Komercijalni zvučni zapisi kao istoriografska građa za izučavanje istorije srpskog naroda do 1945”, *Leskovački zbornik* 54: 331–348. / Покрајѡц, Дѡвид (Драгољуб) и др. (2014) „Комерцијѡлни звучни записи као истѡриографска грађѡ за изучѡвање истѡрије српског народа до 1945”, *Лесковачки зборник* 54: 331–348. <<https://muzejleskovac.rs/wp-content/uploads/2019/07/%D0%B1%D1%80.54-LIV-2014.pdf>>

- Radinović, Sanja i Milan Milovanović (2016) „Kosta P. Manojlović's Collection of Folk Songs from Kosovo in the Audio Archive of the Faculty of Music in Belgrade”. In Ivana Vesić and Vesna Peno (eds.), *Kosta P. Manojlović and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification (1918–1941), Book of Abstracts*, Belgrade: Institute of Musicology SASA: 18–19.
- Royal Albert Hall (2018) „Sunday Concert 14 March 1920”. <https://catalogue.royalalberthall.com/Record.aspx?src=CalmView.Performance&id=PERF19200314&pos=20>
- Spottswood, Richard K. (1990) *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893–1942. Vol. 2: Slavic*, Champaign, IL: University of Illinois Press.
- Stojadinović, Milan M. (1963) *Ni rat ni pakt: Jugoslavija između dva rata*, Buenos Aires: El Economista.
- Tomić, Dejan (ur.) (2009) *Marko Nešić: Sa pesmom u narodu, almanah*, Novi Sad: Tiski cvet. / Томић, Дејан (ур.) (2009) *Марко Нешић: Са пјесмом у народу, алманах*, Нови Сад: Тиски цвет.
- Traditiones* (2014). <https://isn2.zrc-sazu.si/en/publikacije/traditiones-43-2-1>
- Tschmuck, Peter (2012) *Creativity and Innovation in the Music Industry*, Berlin–Heidelberg: Springer Verlag.
- Turlakov, Slobodan (1994) *Letopis muzičkog života u Beogradu 1840–1941*, Beograd: Muzej pozorišne umetnosti Srbije. / Турлаков, Слободан (1994) *Лейтопис музичког живота у Београду 1840–1941*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Vasiljević, Maja (2019) „Stanislav Binicki (1872–1942) in the Great War: Preserving National Identity and Musical Links with the Homeland”. In Biljana Milanović (ed.), *On the margins of the musicological canon: The generation of composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički*, Belgrade: Serbian Musicological Society – Institute of Musicology SASA: 301–319.
- Vesić, Ivana i Vesna Peno (2017) *Između umetnosti i života. O delatnosti udruženja muzičara u Kraljevini SHS / Jugoslaviji*, Beograd: Muzikološki institut SANU. / Весић, Ивана и Весна Пено (2017) *Између уметности и живота. О делатности удружења музичара у Краљевини СХС / Југославији*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Weber, Jerome F (2001) „Discography”, in *Grove Music Online*. Oxford University Press 2022. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007843?rskey=O2JFKh>

## ИНТЕРНЕТ СТРАНИЦЕ И РЕПОЗИТОРИЈУМИ

- CHARM > The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music/; [https://charm.kcl.ac.uk/discography/disco\\_catalogues.html](https://charm.kcl.ac.uk/discography/disco_catalogues.html).
- DAHR > Discography of American Historical Recordings/; <https://adp.library.ucsb.edu/>.
- DIEF > Digitalni repozitorij Instituta za etnologiju i folkloristiku, Diskograf; <https://repozitorij.dief.eu/a/?pr=1&mrx%5B-%5D%5B108929%5D=a>.
- Discogs > <https://www.discogs.com>.
- IEF > Institut za etnologiju i folkloristiku, Diskograf; <https://www.ief.hr/istrazivanja/znanstveni-projekti/diskograf/>.
- Kelly > Kelly on-line database. A searchable database of recordings made by the Gramophone Company, and its successor corporations during the 78 RPM era; <https://www.kellydatabase.org/Entry.aspx>.
- LAC > Libraries and archives Canada; <http://central.bac-lac.gc.ca/.redirect?app=fonandcol&id=206200&lang=eng>
- Library of Congress; <https://www.loc.gov/audio/>.
- DBMS > *Digitalna Biblioteka Matice srpske / ДБМС > Дигитална Библиотека Матице српске*; <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/>
- SecondHandSongs* > <https://secondhandsongs.com/work/166007>.
- NSK > Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu. Digitalne zbirke. Zvuci prošlosti; <https://digitalna.nsk.hr/pb/?object=list&mrxf%5B10199%5D%5B549208%5D=a>.
- NBS > Narodna biblioteka Srbije. Digitalna. Muzika i zvuk / НБС > Народна библиотека Србије. Дигитална. Музика и звук; <https://digitalna.nb.rs/sf/NBS/MuzikaIZvuk>

DANKA LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, DAVID POKRAJAC AND SAŠA SPASOJEVIĆ

GRAMOPHONE RECORDS OF THE SINGER MIJAT MIJATOVIĆ:  
FROM (RE)CONSTRUCTION OF DISCOGRAPHY TO *THE STUDY OF RECORDED MUSIC*

(SUMMARY)

The study begins with an overview of the status of gramophone records as sources for the academic research of music, followed by a discussion of the prevalent term “the study of recorded music”, given usual usage of field recordings in ethnomusicology, and the lack of any indication of commercial purpose of such acquired records as opposed to the documentary value of the recordings. The central part of the work is dedicated to a segment of Mijat Mijatović’s musical career related to his participation in the music industry. The almost complete discography was reconstructed and presented in the attached table.

It is determined that Mijatović participated in gramophone recording sessions between 1910 and 1932 and that he recorded for as many as seven European labels: Gramophone Concert Record, Pathé, His Master’s Voice, Edison Bell Penkala, UK Columbia, Odeon and Homocord. The records were also issued in US (under US Columbia and The Victor Talking Machine Company labels). More than 170 distinct recordings on gramophone records (sides) were identified (174), and when also accounting for recordings repeatedly published on different records (and labels), comprises over 200 (at least 205) recordings. Recording sessions were dated and located and the matrix and record catalogue numbers were determined by the cross-analysis of data. Also, the collaborating musicians and orchestras accompanying Mijatović on the recordings are identified. On top of the discography reconstruction, the study presents the results of the analysis of Mijatović’s recorded repertoire and its broader contextualisation, includes the analysis of orchestral accompaniment, and considers particular marketing aspects pertaining to his gramophone records. Also, it was pointed out that Mijatović took part in one of the first instances of overdubbing in the history of the music industry. The intensity of production is also emphasised: in his three most productive years, Mijat recorded, on average, 50 recordings (sides) annually, in spite of not being a professional singer. The mentioned aspects of Mijatović’s discography helped to map further research and indicate its potential for music and media studies, research into the economics of music activities, identity policies and cultural history.



Р. бр.	Датум и локација снимања	Компанија / етикета	Број матрице	Број плоче	Наслов песме	Пратња		
1.	8. март 1910. Београд	Gramophone Concert Record	10538 L	G.C.-10-12729	Да знаш море моме	[Оркестар Јове Јарета]		
2.			10539 L	G.C.-10-12730	Вију ветри			
3.			10540 L	G.C.-10-12800	Крст од злата			
4.			10541 L	G.C.-10-12801	Дуњо моја: од Б. Јоксимовића			
5.			10542 L	G.C.-10-12915	Летнем болан			
6.			10543 L	G.C.-10-12916	Синоћ сам пио из бокала			
7.			10544 L	G.C.-11-12209	Кад бекрије из кафане пођу			
8.			10545 L	G.C.-11-12210	О, јаворе, јаворе			
9.			10546 L	G.C.-11-12252	Савијо се рузмарин			
10.			10547 L	G.C.-11-12253	Јечам жњела Гружанка Ђевојка			
11.	10. март 1910. Београд	Pathé	10557 L	G.C.-11-12290	Кад у вече месец сја	[Оркестар Јове Јарета]		
12.			10558 L	G.C.-11-12291	Севдо моја			
13.			10559 L	G.C.-11-12294	Пијан се скитам, из „Ајше“			
14.			10560 L	G.C.-11-12295	Равно поље жао ми је на те			
15.			10561 L	G.C.-11-12296	Прошета 9 мајко години (Мокрањац)			
16.			10562 L	G.C.-11-12297	Сарајево вагром изгорело			
17.	Јун 1910. Београд		?	?	1698 <sup>1L</sup>		Да знадеш, момо	
18.			?	?	16982 <sup>L</sup>		Кад у вече месец сија	
19.			?	?	16983 <sup>L</sup>		О, јаворе, јаворе	
20.			?	?	16984 <sup>L</sup>		Пијан се скитам: из „Ајше“	
21.	Јул 1911. Београд		?	?	16294 <sup>L</sup>		Мој чарлаче	[Орк. Ј. Јарета]
22.			?	?	16295 <sup>L</sup>		Хранила Милка славуја	

LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, POKRAJAC AND SPASOJEVIĆ  
GRAMOPHONE RECORDS OF THE SINGER MIJAT MIJATOVIĆ

23.	13. јул 1927. Праг	His Master's Voice	ВК 2247-1	AM827 (15-12928)	Биљана платно белаше: народна песма	уз клавир [Џон Голвел]
24.	ВК 2248-2		AM828 (15-12930), 80511 <sup>v</sup>	Ја те љубим дјево мила		
25.	ВК 2249-1		AM829 (15-12932)	Саградићу шајку: народна песма		
26.	ВК 2250-2		AM830 (15-12934), JS500, 80683 <sup>v</sup>	Све се кунем и прекриљем: народна песма		
27.	ВК 2251-1		AM830 (15-12935), JS500, 80683 <sup>v</sup>	Да знајеш море моме: народна песма		
28.	ВК2252-2		AM831 (15-12936), 23-80681 <sup>v</sup>	Разболе се бело Доне: Бинички – Мијатовке		
29.	ВК 2253-2		AM832 (15-12938), 80513 <sup>v</sup>	Зашто, Сике, зашто: Народна песма		
30.	ВК 2254-2		AM833 (15-12940)	Кад сум бил мори Ђурђо: Бинички – Мијатовке		
31.	ВК 2255-1		AM834 (15-12942), 80512 <sup>v</sup>	Послала ме стара мајка: Народна песма		
32.	ВК 2256-2		AM827 (15-12929), 80510 <sup>v</sup>	Угаснуле очи чарне: Бинички – Мијатовке		
33.	14. јул 1927. Праг		ВК 2257-1	AM835 (6-2900)	Somewhere a Voice is Calling: Arthur F. Tate	
34.	ВК 2258-2		AM835 (15-12944)	Ја те љубим (Григ)		
35.	ВК 2259-1		AM828 (15-12931), 80511 <sup>v</sup>	Крадем ти се у вече		
36.	ВК 2260-2		AM836 (15-12945), JS501	Дивна си		
37.	ВК 2261-2		AM833 (15-12941)	Бело луде: Народна песма		
38.	ВК 2262-1		AM834 (15-12943), 80512 <sup>v</sup>	Пошегала Ана Пеливана: Народна песма		
39.	15. јул 1927. Праг		ВК 2265-1	AM836 (15-12946), JS501, 81281 <sup>v</sup>	Тамо далеко	
40.	ВК 2266-1		AM829 (15-12933), 81281 <sup>v</sup>	Цветала ми ружа: Народна песма		
41.	ВК 2267-1		AM831 (15-12937), 23-80681 <sup>v</sup>	Певнула Јана: Народна песма		
42.	ВК 2268-2		AM832 (15-12939), 80513 <sup>v</sup>	Цигани се легу: Народна песма		
43.	ВК 2269-2		AM837 (7-52384)	Una Furtiva lagrima (Donizetti)		

44.	10. октобар 1927. Заргеб	Edison Bell Penkala – Electron / Radio	Z176E Z177B Z178C; Z178 Z179D; Z179C Z180 Z181C Z182B; Z182C Z183C Z184D; Z184E; Z184F Z185C Z188C; Z188D Z189C Z195 Z196C; Z196D	Z1124 Z1124 Z1125 Z1125 Z1126 Z1126 Z1129, Z1127 Z1127 Z1128, Z1137 Z1129 Z1128, Z1234 Z1115, Z1136 Z1136 Z1137	Razbole se lepo Done Kad sam bil Gjurgjo Zašto, Sikke, zašto? Kradem ti se u večere... Sagradit ću šajku Tamo daleko Dude, belo Dude: Bosanska Sve se kunem i preklinjem: Bosanska Divna si! Poslala me stara majka: Bosanska Mirjana platno belješe/beleše: Srpska narod. pesma Elisir d amore: Una furtiva lagrima (Donizetti) Somewhere a voice is calling (engleski) (Tate) Ja te ljubim djevo mila	уз клавир [Рикард Шимачек]
45.						
46.						
47.						
48.						
49.						
50.						
51.						
52.						
53.						
54.						
55.						
56.	11. октобар 1927. Заргеб					
57.						
58.	[8?]	Columbia	H1390	D8672, D8673	Биљана платно белџаше	Уз пратњу оркестра
59.	новембар 1927.	Gramophone Company Ltd. (UK)	H1391	D8671	Све се кунем	Стевана
60.	Београд		H1393	D8673	Бело Доне	Николића
61.			H1394	D8674	Пошетала Ана Пеливана	

LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, POKRAJAC AND SPASOJEVIĆ  
GRAMOPHONE RECORDS OF THE SINGER MIJAT MIJATOVIĆ

62.								Уз прагњу оркестра Стевана Николића (наставак)
63.							Саградићу шајку	
64.							Кад сум бил мори Ђурђо	
65.							Тамо далеко	
66.							Имам једну жељу	
67.	5. децембар 1927. Београд						„Мијат код Слободе“ / Зашто, Сике, зашто	
68.							Мило је мени и драго: Народна песма**	[Оркестар Стевице Николића]
69.							Имам једну жељу: народна песма	
70.							Једен граде, један ти си: Народна песма	
71.							Бозација: народна песма	
72.							Тече вода тече (Јар, Кричка) **	
73.	6. децембар 1927. Београд						Зоруле: народна песма	
74.							Жалим те момче: народна песма**	[Оркестар Стевице Николића]
75.							Прошета 9. мајко година: Ст. Мокравац	
76.							Татко на мајку збораше: Народна песма**	
77.	децембар 1927. Загреб						Дано, Данче: Народна песма	Ciganska kapela Paје Todorovića
78.							Na Struga dućan da imam: Makedonska narodna pesma	
79.							Crknula, majko puknala (makedonska narodna pesma)	Jazz band Vlahović Schild
							Aranjuez (tango s pjevanjem)	

80.	децембар 1927.	Edison Bell Penkala – Electron / Radio (наставак)	Z378	Z1241	Boza, čisela, Amerika!	Ciganska kapela / glazba Paje Todorovića
81.	Загреб (наставак)		Z379A	Z1240	Kumbana bje, nane: Makedonska narodna pjesma	
82.			SZ382A	SZ1246 <sup>s</sup> , SZ1250 <sup>s</sup>	Revnuła Jana (za najintimnije krugove)	
83.			SZ383A	SZ1246 <sup>s</sup>	Bečaras (za najintimnije krugove)	
84.			SZ384	SZ1250, SZ1404S	Aman pošetala Ana: Narodna pjesma	
85.			Z386A	Z1253	Igrali se vrani konji	
86.			Z389A	Z1253	Pojahali pulinjata	
87.			Z391	Z1242	»Noć u Skadarliji« Ž. Stokić, T. Arsenović, Čiča Ilija, M. Mijatović [M. peva Prošeta majko devet godini]	
88.			SZ???	SZ 1247 <sup>s</sup>	Zorule: Narodna pjesma	
89.	април 1928.	Odeon	Vse837	A 192632	На Струга дукјан да имам	Оркестар Стевице Николића
90.	Београд		Vse838	A 192632	Саградићу шајку	
91.			Vse839	A 192588	Прошета девет мајко години	
92.			Vse840	A 192588	Бело Доне (Мијатовке)	
93.			Vse841	A 192614	Голем ми је мерак	
94.			Vse842	A 192614	Пошетала Ана Пеливана	
95.			Vse843	A 192624	Али-паша на Херцеговини	
96.			Vse844	A 192624	Тече вода	
97.			Vse845	A 192685	Тамо Далеко	
98.			Vse846	A 192685	Крадем ти се	

LAIĆ MIHAJLOVIĆ, POKRAJAC AND SPASOJEVIĆ  
GRAMOPHONE RECORDS OF THE SINGER MIJAT MIJATOVIĆ

99.	април 1928. Београд (наставак)	Одеон (наставак)	Vse847	A 192625	Бозација: Нишко	Оркестар Стевце Николића
100.			Vse848	A 192625	Једрен граде: стара песма	
101.			Vse849	A 192602	Дању орем	
102.			Vse850	A 192602	Кад сам бил Ђурђо	
103.			Vse851	A 192605	Све се кунем	
104.			Vse852	A 192605	Пољем се нија	
105.			Vse853	A 192606	Угаснуле очи чарне	
106.			Vse854	A 192606	Кад Алија млади бег бијаше	
107.			Vse855	A 192607	Послала ме стара мајка	
108.			Vse856	A 192607	По моди сам собу наместила	
109.	април 1928. Београд	Одеон	Vse1059	A 192737	Ја те љубим дјево мила	Оркестар Милана Томића
110.			Vse1060	A 192737	Цркнала мајко, пукнала	
111.			Vse1061	A 192715	Жалим те момче	
112.			Vse1062	A 192715	Шором иде млад момак	
113.			Vse1063	A 192777	Певнула Јана	
114.			Vse1064	A 192777	Цигани се легу	
115.	јул 1928. Берлин	Homocord	T.M. 31148	Se. 4-020	Ја те љубим дево мила	[Квинтет Мијајла Марковића Смука Смедеревца]
116.			T.M. 31149	Se. 4-020	На Струга дукјан да имам	
117.			T.M. 31150	Se. 4-021	Прошета девет мајко година	
118.			T.M. 31151	Se. 4-021	Пошела Ана Пеливана (Босанска)	
119.			T.M. 31152	Se. 4-022	Мила мајко подигни ме малко	

120.	јул 1928. Берлин (наставак)	Нотосорд (наставак)	Т.М. 31153	Se. 4-022	Бозација	Квинтет Мијајла Марковића Слука Смедервца (наставак)
121.			Т.М. 31156	Se. 4-024	Дању орем и камен преврћем	
122.			Т.М. 31157	Se. 4-024	Али-паша на Херцеговини	
123.			Т.М. 31168	Se. 4-025	Послала ме стара мајка**	
124.			Т.М. 31169	Se. 4-025	Разболе се бело Доне	
125.			Т.М. 31170	Se. 4-026	Дано, Данче**	
126.			Т.М. 31171	Se. 4-026	Мокрањац Х Руковет По меани пије	
127.			Т.М. 31172	Se. 4-027	Садила мома лојзе	
128.			Т.М. 31173	Se. 4-027	Пошла Ванка на воду	
129.			Т.М. 31174	Se. 4-028	Зорле	
130.			Т.М. 31175	Se. 4-028	Ђурђо море Ђурђо	
131.	крај 1928. Заргеб	Edison Bell Penkala – Electron / Radio	Z726	Z1412	Моја мати ćилим тка: Narodna	Ciganska kapela Đorđa Đorđevića
132.			Z728	Z1397	Џалим те момце!	
133.			SZ729	SZ1404 <sup>S</sup>	Теће вода	
134.			Z730	Z1397	Bogata sam, imam svega	
135.			Z731	Z1374	Eto tako živim ja: Narodna pesma	
136.			Z733	Z1412, Z1413	Sarajevo, vatrom izgorelo: narodna	
137.			Z734	Z1374	Tko pokida sa grla đerdane?	
138.			Z735	Z1413	Jedren grade	

LAJIĆ MIHAJLOVIĆ, POKRAJAC AND SPASOJEVIĆ  
GRAMOPHONE RECORDS OF THE SINGER MIJAT MIJATOVIĆ

139.	22. март 1929. Берлин	Homocord	T.C. 746	Se 4-0174	Вино пију лане аге Сарајлије	[Оркестар Стојана Димитри- јевића Зајечараца]
140.			T.C. 747	Se 4-0174	Ко покида са грла Ђердане	
141.			T.C. 748	Se 4-0175	Разболе се гривна мамина	
142.			T.C. 749	Se 4-0175	Саградићу шајку**	
143.			T.C. 750	Se 4-0176	Цркнала мајка	
144.			T.C. 751	Se 4-0176	Кукурузи већ [се] беру	
145.	9. април 1929. Београд	His Master's Voice	BW2407-2	AM2107 (29-122054), JS513	Ко 'т покида**	uz Ciganski ork. [Stevice Nikolića]
146.			BW2408-1	AM2107 (29-122055), JS513	Цркнала мајко, пукнала	
147.			BW2409-1	AM2108 (29-122056)	Шетала сам, мори Јано (Мокрањац)	
148.			BW2410-1	AM2108 (29-122057)	Заплакала стара мајка	
149.			BW2411-1	AM2109 (29-122058)	Дању орем: Народна песма	
150.			BW2412-1	AM2109 (29-122059)	Прошетала Ана Пеливана: Народна песма (М.М. праги самога себе на грамофону)	уз клавира
151.	[17/18?] јун 1929. Београд	Columbia Gramophone Co. Ltd. (UK)	H2160	D30986	Равно поље жао ми је на те **	Цигански оркестар Душана Попаза
152.			H2161	D30986, 1178-F <sup>U</sup>	Ето тако живим ја **	
153.			H2162	D30987, 1178-F <sup>U</sup>	Моја мати Ђилим тка**	
154.			H2163	D30987	Што си Лено на толемо**	
155.			H2164	D30988	Шором иде млад момак**	
156.			H2165	D30988	Вино пију нане**	



157.	крај 1929. Загреб	Edison Bell Penkala – Electron / Radio	Z1277	Z1654	Ružmarine moj zeleni	Cig[anska] kap[ela]
158.			Z1278	Z1702	Koliko te srce moje vole	Save
159.			Z1279	Z1654	Sadila mama lojze	Milkovića /
160.			Z1280	Z1699	Planino mori	Petrov- čanića /
161.			Z1283	Z1699	Po modi sam šiške namestila	
162.			Z1286	Z1702	Eto tako živim ja	
163.			?	SZ1637 <sup>s</sup>	Krst od zlata	
164.			?	SZ1728 <sup>s</sup>	Zakukala stara majka	
165.	крај 1932. Загреб	Edison Bell Penkala – Electron / Radio	Z2070-81	Z2118	Hajde slušaj, kales bre Ando	Ciganska kapela Paje Todorovića
166.			Z2071-82	Z2119	Teško je ljubiti tajno	
167.			Z2072-83-85; Z2072-83-90; Z2076-86-90; Z2076-86-96;	Z2120	Koliko te volim, ne voli te niko	
168.			Z2073-74; Z2073-4	Z2119	Kupi mi majko top	
169.	крај 1932. Загреб	Edison Bell Penkala – Electron / Radio (наставак)	Z2075-84	Z2118	Oj djevojko, ubila te tama	Ciganska kapela Paje Todorovića
170.	(наставак)		Z2076-86; Z2076-85	Z2120	Drugar mi se ženi	
171.			Z2077-87	Z2121	Oj Alile, kladuško kopile	
172.			Z2077-88	Z2121	Kirčo be, drto magare	
173.			Z2077-86	Z2122	Danju orem, kamen prevrcem	
174.			Z2077-89	Z2122	Oj djevojko, dindo moja	

Легенда:

U, V – снимци издати и у САД, за *US Columbia*, односно за *The Victor Talking Machine Company*

S – плоче пречника 20 cm (едиција *Edison Bell Penkala Radio*)

L – плоче пречника 29 cm (продукција *Pathé*)

\*\* – метаподаци на налепници штампани ћирилицом и латиницом



DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ2232083M>  
UDC 78.067.26(497.11)"19"  
654.191:7.091.3(497.11)"1930/1931"  
316.774/.775:654.191(497.11)"1930/1931"

ASPECTS OF INTERACTION BETWEEN RADIO AND RECORDING  
INDUSTRY: EXAMPLE OF THE *HIS MASTER'S VOICE* CONCERTS ON  
RADIO BELGRADE PROGRAMME

Marija Maglov<sup>1</sup>

Research Assistant, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia,  
PhD candidate, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade,  
Belgrade, Serbia

АСПЕКТИ ИНТЕРАКЦИЈЕ ИЗМЕЂУ РАДИЈА И ДИСКОГРАФСKE  
ИНДУСТРИЈЕ: ПРИМЕР *HIS MASTER'S VOICE* КОНЦЕРТА НА  
ПРОГРАМУ РАДИО БЕОГРАДА\*

Марија Маглов

Истраживач-сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија,  
докторант, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у  
Београду, Београд, Србија

Received: 11 March 2022

Accepted: 18 April 2022

Original scientific paper

ABSTRACT

A significant part of the Radio Belgrade programme, especially in the years before the establishment of instrumental and choral ensembles within this institution, was comprised of music recordings. Although gramophone record concerts were presented within the programme announcements, they were not considered in more detail in existing studies of music on Radio Belgrade. One of the reasons for this could be limited access to the data on the gramophone record concerts.

\* Ова студија је резултат истраживања спроведеног у оквиру Музиколошког института САНУ, ког финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја (РС-200176), као и пројекта *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society* (АРМЕС; бр. 7750287), финансираног од стране Фонда за науку РС. Захваљујем се др Данки Лајић Михајловић на пажљивом читању и сугестијама које су ми помогле да овај рад знатно унапредим у односу на његову прву верзију.

1 marijamaglov@gmail.com

Thus, for the first analysis of this segment of the music programme, the author has focused on the first year in which weekly radio programme announcements were printed in *Radio Beograd: nedeljni ilustrovani časopis*. The announcements contained data about music numbers, recordings companies, and serial numbers of the records played. More precisely, the series of *His Master's Voice* concerts, named after the label of records exclusively broadcast in the programme, were examined in the period from October 1930 to October 1931. This particular series was chosen because of the importance of the label in both the global and local music industry and the continual broadcasted of *His Master's Voice* records on Radio Belgrade. Furthermore, the diversity of programme conceptions of concerts within the series indicates the particular ways in which gramophone record concerts were designed. Based on the series of *His Master's Voice* concerts, three methods of categorising gramophone record concerts are suggested. In addition, the paper offers little known archival data on gramophone record distributors who borrowed records to Radio Belgrade for marketing purposes.

KEYWORDS: gramophone records, concerts, Radio Belgrade, *His Master's Voice*, music programme, Јевта М. Павловић, Илић and Андрејевић, Music house „Harmonija”, discography.

#### АПСТРАКТ

Музика емитована с грамофонских плоча чинила је значајан део програма Радио Београда, посебно у годинама пре формирања ансамбала у оквиру ове институције. Иако су концерти грамофонских плоча били често заступљени у најважнијим програмима, нису до сада били предмет опширније расправе. Један од разлога је свакако ограничена доступност података о концертима грамофонских плоча. Због тога је у обзир узета прва година у којој су подаци о нумерама, издавачима и броју плоча штампани у часопису *Радио Београд: недељни илустровани часопис* (октобар 1930 – октобар 1931). Прецизније, одабрана је серија такозваних *His Master's Voice* концерата, с обзиром на значај ове издавачке куће у светском и локалном контексту, заступљеност плоча на Радио Београду, али и разноликост програма поменутих концерата који указују на начин обликовања програма концерата грамофонских плоча уопште. На основу ове серије предложена су три начина категоризације концерата грамофонских плоча. Поред тога, у раду су представљени мало познати архивски подаци о продавцима грамофонских плоча који су сарађивали с Радио Београдом.

Кључне речи: грамофонске плоче, концерти, Радио Београд, *His Master's Voice*, музички програм, Јевта М. Павловић, Илић и Андрејевић, Музичка кућа „Хармонија”, дискографија.

Од почетка емитовања програм Радио Београда чиниле су говорне емисије и музика, емитована уживо и с грамофонских плоча. Већ приликом пробних емитовања 1924. године, поред радио-концерата чланова Београдске опере, програм је био „састављен од грамофонских плоча” (Marković 1979: 13). Од 1929. године<sup>2</sup> програм емитован уживо изводили су гостујући извођачи и ансамбли попут Београдске филхармоније и Опере Народног позоришта у Београду, а потом и радијски ансамбли који су постепено оснивани у оквиру Радио Београда. Поред тога, уобичајени су били преноси извођења концерата и оперских представа са сцена у земљи и иностранству, као и концерата из београдских кафана. У досадашњим студијама посвећеним у целини или у деловима музици на Радио Београду у међуратном периоду пажња је махом била усмерена ка музичким ансамблима осниваним при овој институцији, преносима музике и концепцији музичког програма, а грамофонске плоче су поменуте узгред (Kosić i Miljković 1979; Simić Mitrović 1988; Simović 1989; Rejović 2004; Srećković 2007; Vesić 2015; Dumnić Vilotijević 2019; Karan 2019). Ове студије су значајан прилог како истраживањима делатности Радио Београда, тако и проучавањима активности музичара и, уопште, музичке културе међуратног периода у Београду и Краљевини СХС – Краљевини Југославији. Иако се у појединим изворима истиче да је музика с грамофонских плоча била „главно програмско упориште” на Радио Београду (Simović 1989: 35; упор. Srećković 2007: 123), она до сада није била предмет опсежнијих истраживања, те представља мало познат сегмент музичке и медијске културе међуратног периода. У том смислу, предмет овог рада јесте музика на Радио Београду емитована с грамофонских плоча. Поред тога што увид у програме такозваних „концерата грамофонских плоча” даје потпунију слику о музици на Радио Београду, о заступљеном репертоару и начину његовог презентовања, ова тема такође подстиче разматрање (историјске) спреге дискографске индустрије и индустрије радија у оквиру музичке индустрије у локалним оквирима.<sup>3</sup>

Рад је заснован првенствено на програмима Радио Београда, публикованим у часопису *Радио Београд: недељни илустрирани часопис* (DNBS 2022).<sup>4</sup> Индикација да су програми имали и маркетиншку димензију за локалне продавце одн. дистрибутере дискографских издања подстакла је истраживање архивских извора о њима и њиховом пословању (IAB 2474–1489, IAB 2474–7071, IAB 2474–22194, IAB 509).

2 Редовно емитовање програма Радио Београда започето је у марту 1929. године, након што је акционарско друштво *Радио А. Д.* (даље: *Радио А. Д.*) добило концесију од Министарства пошта и телеграфа на 15 година (Pustišek 1979: 259). Већински власник капитала *Радио А. Д.* била је компанија „Маркони” (*Marconiphone Company Ltd.*) из Лондона (према Marković 1979: 14). Исте године Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца преименована је у Краљевину Југославију и уведена је Шестојануарска диктатура. Више о почетима рада Радио Београда у: Исто: 11–21.

3 С обзиром на усмереност истраживања ка аспектима музичке индустрије, у питању су комерцијалне грамофонске плоче.

4 Часопис је излазио од 1929. до 1940. године (упор. DNBS 2022).

Од почетка редовног емитовања програма Радио Београда најављивани су „Концерти грамофонских плоча” (в. *Radio Beograd* 1, 1929: 10). Међутим, све до октобра 1930. године читаоцима и слушаоцима нису биле предочене појединачне нумере емитоване на репертоару ових концерата. Тада се појављују детаљније најаве програма, с подацима о нумерама које ће бити емитоване, ознаком издавачке куће и каталожног броја плоче (*Radio Beograd* 39, 1930: 17). Ова пракса настављена је, уз мање измене, до краја 1933. године (*Radio Beograd* 52, 1933: 16). На основу тога као узорак за истраживање узета је прва година у којој су програми конципирани на овај начин (октобар 1930 – октобар 1931). Тек с променом концепције штампаних програма која је уведена у октобру 1930. године могуће је утврдити како су заиста креирани репертоари концерата грамофонских плоча. Пошто ову промену прати још једна новина – навођење трговина у којима се могу купити марке одређене плоче на првој страници најаве – програми из назначеног периода јесу како извор анализе концепције концерата грамофонских плоча, тако и тржиштем тј. индустријом условљене сарадње између радија и продаваца плоча (више о томе у даљем току рада). У периоду октобар 1930 – октобар 1931 емитоване су плоче: *His Master's Voice*, *Odeon*, *Columbia*, *Pathé*, *Polydor* и *Brunswick*. Од 1932. године у програму преовлађују плоче марке *His Master's Voice*, а додатак су плоче *Kristal* (*Radio Beograd* 52, 1932), а од 1934. године прецизније одреднице о издавачима и продавцима емитованих плоча биле су све ређе. Музика с грамофонских плоча емитована је бар једном, а најчешће неколико пута у току дана, и, с ретким изузецима, била је на програму сваког дана.<sup>5</sup> Плоче *His Master's Voice* биле су најчешће заступљене на програму и обухватале су све жанрове (озбиљну, народну, „лаку” и музику за игру). С плоча *Columbia* емитована је претежно лака и народна музика и, нешто мање, озбиљна, а са *Odeon* плоча најчешће народна музика. *Odeon* је такође дискографска кућа на чијим издањима је заступљена музика домаћих композитора. Када су у питању *Pathé* и *Polydor*, чини се да су обухваћени такође сви жанрови, иако се ове плоче ређе емитују у поменутом периоду. Плоче *Brunswick* емитоване су најређе (упор. DNBS 2022).<sup>6</sup>

С обзиром на учесталост грамофонских концерата у периоду октобар 1930 – октобар 1931, анализа је сужена на такозване *His Master's Voice* концерте,<sup>7</sup> односно, програме састављене искључиво од нумера са *His Master's Voice* плоча, емитоване једном недељно у вечерњим терминима (око 21 сат или касније). Ови концерти међусобно се разликују по репертоарима, повремено прецизније одређених индикативним насловима, попут „Утакмица чувених тенора” и др. Поред тога, концерти нису били жанровски ограничени: док су најчешће у

5 У раду пишем о програмима с идејом да су емитовани у складу с најавом.

6 Наглашавам да је у питању увид у плоче емитоване у ограниченом временском периоду на Радио Београду, а не закључак о односу заступљених музичких жанрова у целокупној продукцији појединих дискографских кућа.

7 У часопису Радио Београд употребљено је следеће ортографско решење: „His Master's Voice-концерт” (DNBS 2022), које је изостављено ради усклађивања с именовањем дискографске куће (у курзиву) у остатку текста.

току једне вечери били посвећени озбиљној или „лакој” музици, повремено су у оквиру једне програмске концепције били обухваћени различити жанрови (више о томе у главном делу текста).

У том смислу ова серија је довољно ограничена целина да овом приликом може бити обухваћена анализом, а истовремено довољно разноврсна да укаже на готово све начине програмског уобличавања музике с грамофонских плоча на Радио Београду. Постоји још неколико разлога зашто су управо *His Master's Voice* плоче у средишту разматрања. У питању је једна од највећих светских дискографских кућа,<sup>8</sup> чије су плоче биле емитоване на Радио Београду у различитом интензитету, али у континуитету, током тридесетих година 20. века, како у оквиру серије недељних *His Master's Voice* концерата, тако и ван ње (упор. DNBS 2022). Симптоматично је то да су сегмент „Жеље наших слушалаца”, емитован једном недељно, континуирано чиниле *His Master's Voice* плоче. Било да су слушаоци заиста били искључиви у свом избору, било да је такав садржај био резултат уредничке одлуке, овај податак подстиче одлуку да се фокус усмери управо ка *His Master's Voice* продукцији. Најзад, доступност и детаљност података били су међу главним разлозима опредељења за управо ову серију као репрезентативан узорак на основу којег је формиран предлог типологије концерата грамофонских плоча на Радио Београду. Пошто студије о концертима грамофонских плоча до сада нису биле предмет истраживања, одабир приступачног, садржајног и (временски и по обиму податка) омеђеног материјала чинио се практичним за развијање предлога категоризација концерата које би могле да буду корисне и у разматрању музике емитоване с грамофонских плоча других издавача.

## КРАТКА (ПРЕД)ИСТОРИЈА КОНЦЕРАТА ГРАМОФОНСКИХ ПЛОЧА

Пракса слушања грамофонских плоча и, потом, радија у кућним условима, надовезала се на праксу неговања музике у салонима грађанских домова, иако су ова два начина кућног музицирања била битно другачија утолико што, с појавом нових медија, више није било потребно да неко од укућана уме да свира или пева да би се уживало у музици (упор. Švarc 1931: 84–86). У том смислу, „соба се претварала у имагинарну концертну салу, у којој су се могла чути извођења познатих уметника и ансамбала” (Kokanović Marković 2014: 226).

8 *His Master's Voice* – *HMV* – била је етикета британске компаније *Gramophone Co.* (основане 1898. године) Емила Берлинера (*Emile Berliner*) и америчке компаније *Consolidated Talking Machine Co.* Елдриџа Џонсона (*Eldridge Johnson*) од 1900. године. Спајањем Берлинерове с Џонсоновом компанијом 1901. године настала је компанија *Victor Talking Machine* (*Holmes* 2006: 154), која је од тада користила поменуту етикету. *Gramophone Co.* је на интернационалном тржишту био познат под именом етикете *His Master's Voice* (упор. *Tschmuck* 2012: 56). У контексту Радио Београда важно је истаћи да је ова компанија купила лондонску фирму *Marconiphone* 1929. године (Исто: 58). Етикета је била драгоцена због „поверења и оданости купаца” (*Holmes* 2006: 325; упор. исто: 26–27, 212–213, 322–327).



Грамофони и грамофонске плоче су као нови изуми и средства за забаву<sup>9</sup> брзо освојили љубитеље музике у Београду, судећи по податку да је први концерт с грамофонских плоча одржан у просторијама Српског новинарског удружења 13. маја 1900. године (Јовановић 1968: 6). Према наводима из листа *Мале новине*, члан Удружења, књижевник и инспектор поштанско-телеграфског одељења Министарства привреде Драгомир Брзак, који је поседовао грамофон, „одржао [је] предавање уз репродуковање гласова, музике и певања из грамофона. Предавање је било ванредно добро посећено, како од чланова Удружења и њихових породица, тако и од гостију...” (према Јовановић 1968: 6). Иако се из наведеног описа догађаја не може сасвим поуздано закључити да ли је заиста у питању био концерт, или тек презентација уређаја, чињеница је да се, као одговор на то интересовање, у већим трговинама отварају одељења за продају грамофонских апарата и плоча (в. Павловић 1909, Палић 1913). Да су у првим деценијама 20. века понекад приређивани концерти на којима су музичка дела слушана на грамофонским плочама помиње и Роксанда Пејовић, коментаришући музику у служби омасовљавања културе у Београду између двају ратова (Рејовић 2004: 189). Такође, познато је да је колекционар Павле Бељански приређивао концерте емитовањем снимака с плоча из своје збирке. За потребе ових концерата брижљиво је припремао програм, а сведочанства указују на то да су концерти праћени у контемплативној тишини, попут оне у концертној дворани (према Јакшић Субић 2020: 11; према Проданов 2020: 18–22).

Концерти грамофонских плоча емитовани путем радија нису, дакле, представљали потпуну новину када су се појавили током двадесетих година 20. века, како у односу на формирање програма на основу низа нумера одабраних с плоча, тако ни у односу на праксу присуствовања концерту у нечијем дому, испред уређаја за пренос звука. Као што је поменуто, грамофонске плоче су од почетка емитовања радијског програма играле важну улогу у испуњавању његовог садржаја, а на најаву „Концерта грамофонских плоча” наилазимо већ у првом броју часописа *Радио Београд* (*Radio Beograd 1*, 1929: 10). Уговором између фирме *Радио А. Д.* и Министарства пошта и телеграфа било је предвиђено да станица емитује вести, као и да минимално 150 минута дневно буде посвећено емитовању музике уз услов „да мора бити најмање 60 минута за уметничке концерте” (Marković 1979: 15). Иако је било предвиђено да програм траје три сата, он је трајао шест сати, а викендом и до десет (Исто: 17; Simović 1989: 35). О проширењу програма више су водили рачуна концесионари, „из личних интереса”, него држава (Marković 1979: 17), а музици је посвећивана посебна пажња, с обзиром на то да је она највише привлачила претплатнике (Simić Mitrović 1988: 16; Simović 1989: 35). У првој години емитовања диригент Ловро Матачић био је консултант за музички програм, а у периоду 1930–1937. музички референти били су композитор Петар Крстић и Владимир Слатин, у својству Крстићевог помоћника. Иако су међу савременицима управо музички референти сматрани одговорнима за садржај програма (Vesić 2015: 21), програмска концепција је заправо формирана између настојања референата да

9 Емил Берлинер изумео је грамофон 1887. године.

уведу стручне параметре у одабир музике и челника радија који су бринули о захтевима слушалаца, од чије претплате је зависио комерцијални успех Радио Београда (Исто: 26–27). Емитовање грамофонских плоча свакако је био један од начина да се обезбеди више музичког садржаја у годинама пре оснивања већих радијских ансамбала.<sup>10</sup> Међутим, Радио Београд није имао своју дискотеку до 1937. године.<sup>11</sup> Плоче које су емитоване у програму су, стога, позајмљиване од слушалаца, из њихових приватних дискотека, као и од трговаца који су се бавили продајом плоча, грамофона и радио-апарата (упор. Simović 1989: 35).

### САРАДЊА УПРАВЕ И УРЕДНИШТВА РАДИО БЕОГРАДА С БЕОГРАДСКИМ ПРОДАВЦИМА ГРАМОФОНСКИХ ПЛОЧА

Поред редовних реклама својих радњи и компанија које су објављивали у специјализованим музичким часописима и у часопису *Радио Београд*, поједини трговци рекламирали су плоче из своје понуде тако што су их позајмљивали за емитовање на радио-програму, потврђујући међузависност дискографске индустрије и индустрије радио-технологије каква је била евидентна у светском контексту. Наиме, када је радио-технологија двадесетих година 20. века, захваљујући финансијским улагањима у мреже радио-станица у Сједињеним Америчким Државама, као и развоју технологија микрофона и звучника током Првог светског рата, прерасла у масовни медиј, постала је конкурент дискографској индустрији, која је постојала већ више од две деценије (Tschmuck 2012: 62). Радио се показао као супарнички медиј из више разлога: технологија преноса звука била је електронска и резултирала је бољим квалитетом звука од механичког снимања на које су се, до 1925. године, још увек ослањале дискографске компаније. Публици је радио пружао могућност слушања знатно ширег репертоара, с обзиром на то да свако проширење личне дискотеке захтева нова финансијска улагања, а плоче су биле ломљиве и имале су ограничене могућности репродукције, с обзиром на то да је њихов квалитет опадао што су чешће употребљаване.<sup>12</sup> Најзад, нови медиј је у први план истакао и музику која је до тада била мање заступљена на плочама: за разлику од дискографских компанија које су оклевале да уложе новац у снимање и дистрибуцију цеза, радио је пригрлио овај жанр и тиме придобио поклонице одн. претплатнике. И поред тога, континуирано емитовање програма није могло да се ослања искључиво на преносе (било из студија, било из концертних и оперских дворана), те је за испуњавање програма радија било кључно емитовање музике с плоча (Исто: 53–54; 235). За дискографске компаније радио се такође убрзо показао као нужан

10 О ансамблима Радио Београда видети у: Simić Mitrović 1988.

11 Те године музичко вођство преузимају Михаило Вукдраговић и Војислав Вучковић, који формирају Дискотеку и Нототеку као секундарне програмске службе (Kocić i Miljković 1979: 111).

12 До 1938. године Радио Београд поседовао је „преко 3000 плоча, које се после свега 10–20 емисија морају замењивати новима јер се покрваре...” (Simić Mitrović 1988: 36).

„савезник” на тржишту, јер је постао доминантан медиј у односу на плоче. За индустрију носача звука радио је постао простор за рекламу, јер је емитовање плоча у програму значило привлачење пажње слушалаца, промоцију издања и, потенцијално, њихову потражњу, па се закључује да су „плоче [су] постале основа програмирања радија, а радио је постао основни покретач продаје плоча” (Todorović 2009: 246).

Оваква међузависност радија и продаваца плоча евидентна је и у случају Радио Београда и домаћег издавача Едисон Бел Пенкала (Edison Bell Penkala),<sup>13</sup> односно, београдских трговаца тј. дистрибутера, као заступника дискографских компанија. На пример, забележено је да су челници компаније прве домаће дискографске куће дискутовали о потреби да се плоче емитују на радију из маркетиншких разлога, уз истакнут податак о произвођачу (према Ceribašić 2021: 344). Неколико месеци након покретања Радио Београда ова идеја је реализована (*Radio Beograd* 16, 1929: 9), при чему су плоче Едисон Бел Пенкала замениле дотадашње плоче из фирме „Хармонија” (*Radio Beograd* 1, 1929: 10), главног заступника дискографске куће *Pathé* (види рекламу у *Radio Beograd* 2, 1929).<sup>14</sup> Међутим, о самом садржају ових концерата можемо само да нагађамо, имајући у виду доступне податке о продукцији Едисон Бел Пенкала плоча (IEF 2022).

О креирању и микроуређивању сегмената заснованих на грамофонским плочама до октобра 1930. године можемо само да претпостављамо на основу груписања нумера у програмским блоковима, које указује на идеју иза креирања репертоара одређеног концерта грамофонских плоча (нпр. „Чувени певачи”, *Radio Beograd* 2, 1929: 12, „Француски час”, *Radio Beograd* 3, 1929: 13, „Валцер”, *Radio Beograd* 4, 1929: 16). У току 1929. и 1930. године у програму наилазимо на различите индикације музике емитоване с носача (нпр. „Мали концерт грамофонских плоча”, *Radio Beograd* 5, 1929: 12,<sup>15</sup> „Музика за игру”, *Radio Beograd* 39, 1929: 13, „Цаз-музика”, *Radio Beograd* 4, 1930: 15, „Духовна музика на грам.[офонским] плочама”, *Radio Beograd* 15, 1930: 14, „Народна свирка на грам.[офонским] плочама”, *Radio Beograd* 31, 1930: 14).<sup>16</sup> Ипак, поређењем ових наслова с онима из каснијег периода увиђају се одређене сличности (више о томе у идућем одељку). Како је истакнуто у уводу, детаљнији садржај програма штампан је од октобра 1930. године, када је дотадашња сарадња између Радио Београда и фирме Едисон Бел Пенкала евидентно престала.

Нова концепција најаву указује на успостављање чвршће везе између (нових) продаваца и уредништва тј. управе Радио Београда. Ако су раније

13 Фирма Едисон Бел Пенкала основана је 1927. године као прва дискографска кућа на територији Југославије. Више на: IEF 2022. Могућност за куповину емитованих плоча сугерисана је читаоцима/слушаоцима на рекламним страницама (*Radio Beograd* 10, 1939: s. n).

14 Поред поменутих, током 1929. године једном су приликом емитоване плоче Три-Ергон (*Radio Beograd* 12, 1929: 9).

15 „Мали концерт грамофонских плоча” емитован је свакодневно (упор. *Radio Beograd* 29, 1929: 14).

16 У питању су програми састављени од плоча Едисон Бел Пенкала, како је назначено испод сваког од датих наслова у најави.

емитоване плоче могле да подстакну заинтересоване слушаоце да их потраже у продавницама, штампање детаљних најава програма представља корак ближе ка потенцијалним купцима, нудећи им значајан број података о одређеној музици (назив нумере, име композитора, издавач, број плоче).

Испод самог наслова рубрике Београдски програм (издвојене од програма европских, односно, иностраних станица) биле су истакнуте напомене о продавницама у којима се могу купити одређене плоче. У часопису *Radio Beograd* (Radio Beograd 39, 1930: 17) први пут наилазимо на истакнуту напомену на првој страници програма београдске станице, у којој се истиче да се плоче марке *His Master's Voice* могу купити у радњи Јевте М. Павловића и Комп. (Кнез Михаилова 41), а плоче марке *Columbia* у истоименој продавници (Кнез Михаилова 32, улаз из Чика Љубине). Иста напомена ће, уз повремене измене, остати у часопису до краја 1931. године, односно, током периода који се обрађује у овој студији. Прва допуна односи се на понуду плоча марке *Odeon* од 1. децембра исте године, када је уз претходно наведени текст додато да се ове плоче могу набавити у радњи Илић и Андрејевић (М. Драшковића/Сремска/7) (Radio Beograd 48, 1930: 14). Од 3. априла 1931. године у најави програма налазе се и плоче марке *Pathé* (Radio Beograd 13, 1931: 24), да би већ у следећем броју напомена о репродукованим плочама била допуњена текстом о могућности куповине плоча с етикетама *Pathé*, *Polydor* и других светских марки у Музичкој кући „Хармонија” (Престолонаследников трг 9) (Radio Beograd 14, 1931: 11). Почевши од овог броја у напомени је изостављена продавница *Columbia*, а плоче с овом етикетом налазимо поново на програму тек 9. јула 1931. године (Radio Beograd 27, 1931: 21). С обзиром на то да се надаље плоче с етикетом *Columbia* груписане у програму с плочама *Pathé*, *Polydor* и *Brunswick*, може се претпоставити да су се и оне могле купити у музичкој кући „Хармонија”.<sup>17</sup> У том смислу, поменуће „друге светске марке” односе се на издања с етикетом *Columbia*, као и на плоче *Brunswick*,<sup>18</sup> на које у програму наилазимо нешто раније, од 1. маја (Radio Beograd 17, 1931: 22).

О продавницама које су рекламирале понуду грамофонских плоча путем емитовања на програму Радио Београда<sup>19</sup> чини се да нема много доступних података, а интересантно је то да су оне о којима је било могуће пронаћи

17 Нажалост, није познато да ли су постојали и да ли су сачувани каталози плоча музичке куће „Хармонија”, који би били једина поуздана потврда о плочама које су се заиста могле купити у овој трговини.

18 У програму повремено навођене као *Brunswicke* и *Brunswiche*.

19 Продавница Главни грамофонски депо (Radio Beograd 1, 1929: 16) такође је рекламирала своју понуду на рекламним страницама часописа, али није назначено да су плоче из ове радње позајмљиване за емитовање. Музичка кућа „Култура” из Панчева позајмила је *His Master's Voice* плоче за емитовање једном приликом (Radio Beograd 51, 1931: 21). У Главном грамофонском депоу (Кнез Михаилова 18) биле су доступне плоче *His Master's Voice*, *Columbia*, *Polydor* и *Decca*. У продавницама Едисон Бел Пенкала у Београду, Загребу и Скопљу продаване су и плоче других издавача (Серибашић 2021: 331). Истакнуте југословенске продавнице грамофонских плоча биле су и оне Алберта Брејера (Albert Breyer) у Загребу и Антона Расбергера у Љубљани (Milojković 2020: 28).

архивске информације у овом тренутку имале одређене пословне „пехове” када су у питању грамофонске плоче. Пословање Владимира Н. Рајковића, власника радње Јевта М. Павловић и Комп.<sup>20</sup> генерално је оцењено као просечно, а с обзиром на велике дугове продавца накупљене, између осталог, у периоду када је продавао грамофоне на рате, тешко је добијао препоруке за одобрење кредита (IAB 2474–22194). У случају продавнице Илић и Андрејевић<sup>21</sup> сазнајемо да су међу разлозима „разортачења” двојице пословних партнера биле лоше пословне одлуке Андрејевића, објашњене чињеницом да по струци није био трговац, а илустроване примером набавке прекомерног броја плоча (80.000) које су остале на лагеру. Осим тога, проблем је било и то што су велики део бофлиране робе на лагеру чиниле управо неисправне грамофонске плоче (IAB 2474–7071). Најзад, у случају Музичке куће „Хармонија” Исака Армидија индикативно је да је ова продавница, у којој су се могле купити грамофонске плоче, била под стечајем до 1940. године, док је „Хармонија, трговина клавира и нота” Александра Голдмана, која је искључиво продавала инструменте и ноте, пословала с успехом (IAB 2474–1489).<sup>22</sup> Намеће се дилема: да ли су пословне прилике назначених продаваца биле случајност или су повезане с њиховим избором да се баве продајом плоча, у чију набавку је требало уложити знатна средства и привући пажњу купаца који су могли да приуште куповину плоча и грамофона? Иако је рекламирање плоча путем радија била установљена пракса, која је можда заиста привлачила купце, истовремено је куповину плоча могла да учини сасвим сувишном, тим пре што су плоче истих издавача могле да се купе и у другим продавницама, а не само код генералних заступника. До спровођења неопходног обимнијег истраживања о дистрибутерима и продавцима грамофонских плоча на територији Краљевине СХС – Југославије, овај сегмент медијске, музичке, али и привредне историје остаће тек делимично осветљен.

Према доступној литератури, слушачку публику Радио Београда,<sup>23</sup> односно, концерата грамофонских плоча и купце носача звука чинили су

20 Радња Јевта М. Павловић и Компанија (IAB 2474–22194) основана је 1863. године и добила је име по свом оснивачу и првом власнику. Од 1931. године власник је био Влада (Владимир) Н. Рајковић (1885–?). Око 1931. године Рајковићева фирма постала је заступница фирме *His Master's Voice* за продају грамофона и грамофонских апарата (IAB 2474–22194). Ово заступништво започело је вероватно већ у другој половини 1930. године (упор. рекламе фирме у *Radio Beograd* 39, 1930: 17).

21 Фирма Илић и Андрејевић, електротехничко и машинско стовариште, основана је око 1921. године под именом Марковић, Илић & Андрејевић, а 1933. године преименована је у Илић и Андрејевић (IAB 2474–7071). Андрејевић је иступио из фирме 1934, а као једини власник остао је Милан Илић (сса. 1889–?).

22 Док се у специјализованим музичким часописима често наилази на рекламе продавнице „Хармонија”, за коју се истиче да је била „највећа и најзначајнија музичка трговинска кућа на подручју Београда” крајем двадесетих година 20. века (упор. Томашевић 2009: 126–127), о детаљима пословања ове компаније не зна се много. Чини се, пак, да су у следећој деценији пословале две куће под именом „Хармонија”, настале након разлаза пословних партнера Александра Голдмана (Goldmann) и Исака Армидија (в. IAB 2474–1489).

23 Према Пустешеку, „концесионо подручје, то јест подручје с којег је Радио Београд имао право да дели претплату с Министарством пошта и телеграфа, обухватило је данашњу Србију с

„припадници грађанског слоја, нешто образованији и имућнији људи” (Nikolić 2006: 71),<sup>24</sup> што се може закључити по ценама радио-апарата, радио-претплате, грамофонских уређаја и грамофонских плоча. Покретање редовног програма Радио Београда свакако се догодило у периоду када је електрификација земље још увек била слаба, а земља у тешкој економској ситуацији, у односу на коју су цене радио-апарата и радио-претплата биле веома високе (Marković 1979: 16–17). Најјефтинији радио-апарат коштао је око 2750 динара, што је одговарало износу две просечне плате (Томашевић 2009: 69), а поред његове набавке и пријаве било је нужно пријављивање детектора, за које се плаћала надокнада (Marković 1979: 20). Цена грамофона била је такође врло висока, имајући у виду да су, како је раније поменуто, продавани на рате. Како су продавци нудили и могућност куповине грамофонских плоча на рате,<sup>25</sup> може се закључити да ни оне нису биле јефтине (упор. Томашевић 2009: 127). Интересантни су резултати анкете спроведене 1934. године (дакле, након што је Радио Београд већ пет година био део медијске културе Југославије) приликом Радио-изложбе одржане на Београдском сајму, који указују на то да међу слушаоцима посебну популарност имају „садржаји са плоча, дакле уметничка музика, и то иностране производње” (Nikolić 2006: 73).<sup>26</sup> Сагледавајући ове податке, чини се, дакле, да су плоче уметничке музике привлачиле слушаоце, али и да је платежна моћ грађана била таква да није охрабривала улагање у дискографске колекције. Посматран на тај начин, аранжман између уредништва и управе Радио Београда и београдских трговаца који су позајмљивали плоче за емитовање зарад рекламе, ишао је више у прилог Радио Београду.

обема покрајинама, данашњу Македонију, Црну Гору, Босну и Херцеговину и Славонију” (Pustišek 1979: 260). Концесија је одузета 1939. године, када је извршено подржављење Радио Београда (упор. исто). Број претплатника у односу на период разматран у овом раду је следећи: 1929: 19.270; 1930: 27.770; 1931: 31.500 (упор. Anon. 1979: 293). До 1934. године, на 300 становника долазио је један регистрован радио-апарат (Nikolić 2006: 70). Имајући у виду да сиромашнији становници земље нису нужно поседовали апарат, већ су га сами конструисали и самим тим нису пријављивали слушање програма, број слушалаца могао је бити већи (Исто: 71).

24 Како наводи теоретичарка медија Мирјана Николић, структуру претплатника у 1932. години чинили су приватни чиновници, трговци, занатлије и државни чиновници (упор. Nikolić 2006: 71).

25 Види, на пример, рекламе Едисон Бел Пенкала (*Радио Београд* 10, 1930) и Главни грамофонски депо (*Radio Beograd* 27, 1930: 16).

26 Ипак, судећи по резултатима анкете објављиваним у часопису *Радио Београд* у наредним годинама, интересовање за озбиљну музику је опадало, а слушаоци су захтевали већу заступљеност народне музике (Srećković 2007: 119).

## КАТЕГОРИЗАЦИЈА КОНЦЕРТА ГРАМОФОНСКИХ ПЛОЧА НА РАДИО БЕОГРАДУ НА ПРИМЕРУ *HIS MASTER'S VOICE* КОНЦЕРТА

Описаном профилу и структури публике је у периоду октобар 1930 – октобар 1931. године понуђен низ музичких програмских блокова у виду концерата грамофонских плоча. Музички програм је, уопште, био шаблонски конципиран, подразумевао је усмереност ка различитим друштвеним групама и задовољење различитих музичких укуса, као и балансирање између потребе за едукацијом кроз озбиљну музику и релаксацијом кроз „лаку” музику (према Srećković 2007: 119). Свакако, концерти грамофонских плоча били су део овог шаблона, а с плоча је током тридесетих година 20. века емитована музика која је била заступљена и у оквиру преноса: народна/традиционална музика, музика за игру, шлагери, опере, оперете (односно, одломци из опера и оперета), инструменталне и вокално-инструменталне минијатуре, камерна музика, симфонијска музика, хорска музика, војна музика.<sup>27</sup>

Фокусирањем на одабрани узорак *His Master's Voice* концерата (в. Табелу 1) могу се стећи одређени увиди у то како је спровођена организација програма и како је задовољавана потреба за жанровском разноврсношћу у случају емитовања музике с грамофонских плоча. У сврху сагледавања концерата грамофонских плоча, а на основу наслова (и)ли садржаја наведених у програму, предлажу се три начина њихове категоризације, у односу на: 1) разликовање жанрова / радиофонских категорија емитоване музике (према Косић и Милковић 1979: 104); 2) разликовање извођача или садржаја као носилаца програма; 3) разликовање програмског концепта концерата.

У првој категоризацији концерти грамофонских плоча разматрају се у односу на поменуте четири радиофонске категорије заступљене на Радио Београду. Приметно је да у одабраном узорку *His Master's Voice* концерата<sup>28</sup> нема народне музике, мада је она била редовно заступљена на програму Радио Београда ван ове серије (упор. DNBS 2022). Међу преосталим трима категоријама преовладава озбиљна музика (нпр. „Дела за симфонијски оркестар”, „Дела Римског-Корсакова”, „Оркестарска дела Рихарда Вагнера”, „Чувени руски уметници”, б. н. 9. 8. 1931). Категорији лаке музике (према Коцић и Миљковић 1979: 108) припадале су, између осталог, композиције допадљивих мелодија и ритмова, игре и стилизовани фолклор, минијатуре, потпурија, транскрипције и одломци из већих дела попут опера и оперета (нпр. „Шпанске игре”, „Бечки валцери”, „Оперетска музика”, „Вино, жена, песма”, б. н. 1. 10. 1930). Музиком за игру (Исто: 109) сматрани су певани и свирани шлагери у ритмовима плесова попут танга, валцера, фокстрота, румбе и других, који су популарност често стицали као музичке нумере из тон-филмова (нпр. „Из познатих тонфилмова”, „По жељи слушалаца”).

27 Више о музичком програму у међуратном периоду у: Косић и Милковић 1979: 103–112, Karan 2019: 35–50.

28 Садржај концерта и датум емитовања видети у Табели бр. 1.

Друга категоризација омогућава разматрање концерата у односу на програмску концепцију према којој је „носилац” програма или извођач (нпр. „Ignace Padarewski izvodi Chopina”, „Матија Батистини пева”, „Концерт Amelite Galli-Kurci”) или одређена композиција, односно, композиције одабраног аутора („Бетовен: Симфонија оп. 67, бр. 5”, „Чажковски: Симфонија бр. 5, оп. 64”). Овај критеријум поделе уводи се у сврху разматрања постепене „превласти” „звезда” у музичкој индустрији 20. века.<sup>29</sup> Истовремено, како поједини *His Master's Voice* концерти (па и концерти грамофонских плоча ван ове серије) обухватају више жанрова, ова категоризација омогућава разматрање концерата појединих извођача без потребе да се припоје једној од категорија из прве групе (нпр. „Lawrence Tibbett i Joseph Hislorp некад и сада”).

Најзад, трећи предлог категоризације концерата дозвољава разматрање креативних начина на које су уредници осмишљавали програме концерата, користећи нумере различитих жанрова и разних извођача (уколико имена извођача нису наведена, то се свакако закључује на основу заступљених извођачких састава). На пример, док већина поменутих концерата очигледно указује на уједињујућу нит између одабраних нумера у лику извођача/композитора, одређен број наслова индикативан је на друге начине. Неки од њих упућују на композиције чији аутори припадају истој земљи или географско-историјском подручју у ширем смислу („Шпанске игре”, „Славенска музика”).<sup>30</sup> Поједини концерти тематизују одређена расположења („Трагична музика”, „Сузе и смех”), годишња доба („Пролетњи савети”), животињски свет („Шетња кроз зоолошку башту”, „Птице и рибе”)<sup>31</sup> или употребу одређеног инструмента у музици различитих жанрова („Разне улоге саксофона”). Интересантну варијацију на програме састављене од извођења различитих уметника чине они који су насловљени као „утакмице” између извођача („Утакмица чувених тенора”).

29 Стратегија дискографских кућа на самом почетку века односила се на снимање репертоара и популарност на локалним тржиштима, при чему су имена извођача често сматрана секундарним. Због тога, нпр. у прегледу *His Master's Voice* концерата на имена извођача након наведене нумере наилазимо само онда када су у питању познати извођачи (нпр. „Шпанске игре”, б. н. 11. 7. 1931, б. н. 7. 10. 1931). Када су снимане плоче одабраних извођача, разлог одабира лежао је у њиховој већ стеченој популарности. Наиме, док су „звезде” прве половине 20. века били уметници који су већ стекли популарност на концертним подијумима, „звезде” друге половине 20. века су извођачи који су имали могућност да изграде каријере првенствено снимањем плоча (упор. Tschmuck 2012: 123). С друге стране, фокусирање на репертоар значило је или потенцирање канонских, добро познатих композиција које су имале сигурну, константну потражњу, или проширење постојећег репертоара фокусирањем на дела која имају своје место у историји музике, али нису била често заступљена на концертном репертоару.

30 У оквиру *His Master's Voice* концерата српски/југословенски композитори заступљени су у малој мери. Дела Стевана Стојановића Мокрањца и Јосифа Маринковића емитована су у оквиру концерта „Славенска музика” и ненасловљеног концерта српских, руских и чешких композитора (б. н. 16. 8. 1931), на којима се програм међусобно веома мало разликује (в. Табелу 1). Композиције Ивана Зајца биле су на програму концерта „Вино, жена, песма”.

31 Садржај ових двају концерата готово је идентичан, а само је наслов измењен (види Табелу 1).



У оквиру ове категоризације посебно би се могли издвојити концерти који су, у различитом смислу, усмерени ка директној „комуникацији” са слушаоцима: програм састављен на основу нумера које су бирали слушаоци („По жељи слушаоца”), концерти уметника који су гостовали или ће гостовати у Београду („Концерт Тита Руфо, кога ћемо 23. о. м. чути у Београду”, „Они, које смо у Београду чули и видели”), те концерти у оквиру којих је потенциран новитет издања, што се може разумети као додатно коришћење маркетиншког потенцијала емитовања плоча путем радија („Најновије грамофонске плоче, које су сада стигле”, „Најновији снимци”).

Евидентно је да се три категоризације не искључују међусобно, већ да се на основу њихове примене могу разматрати различити аспекти музичке индустрије (заступљеност различитих жанрова, заступљеност музичких „звезда”, понављање репертоара у новом облику, различити маркетиншки аспекти представљања понуде продавца плоча итд.). У том смислу, док је ограничен узорак *His Master's Voice* концерата послужио за демонстрацију предложених категоризација, даљи рад би подразумевао одабир једне од њих и консеквентну примену кроз одабрану грађу (нпр. концерте грамофонских плоча у једном временском периоду, концерте плоча једног издавача, концерте посвећене музици домаћих композитора/извођача итд.).

## ЗАКЉУЧАК

Концерти грамофонских плоча емитовани на Радио Београду пружају обиље материјала за анализу заступљене музике, концепције програма, плоча које су продавци сматрали занимљивим за овдашње купце (или, бар, које су им самима биле доступне за набавку), а потом и уредници за слушаоце музичког програма. Подаци о концертима грамофонских плоча такође могу да послуже као почетне информације за даља истраживања о извођачима заступљеним на снимцима, њиховом репертоару, стилу извођења, те о дискографским компанијама и локалним продавницама које су их заступале на домаћем тржишту. Како је у питању до сада ретко обрађивана тема, фокусирањем на *His Master's Voice* концерте покушала сам да изведем три предлога категоризације концерата грамофонских плоча. С обзиром на међусобну разноликост критеријума који су дати као основ за категоризације, сматрам да свака од трију категоризација представља добру полазну тачку за одабир и организацију података о програмима концерата грамофонских плоча, а тиме и њихову анализу. Разматрање музике с грамофонских плоча на Радио Београду на овај начин доприноси не само методологији помоћу које би се приступило подацима о концертима, већ и детаљнијем сагледавању начина презентације и маркетинга грамофонских плоча који је примењив на програме концерата грамофонских плоча уопште, ван анализираних узорка. Осим што указује на приступе музичких уредника Радио Београда програмској концепцији концерата, усмерене ка слушаоцима, сагледавање поменутих концерата упућује на даља истраживања о продавцима и дистрибутерима грамофонских плоча који су својом активношћу значајно утицали на музичку и медијску културу Краљевине СХС – Југославије у првој половини 20. века.

ТАБЕЛА 1: *HIS MASTER'S VOICE* КОНЦЕРТИ НА РАДИО БЕОГРАДУ<sup>1</sup>

Октобар 1930.	1. 10. – 6. н. „Der Zarewitsch“ – Willst du? / Napolitana – pesma (121) Wann und wo, Potpourri. I i II (166) Show Boat – Selection I i II (174) Frederike – O Mädchen mein Mädchen / Sah ein Knab' ein Röslein (35) Rose Marie. Indian Love Call (188) Pagamini. Gern hab' ich die Frau'n geküsst / Frasquita. Hab' ein blaues Himmelbett (189)
11. 10. – Chopina	Prelude op. 28 br. 17 (335 D. B.) 4 Etudes (332 D. B.) 2 Studie (195 D. A.) Valse br. 42 (330 D. B.)
12. 10. – Веће шпанских песама, пева Микеле Флета	Menchido de amor santos (52) Nana (De Falla) / Jota (De Falla) (29) Nostalgia andaluzza / De mi aragon (45)
19. 10. – По жељи слушалаца	Oh, Donna Clara, Tango / Auf einer kleinen Bank im Park, Tango (2103) Ich bin die fesche Lola / Kinder, heut' Abend such' ich mir was aus (1159) Zwei Herzen im ¾ Takt, Walzer / ... Slow-fox (2120) Rio Rita / The Kinkajou (1165) Du bist meine Great Garbo / Ich wunsche mir ein Töchterlein (2169)
26. 10. – Шпанске игре	Granados: Španska igra br. 1, br. 2, br. 3 (40) Albeniz: Tango op. 165 br. 2 / De Falla: Danse espagnole (violina Fritz Kreisler) (172) Moszkowski: Malaguena (48)

1 У другој колони представљени су наслови у серији *His Master's Voice* концерата. Уколико у програму није био наведен одређени наслов, на то указује скраћеница „б. н.“ (без наслова). У трећој колони наведен је садржај програма. Навођење имена композитора, извођача и броја (тј. ортографија) идентични су онима у програму часописа *Радио Београд* (у табели ГРБГ), ради веродостојности. У односу на поменуте програме разлику представља увођење које црте између броја нумера које су се налазиле на истој плочи, што је у програму сутерисано бројем у заградаи (који представља каталонски број плоче) штампаним или после друге нумере, или постављено десно у међуређу.

Новембар 1930.	7. 11. – Lawrence Tibbett i Joseph Hislopp некад и сада	Leonsavallo: Prolog iz „Bajazzo” (114) Iz tonfilma „Rogue Song” (Tibbett) (205) Mascagni: Arija iz „Cavaleria Rusticana” / Puccini: Arija iz „Bohème” (62) Prélude iz tonfilma „The loves of Robert Burns” (Hislopp) (1160, 1161)
	9. 11. – Шелња кроз зоолошку башту	Росини: Сврака крадљивица, увертира (оркестар) (79) Рамо: Заљубљени славу (пева Алма Глук) (186) Шуман: Птица као пророк (клавир соло Игнац Падаревски) (196) Шуберт: Пастрмка (пева Елена Герхард) (139) Сен Санс: Лабуд (соло виолина Јаке Гиванд) (291) Чајковски: Славу (пева Федор Шалвагин) (133) Мусоргски: Бува (пева Шалвагин) (130) Крегер: Златна рибица (ксилофон соло) (1072) Кокшка и шаран (1128)
	19. 11. – Разне улоте саксофона	It must be you, waltz / The moon is low, fox (2110) I miss my swiss, fox / Valse vanité (2016) Durand: Chaconne / Godard: Berceuse de Jocelyn (1060) Debussy: Rapsodie pour orchestre et saxofon (45)
	23. 11. – Из познатих тонфилмова	The Love Parade – March of the Grenadiers (Mc. Donald) / The Love Parade – Dream lover (Mc. Donald) (2060) The Love Parade – Paris stay the same (Maurice Chevalier) / The Love Parade – You’ve got that thingy (2061) Sally-Sally, fox / If I’m dreaming. waltz (2160) Wild rose, fox / Look for a silver lining, fox (2160) Wien du Stadt-der Lieder (2057)
	30. 11. – Рихард Вагнер из „Парсифала”	Prélude Grall Scene (iz I. čina) Herzleide (iz II. čina) (peva Gota Ljungberg) Good friday music (III čin)
Децембар 1930.	7. 12. – Концерт John Mc Cormacka	Calling me home to you (Dorel) / Until (Sanderson) (42) Serenata (Moskovski) / Carmela – canto Sorrentino (De Curtis) (39) „Lucia di Lammermoor”, poco a me ricovero (Donizetti) / „Lucia di Lammermoor”, Tu, che a Dio spiegasti (63) Ave Maria (Bach-Gounod) / Angels guard thee („Jocelyn” – Godard) (65)

	<p>14. 12. – Птице и рибе</p> <p>Росини: Сврака крадљивица, увертира (оркестар) (79)          Рамо: Заљубљени славуји (пева Алма Глук) (186)          Шуман: Птица као пророк (клавир Иг. Пајеревски) (196)          Шуберт: Пастрмка (пева Елена Герхард) (139)          Сен Санс: Лабуд (соло виолина) (291)          Чајковски: Славуј (Шалъапин) (133)          Мусоргски: Бува (пева Шалъапин) (130)          Крегер: Златна рибица (ксилофон) (1072)          Кокошка и шаран (1128)</p>	<p>Росини: Сврака крадљивица, увертира (оркестар) (79)          Рамо: Заљубљени славуји (пева Алма Глук) (186)          Шуман: Птица као пророк (клавир Иг. Пајеревски) (196)          Шуберт: Пастрмка (пева Елена Герхард) (139)          Сен Санс: Лабуд (соло виолина) (291)          Чајковски: Славуј (Шалъапин) (133)          Мусоргски: Бува (пева Шалъапин) (130)          Крегер: Златна рибица (ксилофон) (1072)          Кокошка и шаран (1128)</p>
<p>25. 12. – б. н.</p>	<p>Verlieb' dich im Frühling / Die kleine Susamme (1125)          Es gibt eine Frau die dich niemals vergisst / Ohne Tränen gibts keine Liebe (1124)          Was nütz mir der schönste Lenz / Nochine Lage Kognak her (1126)          Tausend schönen süssen Frauen / Es zieht das Glück vorbei (1124)          Ich kisse Ihre Hand Madame / Was weisst denn du? (1123)          Du bist mein kleines Vis-a-vis / Wenn der weisse Flieder wieder blüht (1137)</p>	<p>Verlieb' dich im Frühling / Die kleine Susamme (1125)          Es gibt eine Frau die dich niemals vergisst / Ohne Tränen gibts keine Liebe (1124)          Was nütz mir der schönste Lenz / Nochine Lage Kognak her (1126)          Tausend schönen süssen Frauen / Es zieht das Glück vorbei (1124)          Ich kisse Ihre Hand Madame / Was weisst denn du? (1123)          Du bist mein kleines Vis-a-vis / Wenn der weisse Flieder wieder blüht (1137)</p>
<p>29.12. – Концерт Леонида Собинова (тенор) и Сергеја Рахманинова (клавир)</p>	<p>Масне: Арија из опере „Манон“ / Тома: Арија из опере „Мињон“ (72)          Вах: Сарабанда / Шуберт: Импропти (337)          Бизе: Две арије из опере „Ловци на бисере“ (73)          Рахманинов: Полка / Чајковски: Троица en trainaux (338)          The Snow Maiden: The joyous day departs / Rimski-Korsakov: Арија из опере „Мајска ноћ“ (73)</p>	<p>Масне: Арија из опере „Манон“ / Тома: Арија из опере „Мињон“ (72)          Вах: Сарабанда / Шуберт: Импропти (337)          Бизе: Две арије из опере „Ловци на бисере“ (73)          Рахманинов: Полка / Чајковски: Троица en trainaux (338)          The Snow Maiden: The joyous day departs / Rimski-Korsakov: Арија из опере „Мајска ноћ“ (73)</p>
<p>4. 1. – (Најновије грамофонске плоче, које су сада стигле)</p>	<p>Семирамида, увертира, I. и II. (105)          Беговен: Соната у Це-минору (патетична) изводи Вилхелм Бакхауз И. и ИИ. (374)          Менделсон: Песма без речи (изводи Пабло Казалс) (372)          Дворжак: Songs my mother thought me (Pablo Kazals) (372)          Mandulinata a Napule (Tito Schipa) / A canzone de stelle .... (40)          Spanish life, waltz / A gay caballero, waltz (2143)</p>	<p>Семирамида, увертира, I. и II. (105)          Беговен: Соната у Це-минору (патетична) изводи Вилхелм Бакхауз И. и ИИ. (374)          Менделсон: Песма без речи (изводи Пабло Казалс) (372)          Дворжак: Songs my mother thought me (Pablo Kazals) (372)          Mandulinata a Napule (Tito Schipa) / A canzone de stelle .... (40)          Spanish life, waltz / A gay caballero, waltz (2143)</p>
<p>11. 1. – Одломци из опере „Кавалерија Русстикана“ од Масканија</p>	<p>Фантазија (60)          Addio alla madre (peva Gigit) (42)          Voi lo sarete, o mama (peva Ljunberg) (199)</p>	<p>Фантазија (60)          Addio alla madre (peva Gigit) (42)          Voi lo sarete, o mama (peva Ljunberg) (199)</p>
<p>21. 1. – Концерт Amelite Galli-Curci</p>	<p>Rimski-Korsakov: Hymne au soleil / Chanson Hindou (114)          Delibes: Copelia, valse / Pierné: Serenade (115)          Benedict: The gypsy and the bird / Arditi: Parla, valse (119)          Adam: Ah! vous dirais je maman / Dell'Acqua: La vilanelle (175)          Thomas: Арија из опере „Mignon“ / Rossini: Арија из опере „Barbier von Sevilla“ (177)</p>	<p>Rimski-Korsakov: Hymne au soleil / Chanson Hindou (114)          Delibes: Copelia, valse / Pierné: Serenade (115)          Benedict: The gypsy and the bird / Arditi: Parla, valse (119)          Adam: Ah! vous dirais je maman / Dell'Acqua: La vilanelle (175)          Thomas: Арија из опере „Mignon“ / Rossini: Арија из опере „Barbier von Sevilla“ (177)</p>
<p>1. 2. – Бечки валцери</p>	<p>Strauss: Perlen der Liebe / Lanner: Die Schönbrunner (1042)          Strauss: Geschichten aus dem Wienerwald (1041), Blaue Donau (122), Wein, Weib, Gesang (1042)</p>	<p>Strauss: Perlen der Liebe / Lanner: Die Schönbrunner (1042)          Strauss: Geschichten aus dem Wienerwald (1041), Blaue Donau (122), Wein, Weib, Gesang (1042)</p>
<p>Фебруар 1931.</p>		

	<p>14. 2. – Дела за симфонијски оркестар</p> <p>15. 2. – Оперетска музика</p>	<p>Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg (80)  Dukas: L'apprenti sorcier (22)  Ѓајковски: Capriccio italiano (32)  R. Strauss: Till Eulenspiegels lustige Streichei (38)  Штраус: Циганин барон, увертира (76) Штраус: Слепи миш, оперетска фантазија (102)  Калман: Кнегиња чардаш, оперетска фантазија (1036)  Фримл: Розе Мари фантазија (1016)  Штраус: Чар валцера (1019)  Верди: Арија из опере „Бал под маскама“ / Gomez: Lo Schiavo (пева Карузо) (23)  Schubert: Der Doppelgänger / Death and the maiden (Шалпин) (140)  Белини: Арија из опере „Пуритани“ / Доњети: Арија из опере „Don Pasquale“ (пева Amelita Galli-Curci) (117)  Леонкавало: Si puo prolog / Un nido di memoire (из опере „Bajazzo“ (пева Titto Ruffo) (108)</p>
<p>Март 1931.</p>	<p>1. 3. – б. н.</p>	<p>Bach: Courante / Torroba: Sonatina (solo gitara) (1078)  Leonsavallo: Prolog iz opere „Bajazzo“ (пева Lawrence Tibbet) (114)  Iz tonfilma „Rogue Song“ (пева Lawrence Tibbet) (205)  Lehar: Serenade / Ich hab' ein blaues Himmelbett iz operete „Frasquita“ (solo violina Fritz Kreisler) (166)  Rossignoles et Beatrice Harisson / Koncert šumskih ptica (1048)  Besso a V la mano, madame / Arrabal (2031)</p>
<p>14. 3. – б. н.</p>	<p>16. 3. – Шта она воли</p>	<p>Wagner: Götterdämmerung, Berliner Staatsopernorch., Dirigent Karl Muck (39)  Donizetti: Arija iz opere „La Favorita“ / Massenet: Arija iz opere „Manon“ (Fleta) (49)  Verdi: Arija iz opere „Rigoletto“ / Bellini: Arija iz opere „Puritani“ (Amelita Galli-Curci) (168)  Strauss: Don Juan, simf. poema I. II. (11)  Верди: Травиата, прелудијум (изводи Њу Јорш. симф. орк. диригент Тосканини) (200)  Пучини: Две арије из опере „Мадам Бетерфлај“, пева Margaret Sheridan (204)  Дворжак: Хумореска, виолина Миша Елман (309)  Лангер: Бакица, оркестар (1039)  Верди: два дуга из опере „Травиата“, Galli-Curci i Titto Schira (156)  Росини: Арија из опере „Севилски берберин“ Galli-Curci (177)</p>
	<p>22. 3. – Концерт Тита Руфо, кога хемо 23. о. м. чули у Београду</p>	<p>Леонкавало: Две арије из опере „Заза“ (82)  Верди: Арија из опере „Отело“ / Тости: Мареквиаре (107)  Шуман: Два гренадира / Бордано: Арија из опере „Андре Шење“ (105)  Верди: Арија и дует из опере „Риголето“ (263)</p>
	<p>29. 3. – Чувени певачи</p>	<p>Пучини: Две арије из опере „Турандог“, пева Антонио Кортис (56)  Прох: Варијације / Гуно: Mireille. Oh, d'amore messagera, пева Марија Ѓалвани (120)</p>

Април 1931.		<p>Нортои: Јуанига / Vinham: In old Madrid, peva Gogorza (70)          Samuels: Abide with me / Dyles: Lead kindly licht, Galli-Curci (118)          Мајербер: Две арије из опере „Хугеноти“, пева Marcel Journel (150)</p> <p>Шуберт: Грета на преслици / Баук, пева Марија Јерица (189)          Вагнер: Две арије из опере „Лоенгрин“, пева Пертилге (76)          Менделсон: На крилима песме / Шуберт: Слушај, слушај пева Хемпел Фрида (126)          Флотов: Арија из опере „Марта“ / Пуччини: Арија из опере „Боем“, пева Журне (95)</p> <p>Ускрс, увертира, Филад. сим. орк. (51)          Интродукција за оперу „Златан Петао“ Г. П. (101)          Ингермецо из опере „Цар Салтан“ (97)</p> <p>Dvoržak: Indian Lament (Violina F. Kreisler) / Slavonic dance No. 3 in g-major Kreisler (377)          Dvoržak: Songs my mother thought me / Mendelssohn: Song without words, Pablo Casals (372)          Враско: Pesca d'amore / Flore: Nun e Carmela mia, Schipa (51)          Benedict: Capinera / Yradier: La Paloma, Galli Curci (113)</p> <p>Зајд: Винска песма / Пехар вина (142)          Tausend schönen süssen Frauen (1124)          Lehar: Gern hab' ich die Frauen geküsst (1005)          Рубенс: Violin song (1030)          Чајковски: Песма без речи (1072)          Јохан Штраус: Вино, жена и песма, валцер (1042)</p>
Мај 1931.	<p>9. 5. – Марија Батистини пева</p> <p>12. 5. – Они, које смо у Београду чули и видели</p> <p>17. 5. – Оркестарска дела Рихарда Вагнера</p> <p>24. 5. – Пола часа у Бечу</p>	<p>Donizetti: Arija iz opere „La Favorita“ / Mozart: Arija iz opere „Don Giovanni“ (272)          Massenet: Arija iz opere „Erodiade“ / Arija iz opere „Werther“ (88)          Rotoli: La gondola nera / Tosti: Non m'ama piu (86)</p> <p>Тома: Две арије из опере „Хамлет“ Тита Руфо (84)          Албениз: Наваро / Севил, клавир Артур Рубинштајн (341)          Сарасате: Запатадо / Шпанска игра бр. 8, виолина Јан Кубелик (312)          Мусорски: Song of the flea / Росини: Арија из опере „Севилски берберин“ Шаљалин (130)</p> <p>Танхајзер, увертира (12)          Siegfrieds Rheinfahrt iz Götterdämmerung (80)          Meistersinger, увертира I II III (80)</p> <p>Sieczynsky: Wien du Standt meiner Träume / Joh. Strauss: Wienerblut (1004)          Kreisler: Wienerfisch, violina Fritz Kreisler (298)          Kreisler: Caprice viennois, violina Fritz Kreisler (304)          Joh. Strauss: Wiener bonbons (1017) / Geschichten aus dem Wienerwald (1041)</p>

	31. 5. – Пролетњи савети	<p>Küss mich (2035)          Zu jeder Liebe gehört ein Gläschen Wein (2072)          Schau nie zu tief (1135)          Verlieb dich im Frühling (1125)          Frauen darf man nie fragen (1134)          Man schenkt sich Rosen (1126)</p>
Јун 1931.	7. 6. – Утакмица чувених тенора	<p>Масне: Арија из опере „Манон” / Бизе: Арија из опере „Кармен”, Карузо (19)          Пучини: Арија из опере „Тоска” / Кагалани: Лорелџ, Gigli (19)          Доницети: Арија из опере „Ла Фаворита” / Масне: Арија из опере „Манон”, Флета (49)          Маскањи: Арија из опере „Кавалерија Рустикана” / Верди: Арија из опере „Трубардур”, Маргинели (55)          Верди: Арија из опере „Риголето” / Пучини: Арија из опере „П Табаго”, Смирнов (62)          Атона: La samprana di San Giuste / Nutile: Mamma mia, che vo sare, Schira (68)</p>
14. 6. – Чувени уметници		<p>Debussy: Golliwog's sake walk / Lechaire: Tambourin, violina Thibaud (161)          Рахманинов: Два прелудијума, клавир соло Рахманинов (336)          Тома: Две арије из опере „Хамлет”, Galli-Curci (169)          Сарасате: Хабанера / Аштон: Hebrew dance виолина Хајфец (314)          Римски-Корсаков: Успавања из опере „Садко” / Бородин: Ариозо из опере „Кнез Игор”, пева Кошец (229)          Шопен: Две баркароле оп. 60, клавир Рубинштајн (340)</p>
21. 6. – Оркестарска дела Рихарда Вагнера	Риенци, увертира (76) Лоенгрин, уводна музика (70) Фауст, увертира (78)	
28. 6. – Славенска музика		<p>Чајковски: Славенски марш (109)          Мокрањаш: Х. Руковет (90)          Дворжак: Славенска игра бр. 1 (19)          Маринковић: Хеј, Трубачу (92)          Римски-Корсаков: Увертира за оперу „Мајска ноћ” (81)</p>
Јул 1931.	11. 7. – Најновији снимци	<p>Форе: Соната А-мол оп. 13 I, II (369)          Глинка: Сомненије / Волга, Волга, Шалапин (141)          Quand l'amour meurt / Give the man (1159)          Im Rosengarten von La plata / Du bist nicht die erste (2037)</p>

	13. 7. – Шарени програм	<p>Chopin: Valse op. 34 br. 1 / Schubert: Impromptu op. 90 br. 4 klavir Rubinstein (339)  Leoncavallo: Mattinata / Di Capua: Maria-Mari, peva Smirnov (63)  De Falla: Chanson populaire / Albeniz: Malaguena (violina Kreisler) (175)  Alvarez: A Granada (Caruso) / Anton: A la luz de la luna (Caruso i De Gogorza) (232)  Rimski-Korsakov: Car Saltan (1031)</p> <p>Вагнер: Изолдина љубавна смрт, Јерица (132)  Шуберт: Смрт и девојка, Шаљалин (140)  Верди: Предира за III. чин опере „Травиата“ (10)  Верди: Збогом земљо, дует из опере „Аида“. Флета-Аустрал (282)  Григ: Осина смрт (96)  Масне: Смрт Дон Кишота из опере „Дон Кишот“. Шаљалин (144)  Сен Санс: Данс мажабр (22)</p> <p>Григ: Ingrid's lament из II Пер Гинт суите (68)  Бородин: Плач Јарославне из опере „Кнез Игор“ (229)  Дворжак: Indian lament (113)  Foulds: Keltic lament (113)  Ур: Сузе, валцер (2127)  Нема љубави без суза (1124)  Pissolini: La rigolomanie / Chaudoir: Le rieur (1105)  Власта Бурјан се смеје (1078)</p> <p>The Royal Albert Hall orch.  диригент Laudon Ronald</p>
Август 1931.	2. 8. – Беговен: Симфонија оп. 67 бр. 5	<p>Чайковски: Концерт бр. 1 оп. 23 за клавир и оркестар (соло клавир Марк Хамбург)</p>
	16. 8. – б. н.	<p>Чайковски: Славенски марш (109)  Дворжак: Славенска игра бр. 1 (19)  Мокрањач: Х. Ручокет (90)  Сметана: Циганска игра (329)  Шопен: Мазурка (199)  Римски-Корсаков: Увертира за оперу „Мајска ноћ“ (81)  Дворжак: Песме које ме учили моја мајка (372)  Маринковић: Хеј трубачу (92)</p>
	26. 8. – Чайковски: Симфонија бр. 5 оп. 64	изводи Нови симфонијски оркестар, диригент London Ronald



Септембар 1931.	2. 9. – Бетовен: Симфонија бр. 6 Еф-дур	Изводи Бечки филхармонијски оркестар Диригент Франц Шалк	
	6. 9. – б. н.	Чајковски: Увертира 1812 (72) Римски Косаков: Capriccio Espagnol I i II (124)	
	16. 9. – „Нове плоче“	Granados: playera / Longas; Sevillana, peva Tito Schipa (64) De Crescens: Premiere caresse / Lully: bois épaïs, peva Caruso (208) Grecchaninoff: Usravanka / Rachmaninoff: At my Window, peva Smirnov (35) Bach: Arioso, violina Erica Morini / Valdez: Gypsy, le serenade ... (910) Granados: Danza Espagnola, I II, violina Jacques Thibaud (290) Popy: Suite Orientale, orkestar (194)	
Октобар 1931.	20. 9. – Чувени руски уметници	Рахаманов: Два прелудијума оп. 23 и оп. 32 клавир соло Рахаманов (336) Глинка: Midnight review / Шуман: Два гренадира пева Шалапин Римски-Корсаков: Арија из опере „Садко“ / Чајковски: Арија из опере „Евгеније Оњегин“ пева Смирнов (72)	
	3. 10. – Светски певачи	Верди: Две арије из опере „Риголето“ Тигта Руфо (263) Тома: Две арије из опере „Хамлет“, Гали Курчи (169) Римски-Корсаков: Пророк / Песма лабара са Волге, Шалапин (121) Леонкавало: Две серенаде / Денца: Када бисте разумели, Карузо (32)	
	7. 10. – „Омиљене плоче“	Шуберт: Три девојчице, потпури (57) Лангер: Бакица, оркестар (1039) Дворжак: Хумореска, виолина Елман (309) Росини: Арија из опере „Севилски берберин“	
	19. 10. – б. н.	Моцарт: Виолински концерт бр. 4 Де-дур, виолина Крајзлер, I, II (297) Вебер: Позив на валцер, клавир Корто (198) Јодовски: Бечки / Крајзлер: Скерцо, виолина Крајзлер (298)	
	26. 10. – Чувени славенски уметници	Бетовен: Mondshein-Sonate / Падеревски: Менует, оп. 14, клавир Падеревски (1090) Бизе: Две арије из опере „Ловци на бисере“, Собинов (896) Сарасате: Запагеадо / Шпанска игра, виолина Кубелик Кде domov mui / Jiz mou mlou do kostela vedou Destinova (101)	

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Anon. (1979) „Broj radio-pretplatnika”. U Milan Bulatović et al. (ur.), *Ovde Radio-Beograd: zbornik povodom pedesetogodišnjice*, Beograd: Radio-Beograd, 293. / Анон. (1979) „Број радио-преплатника”. У Милан Булатовић и др. (ур.) *Овде Радио-Београд: зборник поводом педесетогодишњице*, Београд: Радио-Београд, 293.
- Dumnić Vilotijević Marija (2019) *Zvuci nostalgije: istorija starogradske muzike u Srbiji*, Beograd: Čigoja štampa: Muzikološki institut SANU. / Думнић Вилотијевић, Марија (2019) *Звуци носіталіје: історіја староградске музики у Србији*, Београд: Чігоја штампа: Музиколошки інститут САНУ.
- Ceribašić, Naila (2021) „Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology: A Take on Edison Bell Penkala”, *IRASM* 52–2: 323–354.
- Holmes, Thom (ed.) (2006) *The Routledge Guide to Music Technology*, London: Routledge.
- Jakšić Subić Jasmina (2020) „Muzika kao kolekcionarska strast i inspiracija”. In *Muzički intermeco: kolekcija gramofonskih ploča Pavla Beljanskog*, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 9–15. / Јакшић Субић, Јасмина (2020) „Музика као колекционарска страст и інспіраціја”. У *Музички інтермецо: колекціја грамофонских плоча Павла Бељанскої*, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 9–15.
- Jovanović, Raško V. (1968) „Prvi koncert sa ploča u starom Beogradu”, *Pro Musica* 29: 6. / Јовановић, Рашко В. (1968) „Први концерт са плоча у старом Београду”, *Pro Musica* 29: 6.
- Karan, Marija M. (2019) *Muzička koncepcija radijskog diskursa versus auditorijum – vidovi transformacija međusobnih relacija sagledanih u interdisciplinarnom polju teorije medija*, neobjavljena doktorska disertacija, Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Kocić, Ljubomir i Ljubinko Miljković (1979) „Tragovima sazvučja muzike”. U Milan Bulatović et al. (ur.) *Ovde Radio-Beograd: zbornik povodom pedesetogodišnjice*, Beograd: Radio-Beograd, 103–128. / Коцић, Љубомир и Љубинко Миљковић (1979) „Траговима сазвучја музики”. У Милан Булатовић и др. (ур.) *Овде Радио-Београд: зборник поводом педесетогодишњице*, Београд: Радио-Београд, 103–128.
- Kokanović Marković, Marijana (2014) *Društvena uloga salonske muzike u životu i sistemu vrednosti srpskog građanstva u 19. veku*, Beograd: Muzikološki institut SANU. / Кокановић Марковић, Маријана (2014) *Друшћивена улога салонске музики у животи и сисћему вредности српскої грађансћива у 19. веку*, Београд: Музиколошки інститут САНУ.
- Marković, Radivoje (1979) „Prve godine”. U Milan Bulatović et al. (ur.) *Ovde Radio-Beograd: zbornik povodom pedesetogodišnjice*, Beograd: Radio-Beograd, 11–27. / Марковић, Радивоје (1979) „Прве године”. У Милан Булатовић и др. (ур.) *Овде Радио-Београд: зборник поводом педесетогодишњице*, Београд: Радио-Београд, 11–27.
- Milojković, Milan (2020) „Zbirka gramofonskih ploča Pavla Beljanskog – mali putopis o evropskoj međuratnoj diskografiji”. U *Muzički intermeco: kolekcija gramofonskih ploča Pavla Beljanskog*, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 25–32. / Милојковић, Милан (2020) „Збирка грамофонских плоча Павла Бељанског – мали путопис о европској међуратној дискографији”. У *Музички інтермецо: колекціја грамофонских плоча Павла Бељанскої*, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 25–32.
- Nikolić, Mirjana (2006), *Radio u Srbiji (1924–1941)*, Beograd: Zadužbina Andrejević.

- Pejović, Roksanda (2004) „Muzika u službi omasovljavanja muzičke kulture u Beogradu između dva rata (1919–1941)”. U Vesna Mikić i Tatjana Marković (ur.), *Muzika i mediji: Šesti međunarodni simpozijum Folklor–Muzika–Delo, Beograd, 14–17. novembra 2002*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 189–200. / Пејовић, Роксанда (2004) „Музика у служби omasovljavanja музичке културе у Београду између два рата (1919–1941)”. У Весна Микић и Татјана Марковић (ур.) *Музика и медији: Шести међународни симпозијум Фолклор–Музика–Дело, Београд, 14.–17. новембра 2002*, Београд: Факултет музичке уметности, 189–200.
- Prodanov, Ira (2020) „Muzika i muzičari Pavla Beljanskog”. U *Muzički intermeco: kolekcija gramofonskih ploča Pavla Beljanskog*, Novi Sad: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog, 17–23. / Проданов, Ира (2020) „Музика и музичари Павла Бељанског”. У *Музички интермецо: колекција грамофонских плоча Павла Бељанског*, Нови Сад: Спомен-збирка Павла Бељанског, 17–23.
- Pustišek, Ivko (1979) „Pravni propisi – okvir u kome se razvija i deluje Radio-Beograd”. U Milan Bulatović et al. (ur.) *Ovde Radio-Beograd: zbornik povodom pedesetogodišnjice*, Beograd: Radio-Beograd, 257–272. / Пустишек, Ивко (1979) „Правни прописи – оквир у коме се развија и делује Радио-Београд”. У Милан Булатовић и др. (ур.) *Овде Радио-Београд: зборник поводом педесетогодишњице*, Београд: Радио-Београд, 257–272.
- Simić Mitrović, Darinka (1988) „*Da capo all' infinito*”: pola veka od osnivanja Simfonijskog orkestra i Hora Radio-televizije Beograd, Beograd: Radio Beograd.
- Simović, Živomir (1989) *Vreme radija: hronika Radio-Beograda: 1924, 1929, 1945, 1989*, Beograd: Radio-Beograd. / Симовић, Живомир (1989) *Време радија: хроника Радио-Београда: 1924, 1929, 1945, 1989*, Београд: Радио-Београд.
- Srećković, Biljana (2007) „Radio Beograd u kontekstu modernizacije srpskog društva između dva rata”, *Novi zvuk: internacionalni časopis za muziku* 29: 109–129. / Срећковић, Биљана (2007) „Радио Београд у контексту модернизације српског друштва између два рата”, *Нови звук: интернационални часопис за музику* 29: 109–129.
- Švarc, Rikard (1931) „Muzika u domu”, *Muzički glasnik* 3–4: 78–87. / Шварц, Рикард (1931) „Музика у дому”, *Музички гласник* 3–4: 78–87.
- Todorović, Aleksandar Luj (2009) *Umetnost i tehnologije komunikacija*, Beograd: Clio.
- Tomašević, Katarina (2009) *Na raskršću Istoka i Zapada: o dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918–1941)*, Beograd: SANU, Muzikološki institut, Novi Sad: Matica srpska, Odeljenje za scenske umetnosti i muziku. / Томашевић, Катарина (2009) *На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*, Београд: САНУ, Музиколошки институт, Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику.
- Tschmuck, Peter (2012) *Creativity and Innovation in the Music Industry*, Berlin: Heidelberg: Springer Verlag.
- Vesić, Ivana (2015) „Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културе 'педагогије'”. U Ivana Medić (ed.), *Radio i srpska muzika*, Beograd: Muzikološki institut SANU, 15–30. / Весић, Ивана (2015) „Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културе 'педагогије'”. У Ивана Медић (ур.), *Радио и српска музика*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 15–30.

## ГРАЂА

DNBS (2022) Digitalna Narodna biblioteka Srbije 2022. *Radio Beograd: nedeljni ilustrovani časopis 1929–1940.* / ДНБС (2022) Дигитална Народна библиотека Србије 2022. *Радио Београд: недељни илустировани часопис 1929–1940.*

[https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD\\_0C63382FCE9107DE078680FD37CF9555](https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_0C63382FCE9107DE078680FD37CF9555) (приступљено 27. 2. 2022.)

1929: 1–5, 12, 16, 29, 39.

1930: 4, 10, 15, 27, 31, 39–51.

1931: 1–40, 42–43, 51.

1933: 52.

**Istorijski arhiv Beograda, Fond Kredit-inform / Историјски архив Београда, Фонд Кредит-информ**

ИАБ 2474–1489 / ИАБ 2474–1489:

„Harmonija”, Aleksandar Goldman, Beograd, Terazija. 12. s. a.

„Harmonija”, trgovina klavira i nota, Aleksandar Goldmann, Bgrd. Terazije 12. 31. 12. 1940.

„Harmonija”, Klavier-und Notenhandlung, Aleksandar Goldmann, Terazije 12. 2. 1. 1941.

„Harmonija”, Klavier-und Notenhandlung, Aleksandar Goldmann, Terazije 12. Nachtragsbericht. 17. 1. 1941.

ИАБ 2474–7071 / ИАБ 2474–7071:

Илић и Андрејевић, електро-техничко и машино стовариште, Beograd, Milorada Draškovića 7. 19. 9. 1935.

Илић & Андрејевић, technische Artikeln, mechanische Werkstatt, Beograd, Milorada Draškovića ul. 7. 19. 9. 1935.

Илић & Андрејевић, technische Artikeln, mechanische Werkstatt, Beograd, Milorada Draškovića ul. 7. 27. 2. 1936. / 13. 5. 1937.

ИАБ 2474–22194 / ИАБ 2474–22194:

Јефта Павловић & Co. Beograd, Кнег. Ljubice 11/1, 31. 12. 1936.

Јефта М. Павловић & Co., trgovina kancelarisko-tehničkog materijala, radio aparata, gramofona i gramofonskih ploča, BEOGRAD, Jakšičeva ul. 7. (beleška na nemačkom jeziku), s. a.

Јефта М. Павловић & Co., trgovina kancelarisko-tehničkog materijala, radio-aparata, gramofona i gramofonskih ploča. 16. 8. 1940.

**Istorijski arhiv Beograda, Fond Trgovinska komora u Beogradu / Историјски архив Београда, Фонд Трговинска комора у Београду**

ИАБ 509, inv. br. 28 / ИАБ 509, инв. бр. 28:

Потврда о пријави радње. 7. 3. 1923. (датум у заглављу документа: 28. 3. 1932).

Дозвола за издавање пријемних радио-апарата и њихових делова. 6. 2. 1945.

ИАБ inv. br. 28, reg. br. 2793 / ИАБ 509, инв. бр. 28: рег. бр. 2793:

Молба Трговинској комори за издавање потврде о регистровању радње. 28. 2. 1945.

Матични лист радње. 28. 2. 1945.

Матични лист власника радња и пословођа. 28. 2. 1945.

Матични лист радње (пословни подаци). 28. 2. 1945.

Штете нанете радњи за време од 6.IV 1941. до 20.X1944. године.

IEF (2022) Institut za etnologiju i folkloristiku, „Diskograf“ / ИЕФ (2022) Институт за етнологију и фолклористику, „Дискограф“. <https://Pathé.ief.hr/istrazivanja/znanstveni-projekti/diskograf/> (приступљено 28. 2. 2022.).

Pavlović, Jevta M. (1909) *Grammophon: Spisak hrvatskih, bosanskih, srpskih i crnogorskih gramofonskih i zopofonskih ploča: Spisak хрватских, босанских, српских и црногорских грамофонских и зоно-*

фонских плоча. Београд: Јевта М. Павловић / Павловић, Јевта М. (1909) *Grammophon: Spisak hrvatskih, bosanskih, srpskih i crnogorskih gramofonskih i zonoфонских ploča: Списак хрватских, босанских, српских и црногорских грамофонских и зонофонских плоча*. Београд: Јевта М. Павловић. [https://digitalna.nb.rs/view/URN:NБ:RS:SD\\_30D26F300F969C72FFFEБBA1BF7D6CBB](https://digitalna.nb.rs/view/URN:NБ:RS:SD_30D26F300F969C72FFFEБBA1BF7D6CBB) (приступљено 20. 12. 2021).

Palić, Mita Đ. (1913) *Ilustrovani cenovnik gramofona (govorećih mašina) i spisak najnovijih srpskih ploča*. Панчево: Мита Ђ. Палић / Палић, Мита Ђ. (1913) *Илустровани ценовник грамофона (говорећих машина) и списак најновијих српских плоча*. Панчево: Мита Ђ. Палић. [https://digitalna.nb.rs/view/URN:NБ:RS:SD\\_BE56D6D655D3427EF913424C0E29CE67?virtuelne=NBS/MuzikaIZvuk/katalozi\\_izdavackih\\_kuca](https://digitalna.nb.rs/view/URN:NБ:RS:SD_BE56D6D655D3427EF913424C0E29CE67?virtuelne=NBS/MuzikaIZvuk/katalozi_izdavackih_kuca) (приступљено 20. 12. 2021).

## MARIJA MAGLOV

### ASPECTS OF THE INTERACTION BETWEEN RADIO AND THE RECORDING INDUSTRY: EXAMPLE OF THE *HIS MASTER'S VOICE* CONCERTS ON THE RADIO BELGRADE PROGRAMME

#### (SUMMARY)

A rarely discussed topic regarding early local discography as well as the radio industry concerns the so called “concerts of gramophone records”. While commercial editions of recorded music made up a large part of Radio Belgrade’s programme, especially in first years of its broadcasting and before the formation of all its ensembles, it was never the subject of broader research (at least, in the present paper’s author’s knowledge). The content of those concerts could be found in the journal *Radio Beograd: nedeljni ilustrovani časopis*, which was the basis for their analysis. More precisely, the paper is based on the detailed analysis of the programme announcements between October 1930 and October 1931, since it encompasses the first year in Radio Belgrade’s early period in which the detailed content of the broadcasted records is printed. The focus in the paper was put on *His Master’s Voice* concerts, whose variety of concepts also offers an insight into the conception of other broadcasted concerts of gramophone records. The detailed content of *His Master’s Voice* concerts is given in the Appendix. In addition to giving a more detailed account of the music that the audience of Radio Belgrade could listen to in the researched period, “concerts of gramophone records” also led to some valuable insights on the offer of Belgrade’s gramophone record sellers, who were lending their records to be broadcast on radio, thus ensuring the advertisement of their offer, albeit with questionable economic success. This local example of early connections between the industries of radio broadcasting and record business within the music industry was also rarely subjected to research. For that reason, the businesses of Jevta M. Pavlović, Ilić i Andrejević and Muzička kuća “Harmonija” was presented based on the archive documentation.

DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ2232109V>  
UDC 655.41:78(497.13)"1929/1960"  
78.067.26(497.13)"1929/1960"  
347.78:78(497.13)"1929/1960"

# THE INTRODUCTION OF COPYRIGHT IN THE EARLY RECORD INDUSTRY AND IMPLICATIONS OF AUTHORSHIP FOR POPULAR MUSIC IN CROATIA FROM 1929–1960s

**Jelka Vukobratović<sup>1</sup>**

Assistant, Department for Musicology  
Academy of Music, University of Zagreb, Zagreb, Croatia

---

УВОЂЕЊЕ АУТОРСКОГ ПРАВА У РАНОЈ МУЗИЧКОЈ ИНДУСТРИЈИ  
И ИМПЛИКАЦИЈЕ АУТОРСТВА ЗА ПОПУЛАРНУ МУЗИКУ  
У ХРВАТСКОЈ ИЗМЕЂУ 1929. И 1960-ИХ

**Јелка Вукобратовић**

Асистент, Одсек за музикологију, Музичка академија,  
Свеучилиште у Загребу, Загреб, Хрватска

Received: 3 March 2022  
Accepted: 28 March 2022  
Original scientific paper

## ABSTRACT

The article investigates the connection between the early record industry and the development of copyright legislation in Croatia and the former Yugoslavia between 1929 and the 1960s. Special attention is given to the topic of the implementation of copyright and the related rights within domestic record production in the selected period. The concept of the author, partly constructed through the implementation of copyright, is then reconsidered in the example of early Yugoslavian popular music.

KEYWORDS: copyright, record industry, Croatia, Yugoslavia, popular music.

1 jelka.vukobratovic@gmail.com

## АПСТРАКТ

Чланак истражује везу између ране дискографске индустрије и развоја законодавства/легислативе о ауторским правима у Хрватској и бившој Југославији између 1929. и 1960-их година. Посебна пажња посвећена је теми имплементације ауторског и сродних права у домаћој грамофонској продукцији у одабраном периоду. Концепт аутора, делом конструисан кроз имплементацију ауторских права, преиспитује се на примеру ране југословенске популарне музике.

Кључне речи: ауторска права, дискографска индустрија, Хрватска, Југославија, популарна музика.

## INTRODUCTION

This article reconstructs the struggles involved in the beginnings of the implementation of music copyright and the related rights on the territory of the former Yugoslavia between 1929 and the 1960s.<sup>2</sup> Drawing from archival materials,<sup>3</sup> the journals of the professional musicians' association (*Jugoslavenski Mužičar* (1923–1941), and composers' associations *Jugoslavenski autor* (1929–1937) and *Zvuk* (1955–1990), as well as previous research, this paper will highlight the role of composers and musicians in the regulation of copyright in the selected period. It will also take account of the broader context of the emerging music industry which, through the usage of new recording media, influenced the introduction of copyright, and later prompted the consideration of mechanical and performers' rights. As for the socio-political situation, the material I have consulted relates mostly to the territory of Croatia, which belonged in this period to the historically disruptive entities of the Kingdom of Yugoslavia (1929–1941, within which the Banovina Hrvatska functioned from 1939 to 1941, partly autonomously), the so-called Independent State of Croatia (1941–1945) and the Federal People's Republic of Yugoslavia (1945–1963). Additionally, this article will rely on literature that calls for a reconsideration of understanding music, especially popular music, primarily through the lens of authorship, and some of the issues of the early Yugoslavian popular music will be contextualized within the larger discourse of copyright and creative usage of popular music genres.

2 The material presented in this paper is a part of results gathered through the work within the research project "The Record Industry in Croatia from 1927 to the End of the 1950s", dedicated to the early record production and beginnings of the record industry in Croatia, financed by the Croatian Science Foundation. The project focuses on the 78 rpm shellac period gramophone records which were produced in Zagreb by three successive record companies: *Edison Bell Penkala* (1927–1937), *Elektroton* (1937–1945) and *Jugoton* (1947–1991).

3 The consulted sources are from the Archives of Yugoslavia in Belgrade (AY), the Croatian State Archives (HDA) and Croatian State Archives in Zagreb (DAZG).

## THE BEGINNINGS OF COPYRIGHT REGULATION IN YUGOSLAVIA AND THE ROLE OF COMPOSERS

The first copyright law on the territory of the former Yugoslavia was declared on 27<sup>th</sup> December 1929,<sup>4</sup> apparently following a long period of preparation by the Ministry of Education. Before the emergence of this law, copyright was differently regulated in the states of the Kingdom, following traditions of former monarchies. The Kingdom of Serbia had no copyright laws, whereas the Austrian-Hungarian monarchy did, which left the country formed after the First World War with inconsistencies (Vuković 1931: 1–2). In fact, it seems that the copyright law was one of only a few within the Kingdom to be universally implemented throughout the whole state, following international initiatives (Hameršak 2013: [79]). In that sense, an important impetus for the final regulation of copyright in the Kingdom were the revisions of the international convention of copyright, the so-called “Berne convention”, in 1928.

Even though copyright laws and agencies for the protection of copyright relate to works of dramatic and visual arts equally as to music, the involvement of the music authors seems to have been more intense than the involvement of all the other interested groups from the very beginning. In 1931, the journal *Jugoslavenski autor* (Yugoslavian Author) went into publication as a professional monthly paper of The Association of Yugoslavian Music Authors (*Udruženje jugoslavenskih muzičkih autora – UJMA*), and the *Autor-centrala* agency. It regularly informed authors about their rights and the modes of fee collection, focusing primarily on composers and issues relating to music rights. The Association of Yugoslavian Music Authors (UJMA) was founded on October 27<sup>th</sup> 1929, with an inaugural session at the Zagreb Music Academy, where Krešimir Baranović was elected as its first president (AY Fond 66, folder 371).<sup>5</sup> The registration of UJMA only a couple of months prior to the declaration of copyright law indicates a recognition of the approaching legislation and the need for professional assistance in its implementation. At the time UJMA was formed, a privately owned agency for the protection of international rights, the so-called *Autor centrala*, already existed. It seems that the main initiator of this earlier agency was the composer and conductor Srećko Albini, whose role in propagating copyright protection is often apostrophised by his biographers (see Kovačević 1966, Jurkić Sviben 2016: 31). Apparently, Albini “dedicated the last years of his life<sup>6</sup> to organising and finding a practical solution to the question of copyright for which purpose he founded *Autor centrala*, which represented many domestic and foreign composers as well

4 The Law was published in two sequels in the *Muzičar* journal in 1930, 3/8: 3–4 and 4/8: 2–3.

5 Neimarević and Stevanović place the beginning of UJMA in 1937, but the association constituted in Zagreb in 1929, already aimed at gathering composers of the whole of Yugoslavia (see more Neimarević and Stevanović 2021: 12).

6 He died in 1931.



as playwrights” (Kovačević 1966: 401). Albini’s *Autor-centrala* agency should not be confused with the publishing institution and copyright representative *Albini*, registered in 1934 by Maja and Julio Albini, Srećko’s nephew and his wife (Stanić 2006: 31). Srećko Albini’s role in the initiation of copyright in Yugoslavia still remains to be investigated,<sup>7</sup> while in all of the editions of the *Jugoslavenski autor* journal from 1931 and 1932, merchant Silvestar Bakarčić appears as the president of the *Autor centrala* agency.

Aside from the Berne convention, it is also difficult not to connect the composers’ interests and motivation for copyright legislation with the appearance of commercial radio broadcasts, the domestic record industry, and the emergence of sound movies. The first commercial radio station on the territory of the Kingdom, Radio Zagreb, started broadcasting in 1926. The first domestic record production, within the Zagreb-based Edison Bell Penkala record company, started in 1927, while the first sound movies in Yugoslavia appeared before the end of the same decade. The editorial article in the first edition of the music authors’ journal *Jugoslavenski autor* explained the history of the formation of copyright legislatives highlighting as a key moment when “many mechanical instruments were invented, which allowed the gross capital exploitation of music” (Vuković 1931: 1–2). The journal logo on the front page highlights sheet music and a gramophone record, illustrating the strengthening role of music media and distributors. The journal was published regularly during 1931 and 1932, then paused for four years, and was re-started in 1937. Among the publishers of the journal in 1937, UJMA is no longer mentioned, but two other agencies for the implementation of copyright law appeared,<sup>8</sup> which hints at a long period of struggle by different claimants for the right of distribution of copyright fees.

#### COLLECTING AGENCIES AND THEIR AGENDAS

At first, UJMA authorised *Autor centrala* for the service of the collection and distribution of royalties. However, since the Law did not define which institution should be in charge of the distribution, during the 1930s, a number of different, competing agencies appeared, causing not just confusion, but serious financial problems to all of the involved users: organizers (bar and restaurant proprietors), music performers and composers. It also seems that the ownership of the *Autor centrala* agency went “from an expert, musician, and a member of UJMA, to the hands of a wood monger”, with whom UJMA had disagreements (AY Fond 66, folder 371).<sup>9</sup> Vesić and Peno revealed further conflicts and lawsuits between UJMA and various cooperatives for

7 At the time of the research for this article, Albini’s legacy, kept in the archive of the Institute for the History of Croatian theatre HAZU was completely unavailable because of the post-earthquake building reconstruction.

8 Namely: *Centralna zadruga Jugoslovenskih autora* (Central Cooperative of Yugoslavian Authors) and *Autor centrala za autorska prava* (Author Centre for Copyright).

9 A letter from UJMA to the Ministry of Internal Affairs.

the protection of copyright (Vesić and Peno 2017: 113–114, 137). Aside from the Zagreb-based *Autor centrala*, in the early 1930s, the competing *Autor* agency from Belgrade represented a section of the Yugoslavian composers, which caused complications for the users, since “it was completely impossible for the organizer to use the repertoire only from one or the other agency” (V.G.V. 1932: 1). The implementation of copyright caused multiple power struggles among the professional musicians’ associations, the most notorious example of which was the formation of the “Sklad” agency by *Hrvatsko pjevačko društvo* (Croatian Singers’ Association) in 1931. This agency began as a form of boycott of all the composers who were members of UJMA, offering an alternative agency to all the “free music authors” (V.G.V. 1931: 4–6). Aside from the power struggles, the main stumbling block in the implementation of the copyright law lay in the fact that the collective distribution of copyright fees had a potential for (considerable) profit.

The state was slow in recognising the possibility of the third-party profiting from copyright collection and subsequently attempted to regulate the situation. The first instance of regulation was the introduction of obligatory state-issued authorisations to the collecting agencies in 1932 (Anon. 1932a), and later through the defining of collection agencies as non-profit organisations. According to Vesić and Peno, in 1937, UJMA was awarded the exclusive right to represent Yugoslavian music authors in collecting and redistributing copyright fees (Vesić and Peno 2017: 138).

In 1940, the Banovina Hrvatska administration declared the Policy for copyright collection agencies, which stated that the collecting agencies should be formed by authors’ association and their members, and that the agencies themselves must be non-profit, re-distributing the collected finances to the authors, or covering operating expenses (HR-HDA Fond 66, folder 3279). The organs of state control over the work of copyright agencies were established, as the documents indicate that the agencies were responsible for the expenses of the regular inspection of a government representative. During the Second World War in Croatia, copyright repatriation was further centralised through the formation of the state agency Croatian Author’s Association (*Hrvatsko autorsko društvo*, HAD). Within this period, non-authorial folk art works also became subject to the copyright implementation. While part of the fees collected from folk music and literature performance were used to cover operating expenses, the ethnographer (*zapisivač*) was also recognised and compensated, whenever possible. There is no doubt that the ethnomusicologist and composer Vinko Žganec, the director of HAD, had a significant role in this recognition.<sup>10</sup> Žganec’s involvement also indicates the leading role that the composers again carried in regulation of copyright within the new socio-political context.

Finally, the socio-political context changed again after the Second World War. During the late 1940s and early 1950s, the law was frequently changed and adapted. Just like the revisions of the international Berne convention in the 1920s, so too the

10 The legal status of ethnographic music transcriptions continued to be a topic of interest for Žganec after the War, while he acted as the director of the Institute of Folk Art in Zagreb and tried to raise awareness about the legal inconclusiveness of music ethnographers’ work (see Žganec 1958).

revisions from 1948 caused the need to adapt the copyright law in socialist Yugoslavia (AY Fond 317, folder 3). In the first version of the law, the State was the copyright holder for “all types of folk artwork”, but the draft of the new law from 1951 announced a change to this paragraph (Ibid). The State also formed a centralised Institute for the Protection of Copyright (*Zavod za zaštitu autorskih prava*). In 1952, the Institute for the Protection of Copyright was transferred into the hands of the authors’ associations (AY Fond 317, folder 58). Documentation on the process of copyright regulation bears witness once again to the predominant involvement of the composers and their associations. A letter attached to the “Solution” transferring the Institute to the authors’ agencies explains that before 1952, the body in charge of the Institute was the Alliance of the Composers of Yugoslavia (*Savez kompozitora Jugoslavije*). The letter explains that this situation developed “spontaneously”, since “the other alliances and associations did not even take an interest in the protection of copyright, although the Institute protected their rights, too” (Ibid). In 1955, another agency was introduced, *Zavod za zaštitu autorskih malih prava – ZAMP* (Institute for the Protection of Small Rights), which was again “an organ of the Alliance of the Composers of Yugoslavia”, in charge of the collection and distribution of the so-called small rights<sup>11</sup> of different types of authors, not just composers (Anon. 1955). The involvement of composers’ societies in the agencies for the protection and distribution of copyright seems to highlight the fact that Yugoslavian composers were quick to recognise that the emerging music industry was “a rights industry” (Frith 2000: 388) and that in that context they would become just one of the many actors.

## COPYRIGHT AND THE RELATED RIGHTS WITHIN THE RECORD INDUSTRY

The first copyright law in Yugoslavia stated that the author had the exclusive right of “transmitting his work through the instruments for mechanical performance of voices, particularly records, cylinders, tapes and similar, and the right to allow the public reproduction of the recorded works through these instruments” (Anon. 1930b: 3). In that regard, the agencies for the collective repatriation of these so-called “mechanical rights”<sup>12</sup> were also established. The Yugoslavian authors’ journal reported in 1931 that “the question of mechanical rights has finally been resolved” through cooperation with international agencies for the mechanical rights<sup>13</sup> and the establishment of another local agency, “IDAP” (Anon. 1931a and Anon. 1931b). From the journal and the archival documents relating to the agency’s registration (HR-HDA Fond 93, folder 163), we know that IDAP was established as a joint-

11 The rights relating to “non-dramatic rights of public performance” (Kleiner et al. 2001).

12 The specific “right to reproduce musical works on sound carriers such as discs and tapes, which is the part of the reproduction right”, is commonly called “mechanical right” (Kleiner et al. 2001).

13 The journal reports that those international agencies were “EDIFO” (*Société Générale Internationale de l’Edition Phonographique et Cinématographique*), based in Paris and “AMMRE” *Anstalt für mechanisch-*

stock company with private stock holders, but there is very little information about the actual functioning of this agency. In addition, the bankruptcy documents of the Edison Bell Penkala company, from the period between 1936 and 1939, mention two other agencies for distribution of mechanical rights, Albini and UJMA, as well as the international agency BIEM.

In the interwar period, copyright within the record industry was realised through the system of stickers. The discographer had to buy a sticker with the abbreviation of an agency's name (most often UJMA or BIEM) for every sold record and the posting of the sticker onto a record label was a sign that the copyright fee had been paid for that particular record through a collective agreement. This was a very simple method that was also used for control. For example, the absence of copyright stickers on Edison Bell Penkala records produced after the company's bankruptcy was a signal to UJMA in 1939 that copyright for those records had not been paid (HR-DAZG Fond 93, folder 58).

Two letters from the same archival fond relating to the company's bankruptcy reveal that the established copyright fee for the record sales amounted to 7.5% of the price of the records over a two year period.<sup>14</sup> However, one of the letters also indicates that instead of following the established fee and a long-term royalty distribution, the composers and performers might have agreed on a fixed fee. One of Edison Bell Penkala's early stars, the singer-songwriter Vlaho Paljetak, wrote in 1937 that he had never received his 7.5% from the sold records and that both he and his colleagues Dejan Dubajić and Milan Šepec received a lumped sum of 1,500 dinars per month, for which they had to perform unlimitedly for 2 years and renounce their royalties. It was probably difficult to recognise from Paljetak's, Dubajić's and Šepec's perspective how long their records would remain popular and stay on the market. In retrospect, the lump sum agreement was probably made to their disadvantage, given that their records were further sold and re-issued by subsequent record factories.

The regulation of mechanical rights in the first decades of socialist Yugoslavia was an important topic for the composers' association, which closely followed the changing policies. For example, composers reacted against the regulation of the amount of the copyright fee in film music in 1949. They argued that a composer of film music should not be financially compensated through a one-time fee, and asked for a royalty payment for every reproduction of a film, emulating the previously existing rule for radio recordings and gramophone records (AY Fond 317, folder 58). The definition of mechanical and performers' rights as the "rights related to copyright" was introduced in the revisions of the copyright law from 1965 (AY Fond 475, folder 34 and HR-HDA Fond 1948, folder 154). The same revisions considered the rights of the record manufacturers and introduced the term phonogram (*fonogram*) as the key term to which their rights relate. In the meantime, the journal of the Yu-

*musikalische Rechte*, based in Berlin. However, the next issue of the journal reported that IDAP cooperated internationally with BIEM (*Bureau International de l'Édition Mécanique*) (Anon. 1932b).

<sup>14</sup> The fond contains a letter from the Elektrotron record factory to Edison Bell Penkala's liquidation board in 1943 and Vlaho Paljetak's hand-written record (*zapisnik*).

goslavian Composers Alliance, *Zvuk*, in a detailed report from the world conference of *Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs* (CISAC) held in 1956, highlighted that the main issue with the performers' rights and the right of phonogram manufacturers was that they could not undermine the pre-established rights of the authors (Radojković 1957: 436). In this context, the performers started their own struggle for inclusion into the copyright legislative.

#### THE SLOW EMERGENCE OF PERFORMERS' RIGHTS

During the whole period of the Kingdom of Yugoslavia, the question of the rights of performing musicians remained largely unrecognised. Paradoxically, regardless of the fact that a performer can be much more easily identifiable than an author, the concept of performers' rights within the record industry, and in general, developed much slower. With the regulation of copyright, the joint struggles of the previously established musicians unions, which gathered professional musicians of all types (see Vesić and Peno 2017: 72–73), became partly conflicted. The journal of the Alliance of musicians in the Kingdom, *Muzičar/Jugoslavenski muzičar* (Yugoslavian Musician), reported the problems that the performing musicians suffered because of the implementation of the copyright law. For example, an article about the introduction of copyright for live music performed in bars implied that “the proprietors will take advantage of paying of the fees (...) in a way to aggravate work and payment conditions of the salon musicians”, because “such is the old unwritten law” (šk<sup>15</sup> 1930a: 3). The research of Vesić and Peno proved this pessimistic prediction to be right (Vesić and Peno 2017: 137–139).

At the same time, the developing record industry, with the possibility of divorcing the sound of performance from a musician's body, brought about a new situation in which the musicians could no longer be paid “on the spot” of every performance context. Instead of recognising the potential of earning money from royalties of mechanical reproduction from records and radio broadcasts, professional musicians in the interwar period seemed to be much more concerned with prohibiting, slowing down or introducing fines for the public usage of gramophones and radios. For example, an article in *Muzičar* from 1930 advocates the introduction of taxation for the bars and restaurants that used mechanical music and the distribution of those taxes to musicians (šk 1930b). A letter from the orchestral members of the Yugoslavian musicians' union sent to the Ministry of Education in 1938, asked for the subvention of their work through taxation of radio broadcasts, because these broadcasts caused “a false overload among the music audience” reducing their attendance at live music events. In return, the members of the three capital philharmonic orchestras (Belgrade, Ljubljana, and Zagreb) offered regular recordings for the main radio stations in their cities, which would improve the quality of the radio programme. Obviously, they had been largely underrepresented on the radio, which is why the possibility of profiting from the distribution of royalties was yet to be established.

15 The author of the article is signed with only initial letters, written in a lowercase form.

The issue of the performers' rights had not been approached seriously until long after the Second World War. Archival documents from the late 1940s and 1950 testify to the agreed fees that the musicians received for recordings made for the radio stations and *Jugoton*, the only existing record factory in Yugoslavia at that time (AY Fond 475, folder 34). Aside from the fees, the royalty payment is not mentioned. Kept in the same archival fond, proceedings from a conference organised in 1965 for revisions of copyright law reveal information about different initiatives for the regulation of the performers' rights in the 1950s and 1960s. In 1953, the Alliance of the Yugoslavian Music Artists (*Savez muzičkih umetnika Jugoslavije*) attempted to resolve the issue by allowing the Institute for the Protection of Copyright (*Zavod za zaštitu autorskih prava*) to collect fees for the reproduction of their performances. The Alliance tried to negotiate the collective rights, taking into consideration that it was harder for individuals to negotiate their rights. A document from the same fond relating to the 1965 conference shows concern about the fact that the radio stations were centralised in socialist Yugoslavia, which is why the performers had to negotiate "not with one radio station, but with the whole Yugoslavian radio-diffusion consortium" (Ibid). The document witnesses a serious union struggle described dramatically as "100 days of fight", which was resolved through the establishment of the percentages of royalty payments for every recording. On every pre-agreed fee, another 50% would be paid for the process of recording, 20% on the next 5 broadcasts, and 5% on every broadcast thereafter. However, according to the author of the document, Vladimir Marković, this agreement was never respected (Ibid).

Finally, I was able to find an explanation for this surprisingly long delay in solving the issue of performers' rights in a report written by Zvonimir Urem (HR-HDA Fond 1948, folder 154). Urem's report, summarising the copyright regulation between 1953 and 1965 and preparing the draft of a new law, explains the performers' rights as a "capitalist concept", which is apparently irreconcilable with the Yugoslavian constitution and the socialist idea of work and work obligation. Urem argues that in capitalist societies the artists had to fight against the exploitation of their work, whereas in socialist societies their work was paid within their work obligation, equal to the work of other Yugoslavian workers, which is why the royalty payment, in his opinion, "would give the performers more than an equivalent of their work" (Ibid). Interestingly, although the same documents recognise copyright itself as a "capitalist concept", the implementation of copyright was never considered as opposing the socialist economy in the same way as performers' rights seemed to be.

## QUESTIONING THE CONCEPT OF AUTHORSHIP THROUGH THE PERSPECTIVE OF EARLY YUGOSLAVIAN POPULAR MUSIC

Not just in socialist Yugoslavia, but in academic approaches too, the introduction of copyright has been understood as a result of capitalist economy seeking to control cultural knowledge, limiting its free use for the purpose of profit (see Brown 1998, Coombe 1999). It is also a legal concretisation of the neo-romantic construction

of the “author” as a solitary figure of genius. Although scholars have offered different models of thought about artistic works, not necessarily as an enterprise of an individual, but as a network of people (Becker 2008), the art-world hierarchy with the “author” on top still prevails in legal models, scholarly approaches and everyday discourses (Barthes 1977, Negus 2011). The construction of the author figure is mostly connected with elite art where individuality, which “posits the musical work as a mirror of the composer” (Macarthur 2010: 52), is of the highest importance, because the “musical masterwork is imagined, from Adorno and others, to exist in a realm that is beyond the cliché-ridden music of popular culture” (Ibid: 54).

As for the popular music domain, even though the industry’s production of stardom, fixation on a song’s author and disputes over plagiarism, in the meantime, prevailed (Negus 2011: 607–608), the question of authorship was not always as important. In fact, in the Yugoslavian context, the beginnings of popular music production were more concerned with the question of popular music’s lower status, which resulted in the usage of pseudonyms by many of the early popular music composers (see Buhin 2016: 143–144). However, with the development of the music industry, popular music showed a fast dissemination and potential for profit, to which domestic composers reacted. In an article in the *Jugoslavenski autor* journal, Pavao Markovac states that many of the folk songs, performed commonly by “Gypsy ensembles”, have, since the advent of mechanical reproduction, been proven to be authorial works (Markovac 1931). Milivoj Kern noticed that within the developing popular music scene, relying on smaller salon orchestras performing in bars and recording the best-sold gramophone records, the Yugoslavian composers were largely under-represented, because they wrote for bigger orchestras, completely disregarding the public taste for popular music forms. In a context where most of the salon orchestras performed foreign *schlagers*, “the only remaining interpreters of Yugoslavian music are the Gypsy *sevdalinka* performers, tambura players and other naturalists who by luck need no sheet music anyhow”, and who are, Kern ironically pointed out, “willy-nilly the saviours of the situation and of the repartition quota of UJMA” (Kern 1931: 7). Aside from occasional authorship re-claims within the *tambura* and *sevdalinka* repertoire, UJMA tried to actively urge composers to take part in popular music production. In a letter to the Ministry of Education from 1933, UJMA claimed that the presence of foreign *schlagers* on Yugoslavian territory resulted in “sums reaching a million” pouring outside of the country’s borders (AY Fond 66, folder 371). Part of the problem was the lack of domestic light music literature, which UJMA resolved through commissioning the publication of new salon pieces by national composers and requesting the Ministry to financially participate in this publication, with the assumption that the investment would be returned through copyright fees (Ibid).

Also, the appearance of copyright discourse bore witness to the modes of popular music’s use prior to copyright implementation and the subsequent changes it caused. Pavao Markovac explained that, although the law forbids interventions into the authorial work, the performers of urban folk music approach them as only a framework, “a skeleton to be ornamented, enhanced, adapted, moreover completely reworked in a way that the original composition almost completely disappears”

(Markovac 1931: 3). As a result of this approach, versions of a song significantly diverse from the composer's can appear on commercial recordings. Since such musicians do not know about the concept of personal ownership in music, they do not violate the law on purpose, and Markovac calls for the composers' understanding. Here too, one of the main arguments in Markovac's paper is that the compositions in question have "no artistic pretensions", but the rise in interest toward them clearly pointed to the combining potential of copyright and the recording technology. An analysis of one of the most popular *sevdalinka* songs "Kradem ti se u večeri" in an article by Naila Ceribašić et al., illustrates one such example, where a song with an identifiable author, Petar Konjović, lived through numerous diverse performances and improvisations, and it was even used as a template for other authorial compositions (Ceribašić et al. 2019: 179–186). The existing recordings of the song testify to this wealth of approaches and versions, which came out of the understanding of the song as a folk song. Regardless of the fact that, in this case, the author of the song could have been established with a high degree of certainty, Ceribašić et al. noticed that some of the recorded performances relied very vaguely on Konjović's original edition of the song.

This raises the question of the level of creativity necessary for a song to be understood as a new creation and the underestimated role of performers within a copyright framework. The fact that a composer and a lyricist are, within the music industry, the legal owners of a song, "regardless of how little resemblance there is" between the "original" composition and later improvised and re-worked performances, remains one of the main issues in popular music legal disputes (see Negus 2011: 609). Also, musical collaborations do not go in only one direction. A composer could have been inspired for a song by the performance styles of various musicians who were, after the recognition of the author, excluded from the "right to music". The idea that music can originate from one person and that this person should have a right to own that music did not emerge neutrally, but was a sign of the prevalence of the longstanding imposition of the authorship concept. This imposition was so strong that even in the context of a socialist economy it could not have been questioned, and only with the attempt of the inclusion of performers into the copyright concept was a line drawn. Even though the economic position of professional performing musicians, such as those gathered in the Alliance of the Yugoslavian Music Artists, might have been generally positive in socialist Yugoslavia, the reluctance to acknowledge the performers' rights strengthened the hierarchy with the composers on top and the performing musicians at the bottom in a moral sense, and further reduced the role of performers to only a reproduction of copyrighted music material.



## CONCLUSION

The involvement of music authors and musicians in the copyright legislation has always been intense, and it seems that this intensity regularly co-occurred with developments in the music industry. The fact that recording technology shaped music into an internationally profitable business prompted firstly composers and then other musicians to educate themselves about their legal rights, and become actively involved in the processes of the adoption of the new legislation. With the introduction of copyright after 1929, the professional musicians' unions in Yugoslavia, in some measure, parted ways. The Yugoslavian composers formed their own union in the year of copyright legislation and continued to zealously maintain their position in the music world and industry. The struggle of performing musicians for recognition of rights within the industry lasted much longer, whereas the development in the early socialist period, somewhat paradoxically, further complicated their legal position and highlighted the privileges of composers in relation to other music professions.

In the case of early Yugoslavian popular music, the concept of the authorship proved to be complicated and highly contested. On the one hand, urban folk music, which arguably belongs to the popular music domain (see Dumnić Vilotijević 2019: 13–14), often proves to be of dubious authorial background (Ibid: 180; Ceribašić 2019: 179). The described creative processes from which the urban folk repertoire stemmed and was re-interpreted through numerous modifications might be seen as an example of the Deleuzian concept of assemblage, which understands a work of art not as a newly conceived creative product but a collection of previously existing artistic artefacts and recontextualised signifiers (Macarthur 2010: 59–61). The application of authorship in this context in combination with the recording technology led to a gradual standardisation of the repertoire (see also Vesić 2015; Dumnić Vilotijević 2019: 153–154). The period between the two world wars brought about some of the most important building elements for the formation of popular music as a global phenomenon, such as the appearance of commercial radio, developments in record production or sound movies. However, the copyright regulation was an equally integral and important part of that process. With this final ingredient in place, the copyrighted songs, attributed to its creators and fixated via recordings became profitable through various modes of its reproduction.

## LIST OF REFERENCES

- Anon. (1930a) "Zakon o zaštiti autorskog prava", *Muzičar* 8/3: 3–4.
- Anon. (1930b) "Zakon o zaštiti autorskog prava (svršetak)", *Muzičar* 8/4: 2–3.
- Anon. (1931a) "Vijesti iz Autor-Centrale", *Jugoslavenski autor* 1/1: 10.
- Anon. (1931b) "Objava", *Jugoslavenski autor* 1/1: 11.
- Anon. (1932a) "Uvjerjenje ministarstva prosvjete. Registracija punomoćja", *Jugoslavenski autor* 1–2/2: 9.
- Anon. (1932b) "Idap", *Jugoslavenski autor* 2/1–2: 8.
- Anon. (1955) "Osnivanje zavoda za zaštitu autorskih malih prava", *Zvuk: jugoslavenska muzička revija* 1: [61].
- Barthes, Roland (1977) "The death of the author". In *Image, music text*, London: Fontana Press: 142–148.
- Becker, Howard S. (2008) *Art Worlds*, Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Brown, Michael F. (1998) "Can Culture be Copyrighted?", *Current Anthropology* 39/2: 193–222.
- Buhin, Anita (2016) "Opatijski festival i razvoj zabavne glazbe u Jugoslaviji (1958. – 1962.)", *Časopis za suvremenu povijest* 48/1: 139–159.
- Ceribašić, Naila et al. (2019) "Sevdalinka i Zagreb do kraja 1950-ih: pokušaj rekonstrukcije", *Narodna umjetnost* 56/1: 149–191.
- Coombe, Rosmary J. (1999) "Culture: Anthropology's Old Vice or International Law's New Virtue?", in *Proceedings of the Annual Meeting of the American Society of International Law* 93: 261–270.
- Dumnić Vilotijević, Marija (2019) *Zvuci nostalgije: istorija starogradske muzike u Srbiji*, Beograd: Muzikološki institut SANU. / Думнић Вилотијевић, Марија (2019) *Звуци носіалііје: історіја староградске музику у Србіји*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Frith, Simon (2000) "Music Industry Research. Where Now? Where Next? Notes from Britain", *Popular Music* 19/3: 387–393.
- Hameršak, Filip (ur.) (2013), *Mali leksikon hrvatske pravne povijesti. Zagreb: Katedra za povijest hrvatskoga prava i države*, Zagreb: Pravni fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Leksikografski zavod "Miroslav Krleža".
- Jurkić Sviben, Tamara (2016) *Glazbenici židovskog podrijetla u sjevernoj Hrvatskoj od 1815. do 1941. godine*, unpublished doctoral dissertation, Faculty of Croatian Studies, University of Zagreb.
- Kern, Milivoj (1931) "Propaganda jugoslovenskog nacionalnog repertoara kod kuće i vani", *Jugoslavenski autor* 1/2: 6–7.
- Kleiner, Peter et al. (2001) "Copyright", <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040690?rskey=K-wvMCC> [accessed on 1<sup>st</sup> February 2022].
- Kovačević, Krešimir (1966) "Sjećanje na Srećka Albinija", *Zvuk: jugoslavenska muzička revija* 68: 399–401.

- Markovac, Pavao (1931) "Prerada popularnih pjesama i gramofonska industrija", *Jugoslavenski autor* 1/2: 2–4.
- Macarthur, Sally (2010) *Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics of music*, Surrey: Ashgate.
- Negus, Keith (2011) "Authorship and the popular song", *Music & Letters* 92/4: 607–629.
- Neimarević, Ivana and Ksenija Stevanović (2021) *Sokoj – organizacija muzičkih autora Srbije: 70 godina*. Beograd: Sokoj.
- Radojković, Živan (1957) "Sa XIX Kongresa CISAC-a", *Zvuk: jugoslovenska muzička revija* 9–10: 431–440.
- Stanić, Marina (2006) *Zagrebački nakladnici muzikalija od 19. st. do početka Drugog svjetskog rata s naglaskom na nakladu Julija Albinija*, unpublished master's thesis, Academy of Music, University of Zagreb.
- V.G.V. (1931) "Sklad zadruga s.o.j. u Zagrebu", *Jugoslavenski autor* 1/2: 4–6.
- V.G.V. (1932) "Nova situacija", *Jugoslavenski autor* 2/1–2: 1.
- Vesić, Ivana (2015) Musical programme of Radio Belgrade between two world wars and the phenomenon of national and cultural "pedagogy". In Ivana Medić (ed.) *Radio i srpska muzika*. Beograd: Muzikološki institut SANU, Službeni glasnik / У Ивана Медич (ур.) *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, Службени гласник.
- Vesić, Ivana and Vesna Peno (2017) *Između umetnosti i života: O delatnosti udruženje muzičara u Kraljevini SHS/Jugoslaviji*, Beograd: Muzikološki institut SANU. / Весић, Ивана и Весна Пено (2017) *Између уметности и живота: О делатности удружење музичара у Краљевини СХС/Југославији*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Vuković, Vladimir G. (1931) "Zaštita autora i naš zadatak". *Jugoslavenski autor* 1/1: 1–2.
- šk (1930b) "Provođenje autorskog zakona i salonski muzičari", *Muzičar* br. 8/8: 2–3.
- šk (1930b) "Oporezovanje mehaničke muzike", *Muzičar* 8/7: 2.
- Žganec, Vinko (1958) „Autorskoppravna zaštita melografskog rada”, in Vinko Žganec (ed.) *Rad kongresa folklorista Jugoslavije na Bjelašnici 1955 i u Puli 1952*. Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 187–195.

#### ARCHIVAL FONDS:

##### Archives of Yugoslavia

AY Fond 66 Ministarstvo prosvete Kraljevine Jugoslavije, 1918–1941, folders 371 and 3270

AY Fond 475 Savez udruženja muzičkih umetnika Jugoslavije, 1950–1951, folder 34.

##### Croatian State Archives

HR-HDA Fond 163 Banovina Hrvatska. Odjel za obrt, industriju i trgovinu, folder 93.

HR-HDA Fond 781 Obitelj Vojnović, folder 5.

HR-HDA Fond 1948 Republički sekretarijat za pravosudne poslove Socijalističke republike Hrvatske, folder 154.

##### Croatian State Archives in Zagreb

HR-DAZG Fond 93 Odvjetnička pisarnica Dečak, Milan, folder 58.

## ЈЕЛКА ВУКОБРАТОВИЋ

УВОЂЕЊЕ АУТОРСКОГ ПРАВА У РАНОЈ МУЗИЧКОЈ ИНДУСТРИЈИ И  
ИМПЛИКАЦИЈЕ АУТОРСТВА ЗА ПОПУЛАРНУ МУЗИКУ У ХРВАТСКОЈ  
ИЗМЕЂУ 1929. И 1960-ИХ

## (РЕЗИМЕ)

Овај чланак описује почетке ауторскоправне легислативе на подручју Хрватске и бивше Југославије између 1929. и средине 1960-их година, с посебним освртом на последице њене имплементације у музичком животу и настајућој индустрији. Провођење ауторског права и сродних права на подручју музичког живота проучавано је на основу архивске грађе, струковних часописа и досадашњих истраживања. Први закон о ауторском праву на простору бивше Југославије донесен је 1929. године. Како Закон није дефинисао која би институција требало да буде задужена за дистрибуцију ауторскоправних тантијема, током 1930-их појавио се низ конкурентских агенција, а у регулисању имплементације ауторског права, како пре Другог светског рата тако и након њега, истиче се улога југословенских композитора и њихових удружења. Недуго након доношења првог закона о ауторском праву, под утицајем развоја нових медија за снимање и дистрибуирање музике, подстиче се разматрање тзв. механичких права и специјализованих агенција за њихову имплементацију.

За разлику од тога, током целог раздобља Краљевине Југославије питање извођачких права остало је углавном неадресирано. Штавише, упркос борби струковних организација извођача, расправа уз припрему новог закона из 1965. тумачи права извођача као „капиталистички концепт”, наводно непомирљив с југословенским уставом. Тиме се, нехотице, додатно учврстио положај композитора у врху музичке хијерархије. Коначно, за развој популарне музике одабрани период такође је био од велике важности због појаве комерцијалног радија, продукције плоча и звучних филмова, а ауторско право показало се као још један кључни елемент који је омогућио комерцијално коришћење музике.



## WHEN THE CURTAIN FALLS: THE SUSTAINABILITY OF INCIDENTAL MUSIC\*

Monika Novaković<sup>1</sup>

Research Assistant, Institute of Musicology SASA,  
PhD candidate, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade,  
Belgrade, Serbia

---

НАКОН СПУШТАЊА ЗАВЕСЕ:  
ОДРЖИВОСТ ПРИМЕЊЕНЕ МУЗИКЕ

Моника Новаковић

Истраживач-сарадник, Музиколошки институт САНУ,  
докторанд, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у  
Београду, Београд, Србија

Received: 28 February 2022

Accepted: 9 May 2022

Original scientific paper

### ABSTRACT

Starting with the idea that sustainability as a concept can (and should) be applied in the field of incidental music, thus, ensuring the continuation of its life after the curtain falls, we argue that discography is one of the main ways in which incidental music (like any other type of music) can be preserved and later studied. We argue that discography (as a sustainability tool) equals the survival (survivability) of incidental music and test this hypothesis on four case studies – compact discs and releases of incidental music of four composers: Vojislav Voki Kostić, Zoran Erić, Zoran Simjanović and Isidora Žebeljan.

KEYWORDS: incidental music, sustainability, music sustainability, discography, theatre.

\* This paper was realised within the Institute of Musicology SASA, a scientific research organisation funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia (RS-200176).

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

## АПСТРАКТ

Полазећи од идеје да одрживост као концепт може бити (и требало би да буде) аплицирана у пољу примењене музике у позоришту, тиме омогућавајући наставак њеног живота након спуштања завесе, тврдимо да је дискографија један од главних начина на који примењена музика (као и свака друга) може бити очувана и касније проучавана. Дискографија (као средство одрживости) једнака је преживљавању примењене музике првенствено у условима где не постоји нотни запис, те се ова хипотеза испитује на четири студије случаја – компакт-дискovima и издањима примењене музике четворо композитора: Војислава Вокија Костића, Зорана Ерића, Зорана Симјановића и Исидоре Жебељан.

Кључне речи: примењена музика у позоришту, одрживост, одрживост музике, дискографија, позориште.

The sustainability of incidental music in recent years has become a question of great importance. A great number of composers in Serbia create or created extensively in the field of incidental music, whether due to practical and/or existential reasons. It is important to bear in mind that working on incidental music most certainly guarantees a constant influx of commissions for the composer, thus, ensuring his or her position and relevance in the cultural life in this day and age where commissions for “non-incidental” pieces are getting fewer in number.

Incidental music has long been considered “less worthy” than “serious music” and regarded as a mere thread in the theatrical tapestry. However, such an attitude has been refuted by both composers and other theatrical practitioners (primarily theatre directors) and, time and again, it has been proven to be an obsolete perspective. Music, as well as the artwork (theatre plays, film, etc.) it is incidental to, is preserved primarily by composers 1) who use musical material that originated in the music incidental to a play in their “serious” works such as concerts, symphonies, chamber music and the like, thus developing the potential for the thematic material that they would not otherwise be able to do, or 2) they arrange, edit and create their own compilations for later publishing and discographic release, simultaneously documenting and preserving their work and ensuring it can reach a broader audience outside the confines of a theatre. The latter point will be addressed in this article in detail.

In theatre especially, we are inclined to ask ourselves whether or not it is possible to preserve such music, simultaneously showing respect for the theatrical context in which it was placed before being recorded and published on a separate compact disc or published online on various internet platforms (such as YouTube, Spotify, SoundCloud, Deezer, Amazon Music, Bandcamp and many more). What can ensure the continuation, the survival of incidental music? In what way can it continue its life off stage? Why are these questions important and (why) do we dare utter the word

*sustainability* in the context of incidental music? To our knowledge, the concept of sustainability has not been reviewed with regard to incidental music. The use of the word sustainability is justified in the case of this genre due to the fact that incidental music – at least in the present day – does not depend on the score. It is, in most cases, preserved (“sustained”) as an audio recording.

What does sustainability mean *for* and *in* music? How can sustainability be applied and thought of in incidental music – or more precisely – what can it mean for the preservation of incidental music in Serbia? We are encouraged to take on this task, since, to our knowledge, there are no sources that specifically make connections between incidental music and sustainability or sustainable development. In order to provide answers to the previously asked questions, first we must address the core idea of sustainability, and then address the very nature of incidental music, as well as the problems that are inherent to this genre.

One article that prompted the thoughts of incidental music in relation to sustainability is Yosef Jabareen’s *A new conceptual framework for sustainable development* (2008), in which he aimed to “theoretically synthesize the interdisciplinary literature on sustainable development” (Ibid.: 179). The author points out the vagueness with which the concept of sustainability (and sustainable development) is being utilised, lamenting the fact that there is no general consensus on the way in which this concept should be applied in practice (Ibid.: 180). We could presume that the problem lies in the non-differentiation of the terms ‘sustainability’ and ‘sustainable development’. One need only look up the definitions UNESCO provide: sustainability is the end goal or, rather, a long-term goal, as UNESCO defined it, while “sustainable development refers to many processes and pathways to achieve it” (UNESCO<sup>2</sup>). With that in mind, discography is a means to an end. Sustainability as a concept can, and should, be applied to incidental music, though it should be thought of in terms of the sustainable development of discography of incidental music, or rather, in terms of the processes that would ensure that incidental music is sustained and preserved. Catherine Grant, music researcher and educator in the domains of ethnomusicology and music education, defines “music sustainability as the ability of a music genre to endure” (2013: 1) How does, in that sense, any genre of incidental music endure (and continue to endure)? Incidental music in the previous centuries was closely tied to the notion of musical score. With the advent of computer technologies, creators of contemporary music more often than not forego paper. This statement is not to be understood as definite, as there are composers who still make sketches and still rely on pen and paper, while at the same time use available technology with ease. Continuing on from the previous statement, the score is digitally written in a computer and at the same time preserved in various formats. Depending on the software used for committing the score to the digital ‘paper’, this score can later on be exported and printed, making a physical copy instantly available for performers.

A musicologist that researches and studies incidental music is bound to ask the following questions: What happens in the cases where performers are not required

2 <https://en.unesco.org/themes/education-sustainable-development/what-is-esd/sd> (ac. 1.5.2022).



for the reproduction of the music in theatre? A set of well-placed speakers and sound system will suffice if the director of the play wills it to be so (whether due to his artistic view of the play he is producing or personal preference and, more often, due to the cost-effective ways of using music in a theatrical production). Also, what happens when we do not have sketches, scores – even plain notes – that will reveal to us what music was used in the theatrical production and what purpose was given to it? What if there is no opportunity to speak to the author directly about the music? On the other side, what if we only have recordings of theatrical plays or are just left with published incidental music that was extracted and divorced from the theatrical play? This is where discography comes into play, as well as the concept of sustainability and sustainable development, used here primarily to understand discography as an extension and survival tool of incidental music. Thus, in the case of incidental music, sustainability would mean turning something as intangible and fleeting as the inherent nature of incidental music into something tangible (and, at the same time, commercially consumable if we are to speak in a discographic way), tapping into its potential as a resource for research that cannot be depleted. Having a tangible document, an object of research, we are able to approach it anew every time without worrying about it depleting and perishing. Not only is it a resource, but it is a *biocultural resource* – as ethnomusicologist Jeff Todd Titon identified it – further clarifying that it is “a product of human life; further, it is a renewable resource” (Titon, 2009: 5). It is, therefore, encouraging to think of sustainability<sup>3</sup> in relation to the genre of incidental music. It is, however, not without problems.

Namely, the problem with committing incidental music to a compact disc or repository on an online platform is, as we have previously pointed out, the fact that incidental music is being extracted from the final product that is a theatrical production. On the other hand, the problems that arise from the failure to ensure the survival of incidental music (excluding written documentation on the basic information regarding the person or persons who wrote the original music, or perhaps chose the music numbers that would be used in the production, etc.) include but are not limited to: lack of information on who wrote the music for a certain play; lack of information on who performed the music (if live performance was included)<sup>4</sup>; lack of information on the genre of music being used in the theatrical production; lack of information on the ways in which the music was being used in the theatrical production (whether it be themes tied to the form of the play, specific characters,

3 It is important to note that Huib Schippers established a framework of five key domains – the main forces impacting sustainability in music according to his findings and experience. These key domains are the following: 1) systems of learning music; 2) musicians and communities; 3) contexts and constructs; 4) regulations and infrastructure; and 5) media and music industry (Schippers and Bendrups 2015: 5–6.). The last one concerns us the most as the discography is, according to authors, one of the most crucial features of this fifth domain.

4 In the cases where we do not possess any information on who the performers were, we are, at least, able to recognise which instruments were used and what type of ensemble was included, claim Bužarovski, Đurković-Pantelić and Jordanoska (Bužarovski et al. 2020: 79). Then, we should further interview any available contemporaries that perhaps remember other participants (Ibid).

musical cues...), etc. Luckily, nowadays, we need not worry about the complete loss of material, as we are often left with video recordings and audio files. There are other challenges to tackle and perhaps it is not of great consequence to mention the financial aspect that often stands in the way of the digitalisation and preservation of music, especially of the one genre we have been discussing here. Remedies for this impediment will not be further entertained, for they deserve a separate study on the problems and solutions regarding such situations. Continuing onwards from this brief digression, we will entirely concentrate on case studies.

The works of four Serbian composers, three of whom are no longer alive – Vojislav Voki Kostić (1931–2010), Zoran Simjanović (1946–2021), Zoran Erić (1950) and Isidora Žebeljan (1967–2020) – have been selected here, because we wanted to gain an insight into compilations of incidental music written for several theatre plays by these composers. Our intention to review and understand what is considered the *best of* incidental music of a particular composer meant putting aside compact discs that contain only incidental music for a single play – examples being a compact disc with Žebeljan’s incidental music for *Mileva Ajnštajn*<sup>5</sup> – a play staged in the National Theatre in Belgrade, in 2002, or a compact disc with Irena Popović Dragović’s incidental music for the play *Otac na službenom putu* [*When Father Was Away on Business*], staged in Atelje 212, in 2011. Compact discs were issued by the theatres where the plays were staged. Our four case studies were also chosen for their visual identity, in an attempt to decide if the choices made in designing these four compilations were justified. Do they serve their purpose and, if so, to what extent? Finally, these four composers were chosen due to the fact that they are among the main ‘protagonists’ of my doctoral dissertation,<sup>6</sup> in which I researched incidental music in Serbia during the 1990s and early 2000s.

## DISCOGRAPHY AND INCIDENTAL MUSIC IN SERBIA. CASE STUDIES

In this article, as previously stated, the focus will be solely on a small sample of discography production in Serbia – discography of selected composers that have compiled and made their incidental music available – whether it be a carefully curated compilation of selected numbers from specific theatrical productions or a full discography of their works in the field of incidental music (and other applied music). The focus will be on dramatic theatre, with only brief mentions of musicals, if any. We will rely on the definition of the word *discography* provided by Elena Alessandri in her paper ‘*The discography, or what analysts of recordings do before analysing*’, where she establishes that:

5 Insight into this compact disc from the private archive of the composer was kindly provided by Borislav Čičovački.

6 The dissertation (in Serbian) bears the title *Primenjena muzika u beogradskim pozorištima na prelasku iz 20. u 21. vek* [*Incidental music in Belgrade theaters at the threshold of the 20th and 21st century*] – under the supervision of mentor, dr Biljana Leković and co-mentor, dr Sanela Nikolić at the Faculty of Music, University of Arts in Belgrade.

Discography is the systematic gathering and notating of data pertaining to all sound recordings of a specific category specially defined for the inquiry at hand. Generic categories of this kind might include all recordings of a particular musical work, of compositions by a single composer, of music performed by an individual artist or instrumental group, of music published by a certain label, or of music belonging to a chosen historical period, etc (2011: 111–112).

Alessandri concludes that “the value of a discography is linked to two main factors: the nature of the information in itself, for most of the data gathered is not easily obtained, and the very fact of being a *systematic compilation* of information where the significance of the whole is greater in value than that of the sum of the individual parts” (Ibid.: 121).

Following up on the question of the importance of discography that Alessandri raised, in this paper we will discuss the importance of discography for incidental music, music history and theatrical history in Serbia, starting with these hypotheses:

1. Sustainability as a concept can and should be applied to incidental music.
2. Sustainability ensures the extended life of incidental music outside the theatrical stage, simultaneously ensuring and building up from its prospect of survival (survivability). The purpose of discography application in the field of incidental music is/could be twofold: a) intent of preservation of the theatrical trace and b) the conversion of incidental music into music for listening. Both are manifestations of incidental music in its new life, but a necessary one, which is important both for music history and history of the theatre.

Although it seems quite contradictory to extract incidental music, “divorce” it from the theatrical play for which it was written and disseminate it independently, it is crucial for preserving it. We must bear in mind that, of course, incidental music becomes (solely) music the moment it is extracted from its theatrical context. It transforms from incidental music into music for listening, like any other genre of music, however, its original purpose it rarely forgotten. Film music is also extracted from the film as a final product and presented in various compilations. That does not prevent us, as viewers/listeners, from reliving the memories and emotions we felt in the cinema watching a particular scene. Oftentimes, in our minds we associate with the specific scene we committed to memory after watching a film. A similar situation happens in the case of theatre, for the theatregoers that saw a specific play. It is likely they would be reminded of a particular scene, an uttered line, of a certain actor that performed a musical number in a pivotal moment of the play and so on (Новаковић 2020a: 127). Seconding the statement of Leah Broad, we must stress the fact that recordings do hold an important place especially with the application of reconstructive methodology, as they allow us to get the sense of, as Broad states, the (role and function of) music in question (2017: 33–34).

Similar to film music, there is a need for and interest in incidental music after its use in theatre. We are strictly focusing on original music for the theatrical pro-

duction, not on pre-existing music or the choice of songs from popular music that will appeal to an audience and which that audience can fully access online today. Many composers actively sought to and made compilations of their incidental music, including my four chosen authors (Kostić Simjanović, Erić, and Žebeljan). Although it will not be possible to include them all on this occasion, they should be acknowledged in a brief overview. Incidental music in Serbia is a field occupied by many academically trained composers, as well as composers coming from the sphere of popular music,<sup>7</sup> music producers, sound engineers, and theatre directors.<sup>8</sup> As we have stated earlier, composers and music practitioners do it for practical, economical as well as artistic reasons. A great number of authors of various generations contributed to incidental music to varying degrees – whether it be their primary or secondary creative direction or genre in which they created. Besides those that we have already mentioned, the most notable names of Serbian composers (many, but not all, of them academically trained) who greatly contributed to the genre of incidental music include: Krešimir Baranović (1894–1975), Mihovil Logar (1902–1998), Vasilije Mokranjac (1923–1984), Dragutin Gostuški (1923–1998), Enriko Josif (1924–2003), Dušan Radić (1929–2010), Zoran Hristić (1938–2019), Predrag Vranešević (1946–2022), Vojkan Borisavljević (1947–2021), Mladen Vranešević (1947–2006), Ivana Stefanović (1948), Radivoje Rade Radivojević (1949), Gabor Lendel (1951), Ksenija Zečević (1956–2006), Dragana S. Jovanović (1963), Igor Gostuški (1966), Aleksandra Anja Đorđević (1970), Irena Popović Dragović (1974), Božidar Obradinović (1974), Vladimir Pejković (1976), Srđan Khan Marković (1984), and others.

Contemporary incidental music is not a substitute of, but rather a supplement to contemporary music in Serbia, although we will argue that commissions are more often made by theatre practitioners (and not to forget – tv and film producers) for new stagings of plays or other theatre projects. Therefore, a composer would be very inclined to accept work in the field of incidental music, because this is an excellent opportunity for his or her work to be showcased to a broader public, disseminated and heard. Of course, bearing in mind the nature of the theatre and theatre plays, the composer's incidental music lives as long as the theatre play lives. Thus, we need to “extend the life” of incidental music – the extension that sustainability can provide in the form of discography.

The four compact discs we chose to present here and discuss range from compilations of selected musical numbers from various plays (Isidora Žebeljan), selected musical numbers from particular plays directed by one director (Zoran Erić), and compilations of incidental music where the composer preserved or managed to

7 For example, Srđan Gile Gojković (a member of the iconic new wave group *Električni orgazam*) released a three-part digipack of his applied music (also available online: [https://youtu.be/1O\\_zemDI8eo](https://youtu.be/1O_zemDI8eo) [ac. 4.5.2022]) (Gojković, 2021).

8 Theatre critics rarely pay attention or minimally write about incidental music in their critiques of theatre plays. They do mention the name of the author; often making one-sentenced comments on the purpose or some other quality of music, refraining from making statements about the music. It is unclear why is it so in reviews.

gather and form a retrospective overview of his most representative and most relevant work for theatre (Vojislav Voki Kostić, Zoran Simjanović). These commercially available discs are presented here in chronological order (from 1999 to 2013).

These composers (aside from Kostić, who was an independent, freelance artist – a status he was proud of) were professors of composition, orchestration and sound production, esteemed musicians who greatly valued their work in the field of incidental music (also film music, television music, etc.) and were often inspired and encouraged to base many of their non-incidental works on the thematic material that originated in the theatre. That was often the case with Zoran Erić and Isidora Žebeljan in particular – whether due to the desire to further develop the potential of musical material used in incidental music for theatre plays (Erić) or simply because of the satisfaction with their work in the theatre or the adoration of certain musical numbers that would later develop into concert suites, solo pieces, etc., with as little as possible or no intervention at all (Žebeljan) (Čičovački and Novaković, 1. 12. 2021). In fact, in the 1990s, when still a young and upcoming composer, Žebeljan spoke of the relevance of incidental music for her, both as a person and as a creator – not only because she was able to surround herself with creative spirits like herself (a sentiment that Erić shares when speaking of his experience in theatre [see Novaković 2020a]), but also because it enabled her to further develop her practice through writing music for acoustic instrumental ensembles (Žebeljan and Jovanović 2021: 84). Both Erić and Žebeljan dedicated their attention to this genre during the 1990s and continued to nurture it later in their careers (even moving on to conquests of the operatic genre, which Žebeljan did with enormous success, completing a total of five operas during her short life) — often using remediation as a way to further elaborate on what originated as a piece of incidental music. In a way, that in itself is an effort to provide sustainability and endurance to one's work. On the flipside of remediation is most likely the desire to present one's music in a more acceptable context via translation of incidental music into more 'valued' non-incidental genres (concertos, suites, works for various instruments, etc.), so that the music may reach broader concert audiences that did not have the chance to hear it in its previous incarnation as a part of a theatre play. Regarding the other two composers selected for analysis in this article – Kostić and Simjanović dedicated their compositional efforts to incidental music from the very beginnings of their composing careers, although Simjanović based himself mostly in film music, for which he is mainly known.

Vojislav Kostić's *Filmska, Televizijska, Pozorišna muzika* [Music for Film, Television, Theatre] released by PGP RTS in 1999 is, as we can conclude from the title, a compilation of Kostić's music written for twenty-one films, twenty television shows and twenty-nine theatre plays. The box (see Figure 1 in the Appendices) contains three compact discs, each dedicated to the aforementioned areas of his work, as well

9 Vojislav Voki Kostić (1931–2010) was a Serbian composer born in Belgrade. Although primarily dedicated to so-called applied music (he authored music for over 300 theatre plays, 20 television series, 27 television dramas, 20 radio dramas, over 40 films, etc.), he also wrote vocal, orchestral and choral music, as well as songs and various ballads. According to composer's own statistics, he worked with 77

as a list of the musical numbers and their respective titles. The box also contains a booklet of information on numbers listed on the compact discs, a short biographical note by the composer personally, as well as his commentary on the content of this compilation, anecdotal accounts and memories, lyrics to the songs in the compilation as well as a complementary text by director Boro Drašković, Kostić's associate and close friend (Kostić 1999, booklet). This information and collection of short texts are translated in English in the second part of the booklet, which shows the composer's intention to make his music more broadly available, not only to the national, but an international audience as well. Compact disc number three contains the music for theatre, namely, 30 numbers from various theatre plays. Some of these will already be familiar to listeners: for example, musical numbers no 29. *Gubilište* [*Scaffold*] and no 30. *Izgnanstvo* [*Exile*] (Kostić, 1999, CD3), which are from two plays: *Marija Stjuart* [*Mary Stuart*, Atelje 212, 1994, dir. Ljubomir Muci Draškić] and *Bekstvo* [Atelje 212, 1998, dir. Ljubomir Muci Draškić].<sup>10</sup> The cover of the CD is minimalistically designed and features Kostić's profile, his name written in gold letters and the title of the compilation, suggesting the content of the discs. The cover does not disclose information on performers of the musical numbers or precise dates of recordings, as everything is revealed in the aforementioned booklet. This edition gave the composer the opportunity to confide in us the details of his relationship with incidental music as he reveals that "devoting myself primarily to this *performing music*, I never had any doubts. I never had the feeling of following a wrong path in the art of music" (Kostić, 1999: 69). Although this boxset is truly a small extract of Kostić's immense opus of applied music, it fulfils its intended purpose: namely, it

theatre directors, 26 TV directors, 8 radio programme directors and 39 film directors (Kostić 1995: 315.). He received over 32 awards and gold medals for his music across various mediums (Ibid.), among others, the *Stevan Mokranjac* award for his 1965 choral piece *Gypsy's story* (*Ciganska priča*), two *Sterijino pozorje* awards for incidental music awarded at the *Sterijino pozorje* festival (in 1969 for incidental music for *Electra* staged by Atelje 212; in 1988 for incidental music for the play *Spitting the Nation in Two Parts* [*Ruženje naroda u dva dela*], staged by the Yugoslav Drama Theatre), several *Joakim Vujić* awards for incidental music, awarded at the encounter of professional theatres (in 1976 for incidental music for the play *Servants* [*Sluge*] staged in the National Theatre in Šabac; in 1980 for incidental music for the plays *Impure Blood* [*Nečista krv*] staged at the National Theatre in Niš and *Beaten path* [*Brisani put*], staged at the National Theatre in Leskovac; in 1983 for incidental music for the play *White devil* [*Beli đavo*] staged at the National Theatre in Užice; in 1984 for incidental music for *Kolubarska bitka*, staged at the National Theatre in Niš) (Kostić 1995: 279–280). Kostić was at the head of the Serbian music copyright agency SOKOJ, the Organisation of Music Authors of Serbia (previously known as the Union of Composers of Yugoslavia), during which time he made a great contribution to the field of copyright. The composer was also an avid gourmet and wrote several cookbooks.

<sup>10</sup> A previous viewing experience changes the way in which we listen to any disc containing incidental music. Having listened to this compact disc and having had an opportunity to watch video recordings of plays for the purpose of researching and writing my dissertation, my experience is enriched, and I am able to make connections and compensate for the potential lack of certain information on the disc itself. Were it not for the video recordings that the Museum of Theatrical Arts in Serbia kindly gave to me, I would not have been able to draw conclusions about the plays based on the music only. I thank them for their kindness and readiness to assist researchers.

presents the listener with Kostić's work in the aforementioned genre, reveals his attitude towards incidental (and more broadly, applied) music, discloses information on participants and people who worked with him in creating and performing this music and reveals to us the need to internationalize his work and make it available.

*Peace of dream* is the title<sup>11</sup> of the compact disc of Zoran Erić's<sup>12</sup> incidental music for three plays staged in Theatre City, Budva (Montenegro): *Banović Strahinja*, *San letnje noći* [*A Midsummer Night's Dream*] and *Karolina Nojber*. The creative design of the cover (see Image 2 in the Appendices) and the casing of the compact disc (as well as the complementary booklet) imply the composer's understanding of incidental music, or rather, serve as a creative metaphor for the role and function of incidental music in theatre plays. The piece of the puzzle on the cover refers to incidental music as the equal of the other elements in the play it is a part of. The musical numbers from the three plays were performed and recorded in the studio of the Faculty of Music, in Belgrade (University of Arts, Belgrade) and produced by Zoran Erić. We also learn about the performers: Isztvan Varga (cello), Ljubiša Jovanović (flute), Zoran Erić (piano, harpsichord, sampler), Ana Sofrenović (vocals), Dragan Petrović (bass clarinet). The complementary booklet to this compact disc contains the composer's biography, a short commentary on the three theatre plays and, as Milosavljević says, "three musics" (Milosavljević, 2001). Even though these three plays were all directed by the same director, Nikita Milivojević, the booklet contains no written commentary from Milivojević himself,<sup>13</sup> which would have been a nice addition to this publication as a whole.

The box set of Zoran Simjanović's<sup>14</sup> incidental music (see Image 3 in the Appendices) released in 2009 under the title *Moje drage* [*My Dears*] by Multimedia Records in Belgrade represents the composer's efforts to preserve and, at the same time, record and reminisce about his time and work in theatre. As Simjanović explains in the accompanying booklet to this box set:

11 An explanation is required regarding this disc's title. Having had an opportunity to interview Erić during my previous work on his incidental music (Новаковић 2020a; Новаковић 2020b) on several occasions, the composer explained to me that the title, indeed, should have carried the title *Piece of Dream*, and due to this error, *Peace of Dream* remained as the title (Новаковић, 2020a: 116).

12 Zoran Erić is a Serbian composer born in Belgrade in 1950. Erić studied composition at the Academy of Music (now the Faculty of Music in Belgrade) with Stanojlo Rajčić. He teaches composition, orchestration, theatre and film music at the faculty. Besides his impressive opus of electronic, orchestral and chamber music, Erić is one of the most prolific composers of incidental and film music. He received, among others, the *Sterijino pozorje* award for the best music in the play *Smrtonosna motoristika* in 2000, as well as the *Sterijino pozorje* award for the best original music in the play *Oedipus Rex* (2008), the *Bora Mihajlović Prize* in 2008 awarded at the Kruševac Theatre for his outstanding contribution to the theatre life of Kruševac and Serbia (Erić, <http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/04/Zoran-Eric-biography.pdf>, ac. 29.4.2022).

13 Except for the commentary on *A Midsummer Night's Dream*, staged at the National Theatre in Belgrade and the result of the collaboration between the National Theatre in Belgrade and Budva City Theatre. Whether the commentary was written for this particular publication or for some previous occasion, is unknown.

14 Zoran Simjanović (1946–2021) was a Serbian composer, born in Belgrade, where he graduated

(...) rarely does incidental music live as film music. Why? Simply because when a play is not performed, it is forgotten (...) even directors were against recording theatre plays (Simjanović 2009: 2).

Music, being one of the basic elements of theatre (Simjanović 2009: 1), disappears if it is not preserved either via video or via audio recording (as is the case of film music). Therefore, Simjanović decided to make a comprehensive overview of his work in the field of incidental music (which he also did in the case of his own film music<sup>15</sup>). The end result is five compact discs, each containing over 25 musical numbers from various theatre plays Simjanović had an opportunity to work on. It is important to note that, similarly to the previously mentioned case of Zoran Erić, the back of each disc contains a list of titles of the plays from which the music originated, which is very helpful not only for the researchers seeking particular music, but music lovers that appreciate Simjanović's opus or are curious about his (other) music as well, bearing in mind he is best known for his film scores. One fact of consequence related to this box set that should be mentioned are the short texts written by Paolo Mađeli (1947) (*Muzika i pozorište [Music and Theater]*), Goran Marković (1946) (*Pozorišna muzika Zorana Simjanovića [Zoran Simjanović's incidental music]*) and Vida Ognjenović (1941) (*Moć scenske muzike [Power of incidental music]*) – directors with whom Zoran Simjanović worked (Simjanović 2009: 25–28, 32–34, 36–38). The inclusion of directors that he has worked with reflects the notion that music and theatre were always interdependent and involved with each other, and that the connection is being increasingly recognised and acknowledged, which makes this box set unique and truly an example of one of the ways that incidental music can be preserved and thought of in a sustainable way, preventing it from falling into oblivion. Moreover, it is, at the same time, a valuable document on the fruitful collaboration between composers and directors and the artistic views of both parties. Paolo Mađeli explains that “music is one of the protagonists of my plays. Actor free as air, capable to suggest images you haven't thought of (...) With music you succeed to find the unknown within yourself” (Simjanović 2009: 28). Goran Marković, on

from the Academy of Music (now the Faculty of Music in Belgrade). He is mostly known for his rich opus of film music and incidental music. He was a professor of film and theatre music at the Faculty of Music and the Faculty of Dramatic Arts in Serbia as well as professor at the Faculty of Drama in Cetinje, Montenegro. Simjanović was also a member of the Belgradian based rock 'n' roll groups *Silnete (The Silhouettes)* and *Elipse (The Ellipse)*, in the 1960s. Simjanović's iconic musical themes grace 61 films, over 50 television films and series, over 50 cartoons and short films and over 500 commercials, news jingles and introductory music for various broadcasts. He was awarded multiple times for his film music and contributions to film, at prestigious film festivals in Cannes, Venice, Montreal, Monte Carlo and Istanbul (Radović, 2007: 309).

15 Simjanović, Zoran (2018) *Druge teme*. Beograd: Multimedia music; Ibid. (2006) *Pesme iz filmova. Pop & Rock 1*. Beograd: MASCOM; Ibid. (2006) *Pesme iz filmova. Pop & Rock 2*. Beograd: MASCOM; Ibid. (2006) *Pesme iz filmova. Etno*. Beograd: MASCOM; Ibid. (2006) *Pesme iz filmova. Jazz obrade i aranžmani*. Beograd: MASCOM; Ibid. (2002) *Jedna tema jedan film*. Beograd: PGP RTS.



the other hand, stresses the importance of incidental music being unheard during the play. This ‘stealth’ of incidental music implies an excellent integration into the play, a perfect blend with the other elements of the play (Simjanović 2009: 32–33). Vida Ognjenović concludes that “the musical component of the theatrical work is its finest, vibrant connective tissue, without which the play would not be artistically complete” (Simjanović 2009: 36–37).<sup>16</sup>

Isidora Žebeljan’s<sup>17</sup> *Illuminacije* [*Illuminations*]<sup>18</sup> released by Mascom Records (both as a physical copy and online) in 2013, is a selection of the composer’s most relevant incidental music for sixteen plays (see Image 4 in the Appendices).<sup>19</sup> Similarly to Eric’s and Simjanović’s releases, *Illuminacije* comes with a booklet listing the plays and their respective musical numbers, as well as the dates the plays premiered and the respective theatres they were staged at (a quality this release shares with Simjanović’s *Moje drage*). Isidora Žebeljan is also the producer of this compact disc. Similarly to the case of Eric’s compact disc, the performers are listed and credited as follows: Isidora Žebeljan, Vladimir Stojnić (piano), Aneta Ilić, Branislava Podrumac, Mirjana Nešković, Isidora Žebeljan, Nebojša Ignjatović (voice), Nebojša Ignjatović (flute), Borislav Čičovački, Gordan Petrović (oboe), Borislav Čičovački (English horn), Veljko Klenkovski, Miloš Dragić (clarinet), Žorž Grujić (zurna, bagpipes, pipe), Vladimir Krnetić (trumpet), Nenad Petrović (saxophone), Jelica Stoiljković, Bojana Pantović, Gordana Matijević Nedeljković, Mirjana Nešković, Miloš Petrović (violin), Aleksandra Damjanović, Bojana Pantović (viola), Aleksandar Latković, Srđan Sretenović (cello), Nebojša Ignjatović (double bass), Siniša Jović, Veljko Nikolić, Isidora Žebeljan (percussion), Dejan Hasečić (electric guitar), Isidora

16 The written word of theatre directors and their testimonies on the collaborations with composers and other musicians are valuable and very important for the history of theatre, as it provides us with another perspective on the connection of theatre and music. One such example is the book *Umetnost pozorišne režije*, written by theatre director, writer, actor and professor, Miroslav Belović (1927–2005) and published in 1994, in which he dedicated a chapter to his fruitful collaborations with various composers and musicians (1994: 54–63).

17 Isidora Žebeljan (1967–2020) was an internationally acclaimed Serbian composer, esteemed academician of the Serbian Academy of Sciences and Arts, and professor of composition at the Faculty of Music in Belgrade. She studied composition with Vlastimir Trajković at the Faculty of Music in Belgrade. Her work spans from orchestral and chamber music, through piano music and orchestral music with soloists to incidental and film music, as well as operatic works. Incidental music made up most of her opus during the 1990s. Žebeljan received numerous awards for her music, notably, Sterija’s Award for incidental music in 1998, 2001, and 2006 as well as the YUSTAT Award of the Biennale of Theatre Design for the best original theatre score 1996, 1998, 2000, and 2002, to name but a few (<https://isidorazebeljan.info/biography/>, ac. 29.4.2022)

18 Also available online on the label’s official YouTube channel: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLgMHngIyhj3YL8PIp2rsp7WJdhWr0BS-W>.

19 Besides *Illuminacije*, other published discs of Žebeljan’s work, both by the publishing house MASCOM as well as other publishing houses abroad are presented extensively by Mirko Jeremić (Jeremić, 2022; [https://www.serbiancomposers.org/sr/пројекти/блог-реч-је-о-музици/прикази/дигитална-издања-музике-исидоре-жебе/?fbclid=IwAR3VM0kk5W0jbXfe0\\_8gAVtvZ9XALp2mIXFH3ontPijpYcjQ\\_ynqFnqTXo](https://www.serbiancomposers.org/sr/пројекти/блог-реч-је-о-музици/прикази/дигитална-издања-музике-исидоре-жебе/?fbclid=IwAR3VM0kk5W0jbXfe0_8gAVtvZ9XALp2mIXFH3ontPijpYcjQ_ynqFnqTXo), ac. 24.4.2022)

Žebeljan (electronics) (Žebeljan 2013: 11). Sound-wise, the stellar list of performers itself may give us an idea of what to expect. What made these reviewed compact discs unique is that, with time, we see discography getting richer and more informative in its presentation. Before pressing the ‘play’ button we can make some presumptions on what the music will sound like (provided we have not witnessed the theatre play beforehand and are not familiar with the music). Uninitiated listeners, with no previous involvement with plays that these composers worked on, approach this music simply as *listening* music (a notion we previously touched upon briefly.) However, these releases are so much more, as we have clarified earlier, particularly those that include a ‘view’ from the theatre (as in the case of Kostić and Simjanović). Such a view is valuable both for the music and the theatre, further establishing and confirming the idea of the everlasting bond that music and theatre share. This does not mean the editions not containing words from the theatre directors are lacking. Quite the opposite, their value is undoubted and the inclusion of theatre practitioners would just make the edition an extended project – in a sense – of the original theatre collaboration.

## CONCLUSION

It has been shown that discography is a sustainable way to ensure that the “life” of incidental music can be extended even after it leaves the stage. Discography allows for the preservation and later study of incidental music. Starting with the definition of sustainability and sustainable development, relying on the most relevant authors (Grant, Titon, Schippers, Bendrups) that made great contributions to defining music sustainability and acknowledging music as a biocultural resource (Titon), we turned to the question of the utilisation of this concept in the domain of incidental music (and other closely related genres that belong to the group of applied music). Incidental music, as practice shows, is a very relevant genre in Serbia and is produced by authors from various cultural spheres. In choosing four compact discs of four notable names (Kostić, Simjanović, Erić and Žebeljan) and reviewing them, we have acquired an idea of what a good compilation of incidental music should contain, spanning from valuable information such as dates when the incidental music was created/theatre play premiered, number and names of performers and ensembles, information on studios where music was produced and recorded, to the director’s commentary and accounts of the work processes, etc. These are important as the listener is able to presume what kind of sound he or she is going to hear once they press the play button. Discography connected to incidental music (as we have seen with these four examples) allows for creativity beyond the ‘confines’ of production: the composers’ understanding of incidental music can, via creative solutions when it comes to design, be implied and/or referenced to the listener via the cover design or the design of the compact disc’s accompanying booklet and, more importantly, by the inclusion of words penned by directors and other people from the theatre the composer worked closely with. This inclusion of the directors’ written word gives us a precious perspective on the relationship between the theatre and the music: we are

able to learn and understand what music means to a certain director. Either by his account or through some anecdotal stories, we can learn of the ways in which directors utilise music in their works. Naturally, four parts do not present the sum of the discography related to incidental music in Serbia, although they are sufficient to provide us with an idea of how we should approach the preservation of music and what key conditions we should have in mind and meet when attempting the preservation of (incidental) music for later research and study purposes, and, more importantly, documenting the creative meetings of two worlds – those of music and the theatre. It is safe to say that there is an audience for this genre of music and, therefore, these compilations serve to preserve and ensure the survival of a composer's incidental music. The musical numbers within these compilations are mostly well-known. The audience is most familiar with the musical numbers authored by Zoran Simjanović (who was primarily a film music composer) and Isidora Žebeljan. We could not claim with any certainty that a casual listener would be familiar, on the other hand, with the incidental music of Kostić, as he is primarily known for his iconic themes for *Bolji život* and other popular TV series. Still, these compact discs are invaluable, not just as the composers' method to preserve, sustain and promote their music, but also as a historical document. Though their primary function is that of documents and, as such, are of great interest to researchers and academia in general, these compact discs are meant not only to cater to the most avid connoisseurs of the work of these four composers, but to a wider audience as well, thus ensuring this music lives on long after the curtain falls.

MONIKA NOVAKOVIĆ

WHEN THE CURTAIN FALLS: THE SUSTAINABILITY OF INCIDENTAL MUSIC

## APPENDICES

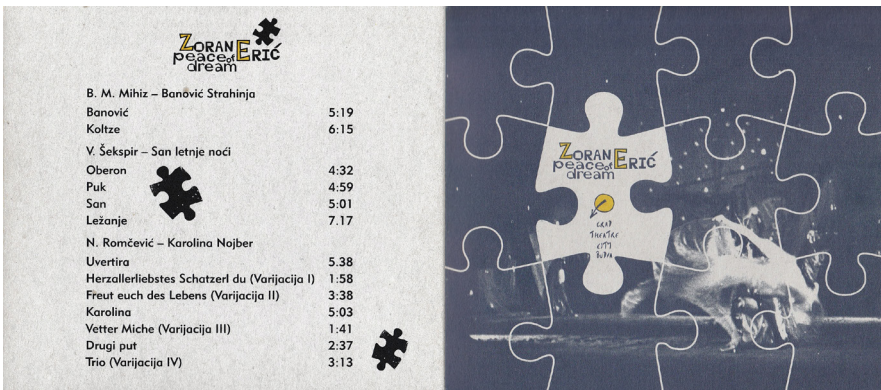
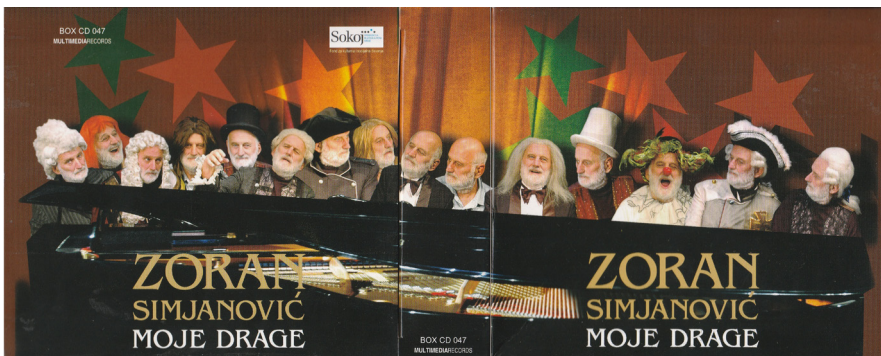
Figure 1. Vojislav Voki Kostić, *Filmska, televizijska, pozorišna muzika*, Belgrade: PGP RTS.Figure 2. Zoran Erić, *Peace of Dream*, Budva Grad Teatar.Figure 3. Zoran Simjanović, *Moje drage*, Belgrade: Multimedia Records.



Figure 4. Isidora Žebeljan, *Iluminacije*, Belgrade: Mascom Records.

## LIST OF REFERENCES

- Alessandri, Elena (2011) “‘The discography’ or what analysts of recordings do before analysing”. In Claudia Emmenegger and Olivier Senn (eds.) *Five perspectives on “Body and Soul” and other contributions to music performance studies*, Luzern: Chronos Verlag, Musikhochschule Luzern, 111–125.
- Belović, Miroslav (1994) *Umetnost pozorišne režije*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Bužarovski, Dimitrije, Milena Đurković-Pantelić i Trena Jordanoska (2020) “Refleksija društvenog i kulturnog okruženja u muzici za predstave pozorišta u Šapcu i Bitolju u periodu 1950–1990. godine” [Reflection of the social and cultural environment in the incidental music in Šabac and Bitola theaters from 1950 to 1990]. U Leszek Malczak, Gabriela Abrasowicz (ur.) *Od mobilnosti do interakcije. Dramsko pismo i kazalište u Bosni i Hercegovini, Crnoj Gori, Hrvatskoj, na Kosovu, u Makedoniji, Sloveniji i Srbiji*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 65–93. [https://wydawnictwo.us.edu.pl/sites/wydawnictwo.us.edu.pl/files/04\\_wus\\_2020\\_od\\_mobilnosti\\_buzarovski\\_durkovic-pantelic\\_jordanoska\\_refleksija\\_drustvenog.pdf](https://wydawnictwo.us.edu.pl/sites/wydawnictwo.us.edu.pl/files/04_wus_2020_od_mobilnosti_buzarovski_durkovic-pantelic_jordanoska_refleksija_drustvenog.pdf) [ac. 8. 2. 2022].
- Broad, Leah (2017) *Nordic Incidental Music: Between Modernity and Modernism*, unpublished PhD thesis, University of Oxford. <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:8a2b5571-4bbc-4bed-9b99-4b66dbd1e12d> [ac. 7. 2. 2022.].
- Čičovački, Borislav and Monika Novaković, interview, 1. 12. 2021.
- Erić, Zoran. Biography. <http://www.arts.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2015/04/Zoran-Eric-biography.pdf> [ac. 29. 4. 2022.]
- Grant, Catherine (2013) “Music sustainability”. In Bruce Gufstafson (ed.) *Oxford Bibliographies in Music*. New York: Oxford University Press. [https://www.academia.edu/1259518/Music\\_sustainability](https://www.academia.edu/1259518/Music_sustainability) [ac. 1. 5. 2022].
- Jabareen, Yosef (2008) “A New Conceptual Framework for Sustainable Development”, *Environment, Development and Sustainability* 10: 179–192. <https://doi.org/10.1007/s10668-006-9058-z>.

- Jeremić, Mirko (2022) "Digitalna izdanja muzike Isidore Žebeljan", *Serbian Composers*. [https://www.serbiancomposers.org/sr/пројекти/блог-реч-је-о-музици/прикази/дигитална-издања-музике-исидоре-жебе/?fbclid=IwAR3VM0kk5W0jbXfe0\\_8gAVtvZ9XALp2mIxXFH3ontPijpYcJq\\_ynqFnqTХo](https://www.serbiancomposers.org/sr/пројекти/блог-реч-је-о-музици/прикази/дигитална-издања-музике-исидоре-жебе/?fbclid=IwAR3VM0kk5W0jbXfe0_8gAVtvZ9XALp2mIxXFH3ontPijpYcJq_ynqFnqTХo) [ac. 24. 4. 2022]. / Jeremić, Mirko (2022) "Дигитална издања музике Исидоре Жебељан", *Serbian Composers*. [https://www.serbiancomposers.org/sr/пројекти/блог-реч-је-о-музици/прикази/дигитална-издања-музике-исидоре-жебе/?fbclid=IwAR3VM0kk5W0jbXfe0\\_8gAVtvZ9XALp2mIxXFH3ontPijpYcJq\\_ynqFnqTХo](https://www.serbiancomposers.org/sr/пројекти/блог-реч-је-о-музици/прикази/дигитална-издања-музике-исидоре-жебе/?fbclid=IwAR3VM0kk5W0jbXfe0_8gAVtvZ9XALp2mIxXFH3ontPijpYcJq_ynqFnqTХo) [ac. 24. 4. 2022].
- Kostić, Vojislav Voki (1995) *Reč, dve o sebi*. Beograd: Atelje 212.
- Novaković, Monika J. (2020a) "Pozorišna muzika Zorana Erića", *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 63: 115–131. / Новаковић, Моника Ј. (2020а) "Позоришна музика Зорана Ерића", *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 63: 115–131. <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/10043> [ac. 7. 2. 2022].
- Novaković, Monika (2020b) "Primenjena muzika Zorana Erića za Mihizovu dramu *Banović Strahinja* u režiji Nikite Milivojevića", *Književna istorija, časopis za nauku o književnosti* 52 (171): 173–193. / Новаковић, Моника (2020б) "Примењена музика Зорана Ерића за Михизову драму *Бановић Страхинја* у режији Никите Миливојевића", *Књижевна историја, часопис за науку о књижевности* 52 (171): 173–193. <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/10572> [ac. 7. 2. 2022].
- Радовић, Бранка (2007) "New age у нашем простору. Зоран Симјановић: *New ideas symphony*", *Музикологија* 7: 305–322. / Radović, Branka (2007) "New age u našem prostoru. Zoran Simjanović: *New ideas symphony*", *Muzikologija* 7: 305–322.
- Schippers, Huib, & Bendrups, Dan (2015) "Ethnomusicology, Ecology and the Sustainability of Music Cultures", *The World of Music*, 4(1): 9–19. <http://www.jstor.org/stable/43561463> [ac. 25. 4. 2022].
- Titon, Jeff Todd. (2009) "Economy, Ecology, and Music: An Introduction", *The World of Music* 51(1): 5–15. <http://www.jstor.org/stable/41699860> [ac. 25. 4. 2022].
- UNESCO. *Sustainable development*. <https://en.unesco.org/themes/education-sustainable-development/what-is-esd/sd> [ac. 1. 5. 2022].
- Žebeljan, Isidora. Biography. Official website. <https://isidorazebeljan.info/biography/> [ac. 29. 4. 2022].
- Žebeljan Isidora i Milica Jovanović (2021) "Još uvek kofama izbacujemo mrak iz sobe. Danas. 30.12.2006". In Borislav Čičovački (ur.) *Dok slušamo muziku, sadašnjost je večna*, Novi Sad: Akademska knjiga, 82–87.

## DISCOGRAPHY

- Erić, Zoran (2001) *Piece of dream*. Budva: Grad teatar.
- Gojković, Srđan (2021) *Muzika za film, TV i muzej* (trodelni digipak). Belgrade: MASCOM.
- Kostić, Vojislav Voki (1999). *Filmska, Televizijska, Pozorišna muzika* [*Music for Film, Television, Theatre*]. Belgrade: PGP RTS.
- Popović Dragović, Irena (2011) *Otac na službenom putu*. Beograd: Atelje 212.
- Simjanović, Zoran (2009) *Moje drage* [*My Dears*]. Belgrade: Multimedia Records.
- Simjanović, Zoran (2018) *Druge teme*. Belgrade: Multimedia music;

- Simjanović, Zoran (2006) *Pesme iz filmova. Pop & Rock 1*. Belgrade: MASCOM;
- Simjanović, Zoran (2006) *Pesme iz filmova. Pop & Rock 2*. Belgrade: MASCOM;
- Simjanović, Zoran (2006) *Pesme iz filmova. Etno*. Belgrade: MASCOM;
- Simjanović, Zoran (2006) *Pesme iz filmova. Jazz obrade i aranžmani*. Belgrade: MASCOM;
- Simjanović, Zoran (2002) *Jedna tema jedan film*. Belgrade: PGP RTS.
- Žebeljan, Isidora (2013) *Illuminacije [Illuminations]*. Belgrade: Mascom Records.
- Žebeljan, Isidora (2002) *Mileva Ajnštajn*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu.

## МОНИКА НОВАКОВИЋ

### НАКОН СПУШТАЊА ЗАВЕСЕ: ОДРЖИВОСТ ПРИМЕЊЕНЕ МУЗИКЕ

#### (РЕЗИМЕ)

У овом раду поставља се питање да ли је концепт одрживости адекватан за примену у домену примењене музике у позоришту. Полази се од двеју важних хипотеза, да: 1) одрживост као концепт може бити и требало би да буде аплициран и на примењену музику и 2) одрживост обезбеђује продужетак живота примењене музике након што она напусти позоришну сцену, истовремено обезбеђујући изгледе њеног преживљавања. Сврха дискографије у овом контексту јесте двојака: а) намера да се овај јединствени позоришни траг сачува и да се примењена музика б) конвертује у музику за слушање. Овом приликом размотрена су четири компакт-диск издања с примењеном музиком Војислава Вокија Костића, Зорана Ерића, Зорана Симјановића и Исидоре Жебелан, с идејом да се сагледа на који начин се може приступити примењеној музици након њеног позоришног живота, шта је то што једно компакт-издање примењене музике треба да садржи и да ли је неким начином алудирао на претходни позоришни живот ове музике (било путем дизајна насловнице или целокупног издања, буклета, интервјуа и кратких текстова редитеља и блиских сарадника из позоришног света итд.). Поред потврде хипотеза уочено је то да дискографија примењене музике у позоришту дозвољава велику креативност ван оквира продукције: композиторово разумевање примењене музике може бити изражено и у самом дизајну насловнице компакт-издања, или, пак, буклета који је приложен компакт издању као импликације или референце, и најважније, писаних прилога редитеља и блиских сарадника из позоришта с којима је композитор имао прилике да сарађује. Четири поменуте студије случаја, наравно, не представљају суму дискографије везане за примењену музику у Србији, но, довољне су да нам дају идеју о начинима очувања ове музике, те које би услове дискографско издање требало испунити.

DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ2232143G>  
UDC 781.4/.7(474.5)"2017/2022"  
655.41:78(474.5)"2017/2022"

## CONTEMPORARY LITHUANIAN MUSICAL FOLKLORE RELEASES: WIDENING THE EXPERIENCES

**Eglė Gelažiūtė-Pranevičienė<sup>1</sup>**

Doctoral student in Ethnology, Institute of Lithuanian Literature and Folklore,  
Vilnius, Lithuania

---

САВРЕМЕНА ЛИТВАНСКА МУЗИЧКОФОЛКЛОРНА ИЗДАЊА:  
ШИРЕЊЕ ИСКУСТАВА

**Егле Гелажиуте-Праневичиене**

Докторанд на етнологији, Институт за литванску књижевност и фолклор,  
Вилњус, Литванија

Received: 29 March 2022

Accepted: 4 June 2022

Original scientific paper

### АБСТРАКТ

The article reviews the tendencies of contemporary musical folklore releases in Lithuania, focusing on the last five years. Based on scientific and journalistic literature, music, and conversations with authors and label owners, the experiential aspect is explored through different ways of creating and releasing music. The period overlaps with the extreme experience of the COVID-19 pandemic, which had impact on some of the tendencies. The article discusses the musical works that best reveal the mentioned aspects and their scope, while using phenomenological-anthropological and musicological approaches.

KEYWORDS: contemporary folklore, traditional music, Covid-19 pandemic, physical and digital music releases, popular music studies.

### АПСТРАКТ

У чланку се разматрају тенденције савремених музичко-фолклорних издања у Литванији с фокусом на последњих пет година. На основу научних и публицистичких написа, музике и разговора с ауторима и власницима

1 gelaziute-praneviciene@liti.lt



издавачких кућа, искуствени аспект се истражује кроз различите начине стварања и публикавања музике. Период се преклапа с екстремним искуством пандемије ковида 19 које је утицало на неке од тенденција. У чланку се разматрају музичка дела која најбоље откривају поменуте аспекте и њихов домет, уз коришћење феноменолошко-антрополошких и музиколошких приступа.

KEYWORDS: савремени фолклор, традиционална музика, пандемија ковида 19, физичка и дигитална издања музике, студије популарне музике.

## LITHUANIAN CONTEMPORARY FOLKLORE: THE CONTEXT

Lithuanian contemporary folklore appears in different forms and genres. The traditional material is combined with different music styles and creates a continuity, new ways of existing for Lithuanian folklore tradition. The tendency to revive Lithuanian folklore was clear when Lithuania was still a part of the Soviet Union, however, after the Restoration of Independence in 1990, it burst into various forms. From then until now we have witnessed the multiplicity and continuous growth of the genre that can be divided into different subgenres based on the contemporary music styles with which they are contextualised, varying from academic music to popular, to alternative, unconventional music. At first, as a conscious choice to revive a tradition, it could be perceived as a part of Modernism, but today it appears as a necessity and a way to practice one's identity while allowing the coexistence of the cultures of different nature – local, global, popular or academic, from different periods or regions – making it possible to understand it as an expression of postmodern society (or, even more, reactions to it).

In this last decade, on average, from 20 to 30 different Lithuanian tradition-oriented full-length music albums have been released per year<sup>2</sup> (not to mention the number of singles). The artistic approaches vary from reconstructing the archaic ways of singing and representing them as authentic as possible, to freely fusing them with popular or alternative music genres. Based on articles from the author's previous and ongoing research of contemporary Lithuanian musical folklore (Cf. Gelažiūtė-Pranevičienė 2019a, 2019b, 2021), it is clear that these contemporary forms do not “damage” the folklore tradition itself, but are a new method with which its live existence is possible through practice. Due to the broadness of the field, in this article, the focus will be on the contemporary folklore music released in Lithuania during the last five years. It is also necessary to say that it covers the field of music

2 To better understand the context of Lithuanian contemporary musical folklore, please check these continuously updated music links: <https://www.pakartot.lt/genre/5>; <https://dangus-pro.bandcamp.com>; <https://www.mic.lt/lt/baze/folk-world-country/irasu-leidiniai/>.

that stylistically (and in the widest sense) is a synthesis of traditional and popular music, thus the releases of unconventional music and purely “authentic” folklore will not be considered this time, since they require separate attention.

It is important to say that since the quarantine, caused by COVID-19, had a huge impact on the usual live activities of musicians and music authors, various Lithuanian cultural institutions have paid much attention to relieving it by organising different funding opportunities, providing grants for individual or communal artistic projects, including physical and digital music releases, in an attempt to maintain the creative continuity.

In this article, while using a phenomenological-anthropological and musicological approach, material such as interviews with music authors and representatives of record labels, the research of scholars and the music releases themselves will be studied to try to reveal the tendencies of Lithuanian contemporary musical folklore releases during the last five years (concerning both form and content). Did the overlapping pandemic situation change the music industry and music practice? What music releasing formats were the most popular, how do they differ and how might this change the experiences of the listener? What are the main goals or messages of the artists and how are they expressed through music releases? These and related questions will be discussed through the theme of Lithuanian contemporary musical folklore releases, which has only appeared occasionally in other scholarly works (mostly as a context but not as a subject in itself), and so it is still very sparsely researched.

## THE INFLUENCE OF PANDEMIC EXPERIENCES ON THE MUSIC INDUSTRY AND MUSIC PRACTICE

The experience of unexpected and liminal circumstances such as a global pandemic unavoidably changes one’s self-consciousness, while inducing one to rethink the relationships with the environment, culture, and oneself. Even though sometimes we try to talk about things without reflection on the impact these challenging experiences create, the change is already made and has to be taken into consideration together with various social or cultural phenomena. Today, it is no longer possible to talk about the music of recent years without mentioning COVID-19, which changed relationships at different levels: socio-economic, cultural, personal, etc.

As the result of the pandemic, many people fundamentally rethought their creative activities – authors, unable to perform as they did before, tend now to work much more in recording studios, looking for ways to keep listeners interested, which is important both practically and psychologically. When discussing the impact of the pandemic and isolation, researchers from different organisations have identified such experiences as a “significant extrinsic shock to the normal operation of musical interaction, community-building, and collaboration that could only be surmounted by relying on the emerging technology for music production, the pandemic can be treated as a natural experiment” (Fram et al 2021). Here, also, appear some cru-

cial findings: “although most participants indicated they had felt negative emotions during the pandemic, especially high-arousal negative emotions such as *desperation*, *existential anxiety*, and *panic*, participants showed a preference for discussing positive changes or silver linings of their pandemic experience. These ranged from realisations about their preferred creative and collaborative process to excitement at embracing new techniques and technological innovations for producing and sharing musical content” (Ibid.). So how does this bilateral experience appear in the creation of music, not only in Lithuania but also worldwide?

First of all, the authors sought to release this increased amount of music in a physical and especially valued LP format. Although the tendency to choose vinyl was felt even before the pandemic, the latter strengthened the process. According to the BBC, “For the first time since the late 80s, the value of record sales in 2021 is expected to surpass that of CDs - although it still lags way behind digital streaming and downloads” (Donnison 2021). Shaks Ahmed, head of a UK record store, notes another crucial shift: “It used to only be older people who bought records, but now we also have a whole new generation of younger digital consumers who are hungry for physical copies, just not CDs” (Shehadi and Hamaoui 2021). As young people become active users of this format, its place in the market is changing from a niche to one of the most popular.

Since this is an ambiguous process, paradoxically, in the long run, such massive popularity of the LP format became an obstacle for developers and smaller labels: “Before Covid, we used to wait a few months to get our records pressed. Now, independent labels are facing six-to-eight-month lead times – and after paying large sums upfront . . .’ says Dominic Williams, label manager at UK-based record label Acid Jazz. . . . A band might not even be together by then or the scene could have moved on completely”<sup>3</sup> (Ibid.). This is where the danger appears - it becomes difficult for independent labels, non-mainstream music authors and bands (to this field belong the artists we will further discuss) to survive. The authors also note another shortcoming caused by this intensification of production - the shortage of skills in the vinyl production area - which often results in production defects that cause further delays and additional costs, making it even harder for the artists to maintain the consistency. As there are no vinyl record printing houses in Lithuania, and CDs are also mostly printed abroad, the market of physical Lithuanian music releasing is directly dependent on the movements of the global market.

Meanwhile, Ugnius Liogė, the founder of the unconventional Lithuanian music label *Dangus*,<sup>4</sup> which is mainly inspired by the Baltic culture and often releases LPs, highlights the value not only of vinyl but also of the CD format: “I think it is still a great way available for alternative music” (Jonaitis 2021). He also notes that, compared to the pre-pandemic period, the number of releases planned per year has

3 It is also important to note that there was a fire in early 2020 in California’s Apollo Masters facility, which was responsible for 70–85% of the industry’s lacquers (Shehadi and Hamaoui 2021).

4 Those who are interested in knowing this genre better might be interested in the collection *Dangus Samplers* or “Note Lithuania” albums that usually appear every couple of years.

increased significantly (Ibid.). It is relevant to say that the representatives of unconventional alternative music in Lithuania often tend to choose the even rarer cassette format, which denotes a fundamentally different type of listener and extremely close communality.<sup>5</sup>

Undoubtedly, the need/desire to release is directly related to the even greater need/desire to acquire a physical format during the pandemic. Why during the pandemic? Danny Ryan, managing director of music distribution company *Kudos Records*, explains this phenomenon thus: “I think buying records provided a much-needed endorphin hit to those customers who could work from home, and who saved money on commuting and socialising” (Shehadi and Hamaoui 2021). So, on the one hand, there are more financial opportunities for it, and on the other hand, people are looking for ways to improve their well-being. Bodner and Gilboa think that “during times of personal or collective crisis – such as a global pandemic – it is common for people to turn to music, due to its connective and unifying purposes” (Bodner and Gilboa 2009). So, music creators, while at the same time being listeners themselves, are equally experiencing a pandemic crisis and are looking for ways to survive it themselves and to ease the situation for the listeners, creating some added value. After assessing the related worldwide situation let us move to the actual works of the Lithuanian musical folklore.

### THE ELASTICITY OF THE DIGITAL FORMAT

While it is clear that the physical format, and especially the LP format, has become a certain dimension of value, digital releasing is an undeniably significant phenomenon of our time. The volume of digital releases and the scope of their content are not finite, they are released both independently and as accompanying material of a physical release. It must be acknowledged that the digital format is much more flexible and can comprise additional works. With the immensity of the amount of the digital releases the “separation of formats is constantly deepening”, but “proponents of physical media do not shy away from the opportunities provided by digital technologies: the physical format represents the value-ideological level of the release, and the online version creates a dissemination and contact base” (Vaitkevičius 2016). Ugnius Liogė, the head of the already mentioned Baltic music label *Dangus*, thinks that “when people release only a digital album and put it on the internet, there is no tangible feeling that you really make that album. The news disappears from social networks, and if you don’t keep reminding of it, it’s like the album is as it is and doesn’t exist at all” (Jonaitis 2021). Here it can be understood the continuous pseudo-duty of unremitting marketing that the creators of this non-commercial mu-

5 Due to the volume of this article, this type of music, which, although not directly using Lithuanian or Baltic culture, uses its signs and sound atmospheres, turns to nature and archaic culture, will not be discussed here because it requires a much closer analysis. It is worth taking an interest in the works of the cultural researchers Jurijus Dobriakovas and Povilas Vaitkevičius.

sic are essentially forced to do, however, it redirects them towards some secondary activity. Most of these non-mainstream creators advertise themselves in the same informational fields as the commercial ones, so their content often disappears or is inexpediently displayed to potential listeners. And yet, this is also valid while considering the physical formats too, since they basically do not exist without the virtual spaces, so it is an acute problem in general.

Digital music releases are especially useful for observing audiences and experimenting stylistically, without committing to a long-term album. For the listeners, this is a great way to choose diverse music styles, easily accessing a wide variety of genres and concepts (e.g., different stylistic and conceptual projects of the same artists, such as Agota Zdanavičiūtė, Laurita Peleniūtė, Donatas Bielkauskas, Evaldas Azbukauskas, Modestas Kapustinskas and many others). While the physical format certainly provides an additional level of experience, music can exist in a digital format alone. Such publishing is much faster, maintaining a creative pace that lasts from the idea to its implementation and release (unlike vinyl records – see the insights of the first chapter). What also matters is the digital space itself – a constant communication with the listeners on various social media channels helps to identify more attractive styles or forms that can easily be alternated and suggested to the listeners with the digital format (not to forget the importance of digital media for the visibility of physical formats too).

The “elasticity” of the digital format is perfectly illustrated by one of the most active creators of *post-folklore* electronic music, Evaldas Azbukauskas (Girių Dvasios, meaning Spirits of the Forests). In the last three years alone, his label *Cold Tear Records* has released as many as 10 music albums, ranging from dub techno to ambient. By very smoothly merging dub and a traditional Lithuanian polyphonic song genre *Sutartinės* (that is also included in the UNESCO list), the author says that such a creative movement is important to him because “it is the consolidation of his national identity, unification with the history of his nation, self-knowledge, the desire to find some spiritual tradition that is more appropriate for Lithuanian . . . mentality. I know from the feedback from listeners that a lot of them experience a similar process while listening to those works, and that makes me happy. Currently, I use folk music only when I work with other performers who are engaged in folk music, and I also touch folk music of other nations” (Azbukauskas 2021).

A memorable album “Linai” (2021), was released by Lina Žilinskaitė in digital format alone. Here, solid atmospheric sounds are transmitted through different instruments (Kantele, Zither, Kalimba, Glass), each of which is allowed to evolve and be heard. Traditional folk (or folk-inspired) songs, performed by the author herself, are enveloped in a bright, wavy atmosphere, with the voice becoming another instrument that blends into the overall coherence rather than the main accent, as is typical of, for example, commercial culture. The author has also released several singles that have not been included in the album, allowing herself to maintain her creative flow and impulse (rather than a dependence on the time of the physical release).

The fact that it is not necessary to compile a full-length album is an important aspect of digital releasing. Singles or EPs not only maintain creative momentum but also introduce the multidisciplinary nature of this music, with both listener

and creator experiencing and verifying this diversity. The EDM works of Modestas Kapustinskas (Modestyno) illustrate this very well. In his works of contemporary musical folklore (which is not the only direction of his work) sometimes the author sings himself, sometimes he uses modern performers or old field recordings with an old person singing a Lithuanian folk song (such as “Kas man supa”). Modestas says: “I wanted to resurrect what was lesser-known, compare lesser-known songs with popular ones to make them noticeable, to prove to myself and others that they can sound equally good to lovers of different styles of music. I especially wanted to attract young people to take an interest in our roots . . .” (Kapustinskas 2022).

While creative abundance might sometimes become a reason for random accidentalities in the music pieces where the structures or content start to repeat too much (e.g., commercial electronic dance music), in the hands of conscious authors it becomes a power to create distinctive and inclusive albums that sometimes even convey certain spiritual experiences, in these cases inspired by traditional Lithuanian culture.

### MATERIA IN MUSIC: EXPANDING THE EXPERIENCE OF LISTENERS

It is important to note that although today there are almost no exclusively physically released albums, it is still possible to experience both forms separately. One can listen only to the physical album, read the information in the booklet, explore the cover, *visuality per se*, to feel the properties of the paper, the weight of the vinyl record, the texture of the paper and ink, the smell of the ink. Digital media researchers Thomas Hess and Thomas M. Wagner exactly highlight the tactility of the physical format as a value indicator: “Vinyl records and CDs have a physical presence. They can be stored in a cabinet, can be seen, and touched at any time, and offer added values such as sleeve art and booklets. . . listening to physical music is a rich tactile experience compared to listening to digital music, thus resulting in physical music having a higher value” (Wagner and Hess 2013: 2).

The material format here appears as an additional measure, expanding experiential opportunities. The form of vinyl record marks another trend – to choose the most durable medium possible, not only in practical terms but also in terms of sustainability. The Dutch printing company Deep Grooves, which presses LPs, CDs, and MCs, uses only green energy, most of their materials are recycled and/or recyclable. One can choose to print vinyl from different colours of vinyl waste, the finished products are delivered in sustainable packaging using carbon-neutral shipping, etc. This appears to be a sign of awareness that is noticeable in other vinyl-pressing companies as well. Culturologist and music creator Povilas Vaitkevičius highlights the following valuable aspects of the physical format: “I would say that the most important “inner” reason would be to create a product that would be pleasant to have for yourself, especially when it takes so much time, energy, and finances to be made. At the same time, it is a pursuit of a goal and evidence of responsibility to your music . . . The other cases might be derived from DIY (do-it-yourself), when a

release is designed and presented without following the standard canons of “official releasing” (Vaitkevičius 2016). For example, the above-mentioned zither player and singer A. Zdanavičiūtė, who is co-creating with the bands Sen Svaja and Laiminguo, has just released her debut album “Kur giria užėjo” (“Where the Forest Came”, 2021, *Dangus*). The essential sources here are the tales of the famous Lithuanian herbalist, ethnographer, and scientist Eugenija Šimkūnaitė. “As trees in those tales reveal their powers – their healing properties – so do I want to encourage the listener to have a dialogue with the tree, the plant, or the whole forest” (Zdanavičiūtė 2022). The pursuit to explore and experience the environment, the naturalness, the texts, and to speak about these experiences to the others is beautifully revealed here by the fact that Agota herself recorded the sounds of nature which, as she says herself, helped her to live through the difficult quarantine times later expressed in the music. A very important part here is that to each physical copy Agota adds a different dried herb, providing the listener with additional experiential possibilities.

An unexpected approach was taken by the multi-instrumentalist Donatas Bielkauskas-DONIS with his 2 CD album “Mirštantis. Miestas. Gyvenimui” (“Dying. City. To Life”, 2021). His multifaceted project DONIS includes *post-folk* electronic music, heavily enriched with live instruments whose multi-layered power creates historical, archaic, even combatant feelings. He incorporates percussive sounds from other cultures, such as a combination of world and house music – the tribal genre. In general, his works are rich in different live instruments, experiments with folklore, tribal motifs, and field recording. Extensive knowledge of instruments, rhythms, and styles of music allows him to create enchanting and undoubtedly high-valued artistic projects, which include various other performers, while embracing both electronic music and pure ambient soundscapes. It is “a conceptual album exploring ecologic connections of an industrial seaport city and the natural environment of its inhabitants” (M.M.G. 2021) that is released on two CDs: “One is presenting recordings of Klaipėda’s industrial area, dark electronic, and other flows in brighter ethno ambient soundscapes” (Ibid.). The listener is surprised by an unexpected experiential turn - a link to a digital source is provided that allows both parts to be combined and listened to together as one piece! This highlights the current interaction between the industrial and natural environments and the potential for their coherence. In concerts the “viewers were able to walk around choosing what they wanted to hear more: whether positive calm atmospheric music or destructive industry . . . The main idea . . . was to provoke dialogue by artistic means. To talk about ecology, about the importance of the Giruliai forest, about cleaner air, about hard particles and noise in the city in general, which for some reason is not included in the ecological indicators, although sound pollution is as important as all other pollution” (Petronytė 2021). Another mention-worthy release of D. Bielkauskas is his LP “Švilpiai” (2021), representing unique instruments, the “švilpiai” which are clay whistles created by the sculptor Antanas Mončys. In this case, through one material or media the other is represented – authentic instruments through vinyl. Another interesting aspect is that the titles of the pieces are not written in words but printed as an excerpt of the sound spectrum, prompting one to “see the sound”.

A very distinctive, intelligent musical humour creator is Lukas Šidlauskas (stage

name Šventinis Bankuchenas), presenting a very fresh view of folklore material. In addition to well-managed multi-styled musical and linguistic improvisations on various social situations, he creates the only such project in the field of Lithuanian contemporary musical folklore “Nykstančios lietuvių liaudies dainos” (“Endangered Lithuanian Folk Songs”, 2021), released on digital, CD and LP formats (the latter has just been snatched). It impresses with its consistency, attention to detail, and various forms of conceptual fulfilment. While masterfully improvising with the stylistics and traditional poetics of different folk music genres, the author performs his own lyrics that satirise various aspects of contemporary life (even though thematically they do not have anything in common with the real traditional folk songs, e.g., a song about cryptocurrencies). At this point, it is very important to note that even though his work is well received by folklorists or representatives of traditional folklore, some of them overlook a very important aspect suggesting that the object of the irony is the folklore itself, while it is, in fact, completely the opposite! Folklore is used ironically but not as a target of the irony – here it appears as an extremely open form of improvisation, as a rich folk art, which is perfect for conveying the living culture - the life of modern “folk”, current events, highlighting the absurd, often unverifiable things, habits, forced hobbies, and prevailing stereotypes. When it seems that it is impossible to add anything more and that you are sufficiently fascinated by the lyrics and visuality (without an understanding of which a foreigner can easily take it as true folklore!), the author makes another extremely unexpected move and releases a “Songbook of Endangered Lithuanian Folksongs” with lyrics and notes, as an allusion to the Lithuanian folklore songbooks. Every new, experience-widening decision like this, if not overshadowed by commercial culture, can open the gates in other creators’ minds.

## INTERCULTURALITY: TO KNOW YOURSELF THROUGH THE OTHER

Looking at the albums of recent years, the tendency to create together with others, exchanging styles, symbols, and cultural content, is evident, but not necessarily induced by the pandemic. Unusual, evocative, and inviting one to rethink the concept of the instrumentality is the album of the project “Honeypaw” entitled “Ninth Tree Standing”, by the Lithuanian interdisciplinary artist Jurgita Žvinklytė and the Finnish craftsman of string instruments Matti Palonen. “This album was recorded on hollow trees strung with steel and horsehair strings in the forest near Georgian Bay in Ontario, Canada. It contains traditional chants from the Lithuanian *sutartinė* tradition, and *runos* from Karelia and Ingria” (Honeypaw Bandcamp). The authors themselves emphasise the reciprocal relationship between the symbolisms of two cultures: “The album name “Ninth Tree Standing” refers to the symbols found in the songs of both cultures, where land is cleared for agriculture, but one tree/branch is left standing for the cuckoo’s perch. We have investigated the connection musically by using the harmonies from the Lithuanian *sutartinė* tradition, including close seconds and sharp microtones in the Finnic songs, and the Finnic tradition of heteroph-



ony, or mutually improvised melody, in the Lithuanian songs” (Honey paw website). Not only does a new aspect of the instrument *per se* open up here, expanding the concept of the zither in general, but also the already mentioned aspiration to experience the environment and naturalness that was conveyed in the above-mentioned A. Zdanavičiūtė’s album reappears.

If in Honey paw’s album the bodily aspect of zithers is being rethought, then in another album “Klajojančios kanklės” (“Wandering Zithers”, 2021) curated by the same A. Zdanavičiūtė, attention shifts to the content that could be conveyed with traditional zithers, revealing different microcultures. The album contains 11 diverse works by various zither performers, in which their distinctive relationships with this instrument and the possibilities of its presence in today’s culture appear in a wide variety of expressions. Stylistically diverse pieces accommodate traditional Lithuanian folk songs, allowing the listener to feel the folklore sung by contemporary performers and notice the characteristics of different voices. The atmospheres created by zithers are gently overlaid not only with voices but also with other instruments and field recordings. The unequal relationship with traditional culture and its interaction with the global context can be felt from the different use of intervals and harmonies that, in some cases, are closer to modern culture and in others to traditional with clashes of seconds and darker sounds in general. “I have noticed that the vast majority associate zithers with meditation and spirituality. . . . I believe that playing this instrument deepens the connection with the ancestors. After all, in my work, I do not spiritualise this process. It is an instrument that I can play well and I am interested in experimenting, exploring, discovering new ways of playing, challenging myself, and so on. It works as therapy in personal space but in the creative field it is an instrument for creative possibilities” (Zdanavičiūtė 2022). Here emerges a significant aspect - the necessity to perceive the spiritual impact created by instruments and the playing itself, while at the same time acknowledging its material and practical aspect, e.g., it is important to know how to technically master the instrument (and those are both experiential levels too).

In this whole massif of music releases with the ability to amaze the consciousness that is blunt from the continuous abundance, shine the works of Saulius Labanauskas (Saulius Spindi). The album “Vai tu girala” (“Oh you, the Forest”, 2017) is inscribed in the memory of Lithuanian non-commercial music and includes as many as 11 authentic recordings of a well-known Lithuanian region Dzūkija folk singer, Petras Zalanskas (1900–1980). It is very significant that the author seeks to preserve and convey to the listener as intact the qualities and timbre of the older singer’s voice as possible, not changing the voice according to modern tuning, but, on the contrary, adjusting the instruments. This makes it possible to keep and communicate the way of singing that has still not been affected by global culture. The instrumental part is spacious, the darker sounds are not avoided, using the styles of synthpop, urban and sad dance that appear to go very well with P. Zalanskas’ songs, his timbre, his way of singing, neither obscuring nor in any way dissolving them. In the later album of electronic, indie, and folk music dedicated to the birthday of P. Zalanskas, released in 2020, the voices of contemporary Lithuanian performers are already heard, the uniqueness of which becomes the leading creative line, according to which the surrounding instrumentals develop. The instrumentals in this album are multi-layered.

Progressive electronic music is enriched with live instruments (from indie rock-style guitars to atmospheric wind instruments), which are modified with various sound effects. Interestingly, some folk songs are the same as on the first album, as if offering to compare the perception of the voice and singing of different generations and cultural environments, experiencing the flow of old and young human voices.

These are the different types of otherness that lets one rethink the whole creative content and process, while the constant interaction with the other is crucial: different cultures, same culture – different backgrounds, even same culture – different times. In general, the pandemic seems to have allowed this cooperative process to be assessed differently, in many cases shifting normal social relationships to the digital space, which, however, did not completely obscure the possibility of communicating and creating together, but just encouraged new creative remote connections. Here, co-creation emerges not only as a way to expand the audience, especially common in the pre-pandemic spread of creativity, but also as a way to maintain or create new active social relationships, exchanging creative networks, getting to know others, communicating tradition and rethinking one's own culture.

## LITHUANIAN CULTURE IN CONTEMPORARY SONG LYRICS

Another substantial part of Lithuanian contemporary music is conveyed with original, non-folklore texts, in which traditional culture is no longer expressed directly through folk songs or traditional instruments, but by drawing attention to other layers of significance. For example, last year, the band Raguvos, having already existed for seven years, released their debut album “Pulsacija”, which combines electronic music, Celtic harp, cello, trombone, Ingula Rinkevičienė's singing and lyrics by women poets. Culturologist Domantas Razauskas writes about this music enthusiastically: “It is not easy to give a name to the music of Ingula. It would be possible to label it as experimental post-industrial or shamanic electronic music, or to call it “psychedelic tribal folklore” or something similar, but these might simply be only indicative signs in the musical journey of Raguvos that is full of adventures” (Razauskas 2021). In addition to the tribal nature (“I stretch the bow and arrow”), and perhaps the desire to belong to it (“bore the stone, memory, thought”), there is the constant connection with nature (lightning, using the local word, recognisable celestial bodies, perfectly planted garden, warm mist, the holy lake where the mother of the Grass Snake floats; lyrics by Jurgita Jasponytė).

Another artist that must be mentioned here is Rokas Kašėta who reveals an even more diverse approach to traditional culture. He not only chooses the Lithuanian language, but the dialect of Dzūkija! Even in the social channels, Rokas constantly writes almost exclusively in the Dzūkija dialect, reflecting on the culture itself. The title of the album “Dzūkodelika” (CD, MC, 2022) is made from a playful combination of psychedelics and Dzūkija culture. Moreover, Rokas, together with his wife Eglė, actively participates in Dzūkija cultural events, lives in a Dzūkija village hut full of traditional household items and carries out traditional field research – this is how the pursuit to convey what is self-experienced and self-verified in both con-

sciousness and bodily aspects is repeated in the works of other creators. The creator himself expresses the importance of different cultures and experiences in general for himself, saying that during his three-year long travels in Latin America he was so fascinated by archaic culture and tribes that he started to wonder about his own roots (LRT 2020). Thus, the search for one's roots is stimulated by other cultures and leads to a coherent study of one's own culture, its layers, and oneself in it. In order to become acquainted with Rokas' work, it is worth listening to the piece "Tokį rytų", the text of which, written by the poet Romas Sadauskas, is almost a mantric coincidence with nature: "While the sun is shining / through the branches / to stand / under the apple tree / and to listen / how the apples ripen / to stand / hold your breath / because you ripen yourself / of this goodness" (Kašėta Bandcamp 2022). The compact disk and the cassette releases are complemented with tastefully colourful tradition and nature infused pictures produced by Ada Abromaitytė.

The very aspect of the performance – singing – should not be forgotten either. In the author of this article's musical work (Tamsaulė "Tavo miestas", LP, 2021), the singing is often defined as folkloric, regardless of whether a folk or contemporary song is performed. What does such singing mean and what distinguishes it from the popular way of singing? The author has worked with diverse singing techniques for many years, teaching others and learning them herself, understanding singing both as a technique and as a way to experience. Having started with a conscious refusal of the embellishments common to commercial music, deepening the voice, opening a much wider mass of vocal expression, and rethinking the pronunciation, she now does it out of intuition. When a skill is formed, the consciousness is no longer the main condition, because the author freely mixes vocal techniques and stylistic fields from both traditional and global cultures.

Thus, the glance to contemporary Lithuanian musical folklore with the original texts has highlighted more ways in which traditional culture exists and can be experienced today: networks of symbols, linguistic aspects (local words, dialect), world-view (closeness to nature), manner of singing, and qualities of voice.

## CONCLUSIONS

The reviewed contemporary Lithuanian musical folklore material reveals that the tendencies of music releases respond in one way or another to the extreme experiences overlapping with the period in question. It turned out that the rethinking of creative approaches during the pandemic intensified the cooperation of developers, both locally and internationally. As the number of concerts decreased, authors devoted much more time to the creative process, increasing the need for releasing music, which eventually became a kind of obstacle due to the heavy workloads in the vinyl pressing houses. The cultural field, which has been shaken by the pandemic and has been dry for some time, seems to have grown in new forms, with some pre-pandemic trends intensifying or new ways of communicating emerging.

There is an intense incentive of the creators of contemporary Lithuanian musical folklore to find a way to expand the experiential possibilities of the listeners, no mat-

ter what format the music appears on. The digital format seems to be resilient, supporting creative movement, constant interaction with listeners (energy exchange), and allowing experimentation stylistically and thematically, to release individual pieces. The physical format has become a sign of value and an additional experiential expression with supplementary forms of tactility, visuality, smells, etc.

Authors tend to collaborate with other creators, exploring the properties of their own and other cultures' 'instruments and voice, their interactions, and rethinking common concepts of instrument or voice. Traditional culture is used in various ways: by including authentic sound recordings, by singing folk songs by contemporary authors, by using traditional instruments, especially zithers, and in the original lyrics – by using a dialect, by improvising with traditional poetics, by conveying the Baltic worldview and vocals.

Conversations with the authors highlight the importance of traditional culture in the contemporary context: exploring one's own culture, its layers, and self, searching for a close spiritual culture and practice, one's source of worldview and nature, promoting dialogue between man and nature, the interaction of nature and industry, a critique of social stereotypes, the exploration of singing and voice properties, perceiving performance as a spiritual experience and meditation. Assessing the researches of other authors and the conversations with music creators, it seems that social isolation caused by COVID-19, while being a shocking psychological experience, did not, however, have a negative impact on the creativity expressed through music releases, it rather induced it, activated rethinking and planning of new projects (that had to do both with a search for new ways of remaining an active musician without live concerts and with the increased institutional funding as assistance for the artists). It is important to say that all the above-researched tendencies could be felt in this genre before, while the pandemic seems to have strengthened and highlighted them.

## LIST OF REFERENCES

- Azbukauskas, Evaldas (2021) Personal interview by the author, unpublished.
- Bodner, Ehud and Gilboa, Avi (2009) "On the power of music to affect intergroup relations", *Musicae Scientiae* 13: 85–115. <https://doi.org/10.1177/1029864909013001004>.
- Donnison, Jon (2021) "How vinyl records are trying to go green", *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-57572663>.
- Gelažiūtė-Pranevičienė, Eglė (2021) "Shifts in authenticity: electronic dance music as an environment for contemporary folklore forms", *Tautosakos darbai* 61: 122–140. <https://etalpykla.lituanistikadb.lt/object/LT-LDB-0001:J.04~2021~1647631486736/>.
- Gelažiūtė-Pranevičienė, Eglė (2019a) "Lithuanian Postfolklore: The Archaic Baltic Music in Modern Times", *Lithuanian Music Link* 22. <https://www.mic.lt/en/discourses/lithuanian-music-link/>
- Gelažiūtė-Pranevičienė, Eglė (2019b) "Lithuanian post-folklore: to make it closer but not to ruin it", <https://www.mic.lt/lt/ivykiai/2019/03/05/lietuviskasis-postfolkloras-priartinti-nesuardant/>.
- Honeypaw (2021) "Ninth tree standing". <https://www.honeypawband.com/ninth-tree-standing/>.
- Jonaitis, Richardas (2021) "Po koncerto. Apie iki nūdienos vieną tvirčiausių lietuviškų muzikos leidyklų „Dangus“ – su jos vadovu Ugniumi Liogė" [About one of the strongest Lithuanian labels "Dangus" – an interview with its' head Ugnius Liogė], LRT. <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000155919/po-koncerto-apie-iki-nudienos-viena-tvirciausiu-lietuvisku-muzikos-leidyklu-dangus-su-jos-vadovu-ugniumi-lioge>.
- Kapustinskas, Modestas (2022) Personal interview by the author, unpublished.
- Klišytė, Gaja (2021) "Kalbinant medžius – prakalbinti vietą ir laiką [To make the space and time talk while talking to trees, an interview with Honeypaw band]". <https://www.mic.lt/lt/ivykiai/2021/12/21/kalbinant-medzius-prakalbinti-vieta-ir-laika/>.
- Liogė, Ugnius (2021) *Mirštantis. Miestas. Gyvenimui*, Dangus Bandcamp. <https://dangus-pro.bandcamp.com/album/mir-tantis-miestas-gyvenimui>.
- Fram Noah R., Goudarzi Visda, Terasawa Hiroko and Berger Jonathan (2021) "Collaborating in Isolation: Assessing the Effects of the Covid-19 Pandemic on Patterns of Collaborative Behavior Among Working Musicians", *Frontiers in Psychology* 12: 674246. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.674246>.
- LRT (2020) "Nusprendęs, kad jo universitetas – kelionės, dabar Rokas Kašėta klausytojus stebina 'dzūkodelika'" [After deciding that his university is travelling, Rokas Kašėta surprises his listeners with "dzūko-delics"]. <https://www.lrt.lt/naujienos/gyvenimas/13/1248468/nusprendes-kad-jo-universitetas-keliones-dabar-rokas-kaseta-klausytojus-stebina-dzukodelik>.
- Petronytė, Jurga (2021) "Muzika, kuri kviečia dialogo apie ekologiją ir progresą, apie mirtį ir gyvenimą ... [Music that invites a dialogue on ecology and progress, life and death", interview with Donatas Bielkauskas-Donis], Vakarų ekspresas. [https://ve.lt/gyvenimas/kultura/muzika-kuri-kviecia-dialogo-apie-ekologija-ir-progesa-apie-mirti-ir-gyvenima?fbclid=IwAR3Zi\\_EPnmxmjtGrnAu2Qu9rVHg22h\\_2iXyKASPyXLLlu8IDiURsVUrLHa](https://ve.lt/gyvenimas/kultura/muzika-kuri-kviecia-dialogo-apie-ekologija-ir-progesa-apie-mirti-ir-gyvenima?fbclid=IwAR3Zi_EPnmxmjtGrnAu2Qu9rVHg22h_2iXyKASPyXLLlu8IDiURsVUrLHa).
- Razauskas, Domantas (2021) "Pakartot. 'Raguvo' gyslose pulsuojantis kraujas" [The blood pulsating in the veins of "Raguvo", interview with the band], LRT. <https://www.lrt.lt/mediateka/irasas/2000147116/pakartot-raguvo-gyslose-pulsuojantis-krauja>.

- Shehadi, Sebastian and Hamaoui, Omar (2021) "‘We’re fighting for survival’: The impact of the vinyl production crisis on indie artists", *Investment Monitor*. <https://www.investmentmonitor.ai/analysis/vinyl-shortage-production-major-labels>.
- Vaitkevičius, Povilas (2016) *Lietuvos nekonvencinės muzikos leidyba: idėja ir individualizmas [The releases of Lithuanian unconventional music: idea and individualism]*, Lietuvos muzikos link. Available online: <https://www.mic.lt/lt/diskursai/lietuvas-muzikos-link/nr-19-2016-sausis-gruodis/povilas-vaitkevicius-lietuvas-nekonvencines-muzikos-leidyba/>.
- Wagner, Thomas M. and Hess, Thomas (2013) "‘It’s Not The Same’ - Differences In The Consumption Of Digital And Physical Music", *ECIS 2013 Completed Research* 51. [https://aisel.aisnet.org/ecis2013\\_cr/51](https://aisel.aisnet.org/ecis2013_cr/51).
- Zdanavičiūtė, Agota (2022) Personal interview by the author, unpublished.

### MUSICAL SOURCES

- Agota Zdanavičiūtė et al (2021): *Klajojančios kanklės / Wandering zithers* (CD), self-release. Available online: <https://agotazd.bandcamp.com/album/klajojan-ios-kankl-s-wandering-zithers>
- Agota Zdanavičiūtė (2022): *Kur giria užėjo* (CD), released by *Dangus*. Available online: <https://agotazd.bandcamp.com/album/kur-giria-u-jo>
- Donatas Bielkauskas, Donis (2021): *Mirštantis. Miestas. Gyvenimui* (CDs), released by *Dangus*. Available online: <https://dangus-pro.bandcamp.com/album/mir-tantis-miestas-gyvenimui>
- Girių Dvasios (2018–2022): digital discography. Available online: <https://giriudvasios.bandcamp.com>
- Honeypaw (2021): *Ninth tree standing* (digital release). Available online: <https://honeypawband.bandcamp.com/releases>
- Lina Žilinskaitė (2021): *Linai* (digital release). Available online: <https://music.apple.com/lt/artist/lina-žilinskaitė/id1534637609>
- Modestyno (2018–2022): digital discography. Available online: <https://www.youtube.com/c/ModestasKapustinskas>
- Raguvos (2021): *Pulsacija* (CD), released by *Dangus*. Available online: <https://dangus-pro.bandcamp.com/album/pulsacija>
- Rokas Kašėta (2022): *Dzūkodelika* (CD, MC). Available online: <https://rokaskaseta.bandcamp.com/album/dz-kodelika> In the text: (Kašėta Bandcamp 2022)
- Saulius Spindi (2018): *Vai tu girala* (CD), released by *Dangus*. Available online: <https://dangus-pro.bandcamp.com/album/vai-tu-girala>
- Šventinis Bankuchenas (2021): *Nykstančių liaudies dainų rinkinys* (LP, CD), released by *Dangus*. Available online: <https://dangus-pro.bandcamp.com/album/nykstan-i-liaudies-dain-rinkinys>
- Tamsaulė (2021): *Tavo miestas* (LP), self-release. Available online: <https://tamsaule.bandcamp.com/album/tavo-miestas-2>

## ЕГЛЕ ГЕЛАЖИУТЕ-ПРАНЕВИЧИЕНЕ

## САВРЕМЕНА ЛИТВАНСКА МУЗИЧКОФОЛКЛОРНА ИЗДАЊА: ШИРЕЊЕ ИСКУСТАВА

## (РЕЗИМЕ)

Користећи феноменолошко-антрополошки и музиколошки приступ, у чланку се разматрају тенденције савременог музичког фолклора у Литванији, фокусирајући се на издања у последњих пет година. На основу научне и публицистичке литературе откривају се разговори с ауторима, различити креативни правци, искуствени аспекти. Период се преклапа с пандемијом ковида 19 која је, чини се, ојачала неке од тенденција.

Осетна је мотивација стваралаца у области литванског музичког фолклора у потрази за начинима експанзије искуствених могућности слушалаца без обзира на формат музичког издања. Дигитални формат се чини еластичнијим, као да подржава темпо креативности и сталну интеракцију са слушаоцима, дозвољавајући стилистичке и тематске експерименте с додатним формама тактилности, визуалности, мириса и других чула.

Аутори сарађују с другим креаторима, истражујући одлике сопствених и туђих култура, инструмената и гласова. Традиционална култура се користи на различите начине: укључују се аутентични звучни снимци, савремени уметници певају народне песме, користе се традиционални инструменти, у погледу оригиналних текстова – користи се дијалект, импровизује се са традиционалном поетиком, дочарава се балтички поглед на свет, као и вокали.

Разговори с ауторима указују на значај традиционалне културе у савременом контексту: истражујући сопствену културу, њене слојеве и сопство, тражећи блиску спиритуалну културу и праксу, погледа на свет и природу, промовишући дијалог између човека и природе, интеракцију природе и индустрије, критику друштвених стереотипа, истраживање певања и особина гласа, извођења као спиритуалног искуства, медитације.

VARIA





**BETWEEN TRADITION AND SUBVERSION.  
TREATMENT OF FOLKLORISED MUSICAL REFERENCES IN  
THE EARLY FEATURE FILMS OF PEDRO ALMODÓVAR**

**Rastko Buljančević<sup>1</sup>**

Doctoral student, Department of Musicology and Ethnomusicology,  
Academy of Arts, University of Novi Sad,  
Novi Sad, Serbia

---

ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИЈЕ И СУБВЕРЗИЈЕ.

ТРЕТМАН ФОЛКЛОРИЗОВАНИХ МУЗИЧКИХ РЕФЕРЕНЦИ У  
РАНИМ ДУГОМЕТРАЖНИМ ФИЛМОВИМА ПЕДРА АЛМОДОВАРА

**Растко Буљанчевић**

Докторанд, Одсек за музикологију и етномузикологију, Академија уметности,  
Универзитет у Новом Саду, Нови Сад, Србија

Received: 21 February 2022

Accepted: 5 May 2022

Original scientific paper

**ABSTRACT**

The subject of this paper is the unconventional and highly subversive treatment of musical material of folkloric origin in the films of Pedro Almodóvar: *Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980) and *Labyrinth of Passion* (*Laberinto de pasiones*, 1982). These films are representative examples of the director's experimental artistic poetics based on the interweaving of local and global cultural features. The focus is, therefore, on the folkloric elements of the Spanish and Catalan musical tradition and their transformation and recontextualisation in relation to the socio-political reality of post-fascist Spain. Consequently, well-known theatrical musical pieces and dances such as the pasodoble, zarzuela and sardana acquire transgressive qualities through an unusual play with traditional and postmodern signifiers, aimed at overthrowing conservative patriarchal authority under the Francoist regime.

**KEYWORDS:** Pedro Almodóvar, film music, musical folklore, *Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap*, *Labyrinth of Passion*.

## АПСТРАКТ

Предмет истраживања у овом раду јесте неконвенционални и крајње субверзиван третман музичког материјала фолклорне провенијенције у филмовима Педро Алмодовара – *Пеји, Луси, Бом и друге дјевојке са њомиле* (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980) и *Лавириниј сџирасџи* (*Laberinto de pasiones*, 1982). Ријеч је, дакле, о оним филмовима који се могу сматрати репрезентативним примјером редитељеве експерименталне умјетничке поетике, засноване на међусобном преплитању локалних и глобалних обиљежја културе. Нагласак је, притом, на фолклорним елементима шпанске и каталонске музичке традиције, и њиховој трансформацији и реконтекстуализацији у односу на друштвено-политичку реалност постфашистичке Шпаније. Тако и препознатљиви музичко-сценски и плесни облици попут пасадобла, зарзуеле и сардане, кроз несвакидашњу игру традиционалних и постмодернистичких означитеља, попримају транспресивна својства којим се у значајној мјери поништава конзервативни патријархални ауторитет у доба франкизма.

Кључне речи: Педро Алмодовар, филмска музика, музички фолклор, *Пеји, Луси, Бом и друге дјевојке са њомиле*, *Лавириниј сџирасџи*.

Pedro Almodóvar began his career as a director by producing his first short films in the 1970s, during the final moments of General Francisco Franco's police, military and cultural repression. Franco's Spain was politically and culturally isolated from other European countries, with a firmly established fascist regime that abolished political pluralism, ethnic equality and public freedom of expression. Shortly after the end of Francoism, Spanish civil society began to open up and take an interest in the contemporary art of marginalised artists. However, the revolutionary subcultural and countercultural movements of the time, such as *nueva ola* ("new wave") and *movida madrileña* ("Madrilenian scene"), offered a more open attitude towards intangible cultural and folkloric heritage. Thus, the newly emerged Spanish collective preserved its own cultural and national identity, despite the strong influences of transculturalism, commercialisation, global politics, multiculturalism, identity politics and other globalisation trends.

Under the strong impact of Franco's political and cultural hegemony, Spanish directors such as Florián Rey, Benito Perojo, Juan de Orduña, Luis Lucía, Basilio Martín Patino, Carlos Saura and many others often employed material from folk culture. During this period, indigenous music and dance were used as a strategic and tactical artistic tool to build and affirm a strong Spanish national and cultural identity, which classifies it as politically engaged art.<sup>2</sup> In the wake of the *Movimiento*

2 Among many other authors, José Antonio Muñoz-Velázquez and Joaquín Piñeiro Blanca have

*nacional* (National Movement) – the main governing institution of Francoist Spain – both classical and popular music of folkloric origin were included in several Spanish films, albeit carefully purged of national controversy. However, this was not an egalitarian model of musical nationalism, but a more traditional one used to support the increasingly homogeneous Spanish culture.<sup>3</sup> Does this mean that Spanish folk music provided a consistent reflection of the politico-ideological and cultural landscape of Francoist Spain?

Although Carl Dahlhaus explicitly states that folklore is “the clearest expression of musical nationalism”, he contradicts the exaggerated claim that folk music is necessarily the music of a nation (Dahlhaus 1980: 92). By equating the function of exoticism, folkloristic elements and historicism (*ibid.*: 99),<sup>4</sup> it is quite possible that Dahlhaus wanted to point out that what makes folk music special in comparison to European art music is actually its exoticism or another form of sonic Otherness. Therefore, the artistic transposition of musical folklore should not necessarily be interpreted as a politico-ideological strategy to consolidate nationalism, while expressive, folk oriented melodies were obviously used by well-known nationalist composers such as Francisco Asenjo Barbieri (1823–1894), Felipe Pedrell (1841–1922) and Manuel de Falla (1876–1946).<sup>5</sup> This also raises the question of whether the folk elements in Almodóvar’s films are really vehicles of national and cultural associations or if they were used to present a rich palette of tonal colours and the inner dynamic potential of the Spanish musical tradition.

Pedro Almodóvar broke almost completely with earlier Spanish film traditions (D’Lugo 1991: 48), but without resorting to a radical artistic move to eliminate distinct national topics. Although this controversial director categorically refused to leave even a memory or shadow of Francoism in his films (Strauss 2001: 30),<sup>6</sup> it was precisely the inclusion of traditional Spanish musical references (along with many visual features of the narrative) that made it impossible to completely negate

written extensively about music as an ideological and political propaganda tool in the Franco era (see Muñiz Velázquez 1998; and Piñeiro Blanca 2013).

3 In this particular context, it is important to emphasise that General Franco presented the Spanish cultural heritage as dominant, superior and authoritative over other minority cultures in Spain.

4 Dahlhaus argues that 19<sup>th</sup>-century exoticism was a stronger emotional force than “the craving for the exotic” (Dahlhaus 1980: 100), because “the process of collecting heterogeneous material from exotic sources and incorporating it into the here and now in art is aesthetically and technically exactly the same, regardless of whether the remoteness of the sources is regional, social or historical” (*Ibid.*). Although Dahlhaus discussed historicism and exoticism primarily in 19<sup>th</sup> century music, his discourse has strongly influenced a postmodern view. This is worth considering, as exoticism remains an essential category of musical Otherness in Almodovarian postmodern style.

5 These composers also had a major impact on the promotion of Spanish music, i.e., the Spanish national identity beyond its territorial borders.

6 Following the thought of Noël Valis, Marvin D’Lugo also emphasises that the underlying cultural logic of Almodóvar’s first two films is “the refusal and inability to come to terms with the past” (D’Lugo 2006: 23; see also Valis 2002: 282). In his later films, however, especially in his last feature *Parallel Mothers* (2022), Almodóvar explicitly dealt with a very sensitive historical memory: the Spanish Civil War (1936–39).

the remnants of Franco's regime. This cineaste, as Alejandro Yarza argues, parodied central elements of traditional Spanish iconography by subverting the Francoist ideological codes that sought to define national identity (Yarza 1999: 17). By maintaining recourse to the traditional folkloric past, Almodóvar adapted it to his work, which became a mirror of the liberal civil society of post-fascist Spain. This also explains why he did not apply contemporary Spanish musical themes in the conventional way that, for example, artists interpellated by conservative ideologies did. Rather, the popular folklorist-tinged audio-visual fragments Almodóvar used in his early films are almost completely stripped of artistic elitism, passionate patriarchal nationalism and marginal stereotyping of human Otherness.<sup>7</sup> Thus, in the spirit of Bakhtin's carnivalisation, he destabilised normative principles and authoritative worldviews, constructing a new "(g)local" sound that belonged to all ethnic, cultural, sexual and other minorities, but also to non-conservative civilians who valued Spain's intangible cultural heritage. Almodóvar, however, did not resist the romantically obsolete notion of Spain as an "exotic" country that was also portrayed in the post-Franco era.<sup>8</sup> Instead, he ambivalently chose not to eliminate this feature of essentialised exoticism, at least not completely. Since Spain, in the early 1980s, had an extremely rich and diverse musical tradition, from which flamenco stood out as an expressive autochthonous dance, Almodóvar attempted to essentialise various exotic folkloric elements and present the audience with historical, multi-ethnic, multi-cultural and multinational features of Spanish music.

It is, therefore, fair to say that the post-Franco Spanish identity in the first author's films succeeded thanks to the unity of conventional models of classical and folk music (traditional Spanish melodies and Spanish cultural and national symbols) and avant-garde and commercial artistic values contained in Anglo-Saxon,<sup>9</sup> Spanish<sup>10</sup> and Latin American<sup>11</sup> popular music. The connection between "traditional" and "new" forms of artistic expression is particularly evident in the intertextual and intermedial interweaving of their poetics, as the composite score of Almodóvar's films from the 1980s is based on the collaboration of punk ideology, art music, pop

7 It is important to point out that it was not exclusively men who spread traditional values in the Franco era. For example, women in the "Female Section", which was part of the fascist right-wing party "Falange", actively promoted features of the Spanish folklore tradition (see, for example, Atero Burgos 1990: 31).

8 As Alejandro Yarza writes, even Franco's Spain drew on the image of Andalusia as an exotic space modelled on European romanticism (Yarza 1999: 16).

9 For example, Anglo-Saxon pop songs from the 1950s (*Sail Along Silvery Moon*) and garage punk-rock songs from the 1960s (*Going all the Way*) and 1970s (*Going Away Baby* and *The Young Ones*) are incorporated in Almodóvar's first feature film.

10 In addition to traditional Spanish melodies, his first feature film also includes alternative Spanish pop and punk-rock songs with a highly subversive quality, such as *Muy cerca de ti*, *Tu loca juventud* and *Murciana marrana*.

11 The musical reference played during the last film scene and the end credits of the film *Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap* is the song *Estaba escrito*. This is merengue, a popular Latin American dance sung by Monna Bell.

art, camp aesthetics and Spanish or Latin American popular folklore. His first feature-length projects, however, consist largely of pre-existing music imbued with a transgressive aura, for it was not until his fourth feature film—*What Have I Done to Deserve This?* (1984)—that Almodóvar (temporarily) consolidated his professional relationship with Spanish film composer and musician, Bernardo Bonezzi.<sup>12</sup> Following Claudia Gorbman's concepts, one could say that the director from La Mancha presents himself here as an "auteur director" and "méloman".<sup>13</sup> Pedro Almodóvar is indeed the complete *auteur* of his film projects. He was involved in the script, in the production and occasionally even as an actor and musical performer. Above all, it was he who eclectically assembled an inherently postmodern musical collage of different genres and styles that form a crucial aspect of his initial cinematic language. Over time, the director's attitude towards traditions and folkloric-tinged musical references became less subversive, especially in the mid-1990s when he began a successful collaboration with composer Alberto Iglesias. However, despite more sublime aesthetics, his films from the 1990s and 2000s retain a recognisable carnivalesque artistic style that makes his "Almodramas" special. This article, however, focuses on classical and popular music inspired by Spanish or Catalan folklore, with an emphasis on the transgressive potential of folkloric expression in its applied form.

### TREATMENT OF TRADITIONAL AND FOLKLORIC MUSIC IN ALMODÓVAR'S EARLY POSTMODERN FILMS

The melodico-thematic structures and the rhythmic backbone of folk music themes were subjected to various subversive artistic practices in postmodernism, which differed markedly from the contemplative aesthetic regulative of modernism. Sometimes, the processing of folklore quotations obscured the original musical text to such an extent that their sonic representation resulted in complete sensory unrecognisability.<sup>14</sup> It is fairly certain that Almodóvar's feature film projects from the 1980s and 1990s were strongly influenced by the postmodern worldview when he used folkloric material to retroactively sound urban and rural landscapes of Spain

12 It is important to note, however, that Bernardo Bonezzi composed two highly subversive songs, *Suck it to me* and *Gran Ganga*, for Almodóvar's film *Labyrinth of Passion*. These songs were featured on Pedro Almodóvar and Fabio McNamara's album *¿Cómo está el servicio... de señoras!* (1982–3) shortly afterwards.

13 According to Claudia Gorbman, music is a platform for the idiosyncratic expression of many filmmakers' tastes and, thus, conveys meaning not only in terms of plot and theme, but also meaning as a signature of the author himself (Gorbman 2007: 151). For this reason, Almodóvar could be called a "méloman", because he reuses the fragments of pre-existing music (and in his later films the original music as well) according to his own ideas and models. In this way, he succeeds in giving the necessary depth of expression to the visual environment in which his exaggerated characters with torn identities reside.

14 This trend was almost paradigmatic in the postmodern era.

and bring them closer to global spectators. However, the unusual visual representation of folkloric content, steeped in kitsch, camp, irony and travesty, inevitably altered traditional musical logic and took on the idiosyncrasies of anachronistic and eclectic postmodern aesthetics. It is quite possible that the director from La Mancha saw in the folkloric references a commercial potential, accessible above all to a mass audience outside the Spanish-speaking world who, like many Romantic artists, were fascinated by its exoticism.<sup>15</sup>

In Pedro Almodóvar's films from the 1980s, one can perceive musical examples with dominant and residual elements of the folklore tradition, which can be classified into four categories:

- literal or slightly altered quotations of traditional Spanish melodies:
  1. *Capriccio Espagnol* and the symphonic suite *Scheherazade* by Nikolai Rimsky-Korsakov (*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*, 1988)
  2. Catholic religious chants: *Dueño de mi vida* (*Dark Habits*, 1983) and *Oh, Virgen más pura* (*Law of Desire*, 1987)<sup>16</sup>
- traditional and popular Spanish and Catalan musical folklore:
  1. excerpts from the Andalusian Funeral March,<sup>17</sup> the zarzuela *La revoltosa* and the pasodoble *España cañí* (*Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap*)
  2. sardana *Dolces carícies* (*Labyrinth of Passion*)
  3. copla *La bien pagá* (*What Have I Done to Deserve This?*)
- sounds of imaginary folklore and their stylistic innovations:
  1. original melodies by Bernardo Bonezzi composed in the spirit of Spanish and Cuban folklore (*Matador*, 1986 and *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*)<sup>18</sup>
  2. Bonezzi's pseudo-folkloristic sonic painting of the Eastern Orient (funk-pop song *Gran Ganga* (*Labyrinth of Passion*))

15 Indeed, Manuel García Matos and Carmen García-Matos Alonso have pointed out that even 19th century Russian composers (such as Mikhail Glinka or Nikolai Rimsky-Korsakov) partly consolidated their own nationalism thanks to the heritage of traditional Spanish music (García Matos and García-Matos Alonso 2012: 531), i.e., its exotic quality.

16 The religious ambience in Almodóvar's films, characterised by camped sacred melodies, spiritual instrumental music and popular songs with provocative textual content, will be given special consideration in some of the author's later works.

17 This is a musical fragment from the Italian opera *Jone, or The Last Days of Pompeii*, which, especially in this Madrilenian comedy, does not have an exclusively religious function. However, it has an extremely transgressive quality that requires separate study.

18 For more details on Bernardo Bonezzi's musical language in Pedro Almodóvar's feature films from the 1980s, see Buljančević 2022.

- popular Latin American songs with folklore material:
  1. merengue *Estaba escrito* (*Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap*)
  2. salsa *Salí porque salí* (*Dark Habits*)
  3. boleros *Lo dudo* (*Law of Desire*) and *Puro teatro* (*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*)
  4. ranchera ballad *Soy infeliz* (*Women on the Verge of a Nervous Breakdown*)

By choosing fragments from the zarzuela,<sup>19</sup> the sardana and the pasodoble as folkloric signifiers of the collective musical identity of the Spanish nation, the director from La Mancha has clearly recognised the broad potential of folk music texts, whose cinematic adaptation is worth considering from a musicological perspective.

#### FOLKLORIC COLOUR OF THE SPANISH PASODOBLE AND ZARZUELA IN THE FILM *PEPI, LUCI, BOM AND OTHER GIRLS ON THE HEAP*

In Almodóvar's first feature-length film, elements of musical folklore are mixed with an experimental and avant-garde aesthetic that incorporates musical references from traditional, artistic and popular music alike. The fragments of classical music, on the other hand, were composed under the strong influence of traditional Spanish and Gypsy chants and military marches. It can, therefore, be said that academic music is an important Spanish national and cultural asset, thanks to genres such as the zarzuela, the jota and the stylised pasodoble. In a way, Spanish art music in Pedro Almodóvar's first films is also traditional, in contrast to genres such as Andalusian copla,<sup>20</sup> which, despite its stylised elements, belongs primarily to the sphere of popular (folk) music. One should keep in mind Stuart Hall's perspective that no form of culture is completely static or (clearly) defined, when even high culture can eventually become part of popular culture (Hol 2012: 317).<sup>21</sup> In a way, this

19 As a traditional musico-scenic work depicting the folklife and customs of the Spanish population, zarzuela (especially the costumbrista) can be considered an example of authentic Spanish folklore, whether or not it contains quotations from folkloric melodies. Moreover, in such a context, even non-folkloric musical references take on folkloric cultural traits.

20 The copla is a traditional Spanish song of folkloric origin that is especially widespread in Andalusia. Interestingly, Pedro Almodóvar himself was involved in the filming of coplas such as *La bien pagá* (a playback performance in the film *What Have I Done to Deserve This?*) and *Tetuaje*.

21 The blurred line between popular and cultivated music could also be explained by the semiotic approach. In quotations from folk music, for example, Eero Tarasti notes an attempt to anchor iconic signs in music (Tarasti 2012: 40). National iconicity, Tarasti writes, became a very important category of signs in music, which, among other things, made it possible to establish connections between folk and art music (*ibid.*). This connection is particularly evident in the examples of classical music with highly stylised folkloric elements that Almodóvar carefully selected for his 1980s feature films such as



confirms the reason for the “Almodovaresque” transfer of musical references from traditional and classical music into the sphere of popular and mass culture, with the unconventional treatment of the pasodoble and zarzuela being particularly salient.<sup>22</sup>

Although the pasodoble was created under the influence of artistic and traditional music, it is generally assumed that, as a product of the Spanish musical tradition, it belongs more to the realm of popular Spanish folklore.<sup>23</sup> It is usually associated with the dance performed at the cruel manifestations of bullfighting, which is still considered a “traditional cultural asset” of Spain in radical right-wing political circles, despite numerous petitions and activism. However, this lively and theatrical gypsy dance was performed as a traditional military march in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, confirming how different kinds of knowledge about the structures of disciplinary and institutional power are woven into its folkloric melody. It can be recognised by its very energetic, dignified and lively music in duple time, the sound characteristics of which have been preserved to some extent to this day.

Pedro Almodóvar first used the sound of the pasodoble in his short film *Salomé* (1978),<sup>24</sup> while a fragment of the popular pasodoble *España cañí* appears in the film *Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap*. It is an instrumental composition composed by Pascual Marquina Narro and performed by an unknown orchestral ensemble. There are various arrangements of this musical work, often enriched with castanets—a representative Spanish folk instrument that had been part of the repertoire of art music since the end of the 17<sup>th</sup> century.<sup>25</sup> Furthermore, the folkloric material of this dance was adapted in such a way that the original thematic gesture was subjected to different rhythmic patterns.

*Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap and Women on the Verge of a Nervous Breakdown.*

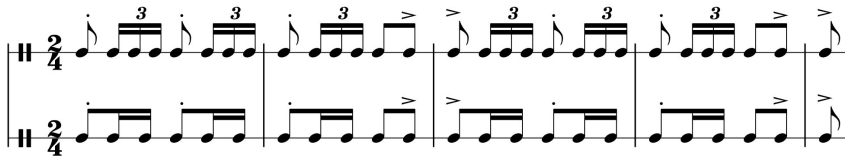
22 A conventional treatment of these forms can be found in Francoist cinema.

23 Of course, this does not mean that pasodoble cannot also belong to the repertoire of art music in a stylised form, like stylised dances from the baroque suite. The pasodoble, for example, is often danced to music from Bizet’s *Habanera* from the French opera *Carmen*, enriched with the sounds of castanets. This should not be considered an unusual artistic procedure, considering that the opera is set in Seville and one of the main male roles is assigned to the bullfighter. After all, Carlos Saura made the film *Carmen* (1983) based on the novel of the same name by Mérimée, as well as a ballet performance with the famous Spanish choreographer and flamenco dancer Antonio Gades, in which the choreography of the pasodoble is clearly recognisable.

24 This is a pasodoble that originally appears in the three-part opera *El gato montés* (*The Wild Cat*) by the Spanish composer Manuel Penella Moreno. In the film *Salomé*, a woman dances the pasodoble in a grotesque and parodic manner (de la Torre Espinosa 2020: 16), which, in combination with biblical elements, reinforces the transgressive treatment of religious and traditional signifiers.

25 The Spanish baroque guitarist and composer Santiago de Murcia, for example, composed for castanets.

RASTKO BULJANČEVIĆ  
BETWEEN TRADITION AND SUBVERSION



**Figure 1.** Proposal for two methods of rhythmising the basic thematic gesture from the pasodoble *España cañí*

The above treatment of the pasodoble points to the principle of improvisation within a clearly structured formal conception and a continuous musical logic. Models of stylisation of a particular segment of Spanish folklore can be discerned in the aestheticised, functional and colouristic means of expression of the trichord of the Phrygian scale, with which Almodóvar successfully releases the exoticism of the Spanish sound.<sup>26</sup> One of the popular variants of the pasodoble *España cañí* has a generated textual content, although Almodóvar uses an instrumental version in the film. This choice could be interpreted as fidelity to traditional cultural assets, but not necessarily to the conventions upheld by the dominant social institutions.

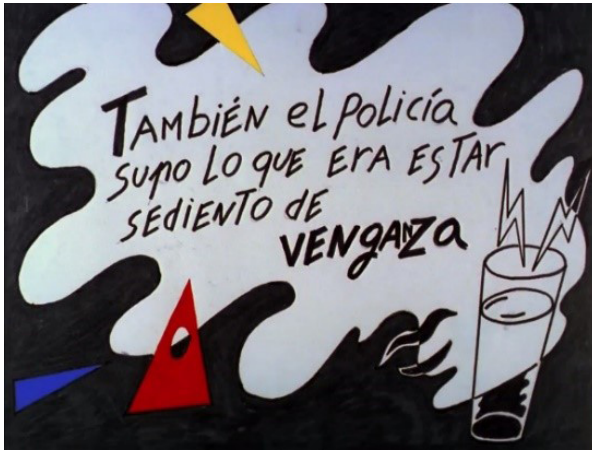
Although there is no direct allusion to Spanish bullfighting in Almodóvar's first feature film, the sensual musicality of the nationalised pasodoble latently refers to its manifesto and to the cultural and ethnic identity of Spanish Gypsies. In this context, Juan Silva Berdús argues that the Spanish dancer and choreographer Encarnación López Júlvez, better known by her stage name "La Argentinita", is responsible for the title—*España cañí* (Berdús 2008: 97). Berdús explains it further by quoting the following words of this esteemed artist:

«Maestro..., mi querido y admirado don Pascual, tiene usted que cambiarle el título a su precioso pasodoble. Compréndalo usted. Con ese título de *El patronista cañí*, los americanos no me dejan salir al escenario. ¿Por qué no lo titula usted *España cañí*? Se me antoja que con tan gitano título, el pasodoble se nos ofrece más español..., más nuestro... y adquiere un cierto matiz de gitanería, resultando, incluso, más torero... porque su pasodoble, maestro, desprende un aroma de torería como pocos.» [Maestro..., my dear and admired Don Pascual, you must change the title of your precious pasodoble. You must understand this. The Americans will not let me go on stage with this *El patronista cañí* title. Why don't you call it *España Cañí*? It seems to me that the pasodoble with such a gypsy title is more Spanish..., more ours... and acquires a certain nuance of gypsyism, resulting in even more Toreadorian... because this pasodoble, maestro, exudes an aroma of bullfighting like few others.] (2008: 97; author's translation).

26 The Spanish Phrygian (or Gypsy) scale is often used in flamenco music, various traditional Spanish songs and even classical music. It is stereotypically seen by Western listeners as exotic and sensual. Even Marcos Ortiz Casas argues that Western culture ascribes to the Phrygian mode the connotations of mystery, exoticism and sensuality (2014: 268).

On the one hand, the traditional sound of the pasodoble essentialises the collective self and the marginal Otherness of the Roma nation; on the other hand, it evokes the folkloric “dance of death” as a paradigm of the anthropocentric distribution of power. What artistic practices emerge from Almodóvar’s humorous realisation of the pasodoble with a highly provocative and controversial filmic imaginary?

We should bear in mind that the traditional sound of this folk dance in this film has an idiosyncratic imprint, coloured visually by travesty, mockery and ironic parody. The visual elements of camp<sup>27</sup> and kitsch are particularly striking, deepening the comic didascalia in the form of a photo novel.



**Figure 2.** Still frame from the film *Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap* © VIDEO MERCURY FILMS, S.A.U.

Rather than glorifying Spanish national identity through the dramatic quality of the pasodoble, Almodóvar humorously undermines the police officer’s deviant behaviour, i.e., his unsuccessful act of vengeance.<sup>28</sup> Indeed, *España cañi* appears as a musical response to the policeman’s ridiculous outburst before and after he has been outwitted by a female subject. While the sound of the pasodoble is introduced in the non-diegetic background of the audio-visual field, the policeman watches Pepi from his flat through binoculars as she waters a plastic pot, mistakenly believing it to be real marijuana. The emphasis on the decorative use of folklore transgresses traditional musical logic, while the mockery of the repressive police state apparatus boldly violates institutional taboos. Even more, Almodóvar’s adaptation of *España cañi* retains characteristic folkloric themes that conceptually point to an associative link between the (defeated) bullfighter and the body of a policeman. Thus, the pathological phenomenon of the explicit manifestation of violence is revealed through visual and auditory cinematographic means. While the traditional sound of the pasodoble

27 Nevertheless, Alejandro Yarza points out that, in contrast to the film *Labyrinth of Passion*, the camp component is more latent in Almodóvar’s first feature film (1999: 41; 44).

28 The elaboration of Pepi’s (Carmen Maura) revenge plan at the beginning of the film, on the other hand, was set to music with the *Tango Tzigane* by Jacob Gade, immediately after she was raped.

at bullfights emotionally and sensually supports (mimics) the acute victimisation of the animals, in this comedy it reveals, in an ideologically veiled yet obvious enough way, the systemic forms of violence of a fascist-interpellated Madrilenian policeman, especially his sadism, sexism and nationalism.<sup>29</sup> However, the director reveals an even more fascinating rebellion against the police institution by choosing a fragment from zarzuela as a representative genre of Spanish music, i.e. a Spanish musical identity based on the folkloric characteristics of romantic Spain.

The duet of Mari-Pepa and Felipe *¿Por qué de mis ojos...?*, which, according to Michael Christoforidis and Elizabeth Kertesz, is reminiscent of Bizet's opera *Carmen* (Christoforidis and Kertesz 2019: 215), belongs to the one-act zarzuela *La revoltosa*.<sup>30</sup> The zarzuela (though not the part Almodóvar used in the film) contains a guajira dance in which elements of Andalusian folklore appear as an ingredient of strong aesthetic appeal (Barce 1995: 220). In Almodóvar's film version of a clichéd love duet, folkloric traits are expressed through both musical and visual means, with witty costumbrist elements of folk tradition. The folkloric Spanish exoticism, adapted to the spirit of the waltz, is first recognised aurally in the melismatic wave of the Phrygian tetrachord as an exemplary model of Spanish national folklore, defined by Derek B. Scott as a "favo[u]rite 'Spanish' signifier" (Scott 1998: 319; or Scott 2003: 166).



**Figure 3.** Duet “¿Por qué de mis ojos...?” from the zarzuela *La revoltosa*, Bars 42–9.

In this way, the Phrygian tetrachord, with its attenuated functional tonality, essentialises the folkloric Otherness of Spanish urban spaces. However, the appearance of Phrygian harmony in the tragicomic, ridiculous and bizarre film scene has achieved an unexpected result: the paradoxical simultaneity of affirmation and negation of traditional folkloric pathos. This is partly due to the generally ambivalent nature of the film medium, i.e., the discrepant audio-visual structure of the scene based on the interplay between authentic sounds of Spanish music and the visual decontextualisation of folkloric features of Spanish culture. In other words, Almodóvar transgresses the authoritarian boundaries of traditional folkloric practices through unusually conceived visual narratives, while sonically validating them through the aesthetic beauty of folkloric musical expression.

29 The sadistic behaviour of the policeman towards his wife Luci (Eva Siva) is particularly evident at the end of the film, when her sadomasochistic pleasure is all the more intriguing.

30 This zarzuela was composed by Ruperto Chapí, while the libretto was written by José López Silva and Carlos Fernández Shaw. It is also known as a lyrical sainete, because a zarzuela in one act (defined as *género chico*) is often equated with a sainete.

The musical component of the revenge scene, which operates as a folk based narrative agent, takes on transgressive features, especially when it emphasises female sexuality, subversive sadistic pleasure and enjoyment of physical aggression, tempered by sardonic humour. Indeed, Almodóvar uses Romantic music to depict the poorly executed vengeance plot with a comedic element of body doubles that takes place in the deserted streets of Madrid in the late evening hours.



**Figure 4.** Still frame from the film *Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap* © VIDEO MERCURY FILMS, S.A.U.

Pepi, one of the film's main characters, observes with great satisfaction from around the corner the physical altercation between her friends from a punk rock band and the twin brother of a drunken policeman. Dressed in traditional Spanish costumes,<sup>31</sup> which resemble the look of *chulos/chulapos* and *majas/manolas* from Tomás Bretón's zarzuela *La verbena de la Paloma*, the masked actors gradually approach the body of the false subject they do not even know. Perhaps the visual allusion to *La verbena de la Paloma* led film theorists Isolina Ballestros and Mark Allinson to hastily assume that the members of the fictional group Bomitoni sing an excerpt from this *género chico* (cf. Ballestros 2009: 72; Allinson 2001: 197). On the other hand, Antonio Holguín, Álvaro Yebra García and Mario de la Torre Espinosa identified this theme as part of the zarzuela *La del manojito de rosas* (Holguín 2006: 208; Yebra García 2007: 683; and de la Torre Espinosa 2020: 201), possibly because the name was taken from the work of Pablo Sorozábal from the stanza of Chapí's love duet.<sup>32</sup>

31 According to Ernesto R. Acevedo-Muñoz, however, Pepi wears a kind of flamenco outfit consisting of a long, wide skirt, a polka-dotted blouse and a white silk stole (2007: 11).

32 **Felipe:** La de los claveles dobles,  
la del manojito de rosas,  
la de la falda de céfiro,  
y el pañuelo de crespón;  
la que iría a la verbena  
cogidita de mi brazo...

This audio-visual example, as Alejandro Yarza points out, reflects the iconoclastic use of figures from traditional Spanish life, which is one of the representative examples of the ironic reconfiguration of traditional iconography (Yarza 1999: 40). Moreover, the entire sequence is highly stylised to emphasise the theatricality of the action (Ibid.: 41). In this way, through the theatrical performativity of music, Pedro Almodóvar succeeded in subverting the Francoist aesthetic by using its most important instrument: Spanish tradition. According to the Spanish composer Sergio Camacho Fernandez, the parodic image of an obsolete Spain then comes to the fore (2017: 496),<sup>33</sup> or, in other words, the peculiar distortion of traditional Spanish cultural symbols.

The disguised characters sing the lyrics of a love duet from the zarzuela in playback, while the voices of a professional male and female singer are heard in their place. Elements of distortion and ambivalence are inscribed in the narrative density of the scene itself, further undermining the visual and auditory folkloric features of this musical fragment. The clarity of the diegesis is also obscured to a certain extent and placed in a liminal (in-between) narrative.<sup>34</sup> As Mónica Tovar Vicente argues, the diegetic sounds of this duet do not exactly match what is seen in the moving image, as the scene contains additional voices that likely originate from the environment of the filming (2016: 332). The transgressive feature of traditional folklore is reinforced by the narrative musico-dramaturgical devices of false diegesis, capricious disregard for traditional conventions, gendered inversion of patriarchal behavioural models and audio-visual discontinuity, with the breathing sounds of the attackers and the victim interrupting the continuity of the musical flow. By inverting

¡Eres tú!... ¡porque te quiero,  
chula de mi corazón! [*La revoltosa*: Duet “¿Por qué de mis ojos...?”]

33 This is Camacho’s conclusion from the text *La zarzuela no es cosa de Franco: consideraciones sociales e identitarias en la difusión de la zarzuela en el siglo XX*, in which the author tries to defend zarzuela from prejudices that exclusively link it to the archetype of Spanish nationalist identity being core to Francoism. Cultural or historical particularism is the opposite of evolutionary theories, which exclude from critical consideration elements of discontinuity or interruption in the development of a culture. On this occasion, Sergio Camacho Fernandez mentions cultural particularism in the Spanish socio-historical context, which had a decisive influence on the fate of the zarzuela (2017: 496–98). Indeed, the composer notes that the new institutions that emerged after the political redistribution of the 1978 Constitution caused the shift of the *tabula rasa* to the recent past and the propaganda of Spanish nationalism, which affected the future of the zarzuela by suddenly labelling it as an old and decadent genre (Ibid.).

34 In this particular case, audio-visual liminality could be explained by the concept of false diegesis. According to Spanish film theorist Conrado Xalabarder, false diegesis strategically leads the spectator to the (wrong) conclusion that the characters in the film are listening to music that they objectively cannot hear (2013: 39). This is to be distinguished from a fluid meta-diegetic level defined by Claudia Gorbman (see Gorbman 1987: 22–3), for although the scene manifests a clash of different narrative musical spaces in the film, it does not resemble an internalised saturated sound that belongs exclusively to a particular character and the film audience. The use of this pre-existing musical fragment also differs from Robynn J. Stilwell’s “fantastical gap between diegetic and non-diegetic” (see Stilwell 2007), as the music (before it was narratively dislocated in Pepi’s flat, leaving the possible sound sources open) was heard as diegetic all along. Exceptionally, perhaps, the cinematic adaptation of this zarzuela could be classified as *ambi-diegetic* music—a term coined by Morris B. Holbrook (2004).

patriarchal behavioural patterns, Almodóvar transfers the power from the male to the female subject. According to Mora Díez, this is a mechanism of radical change in the national popular imaginary (2015: para. 11).

It is clear that the provocative and frivolous use of folkloric material, especially traditional costumes, will not be accepted by conservative thinkers who favour patriarchal thinking, whereas these spectators are not Almodóvar's target audience. The Ukrainian folklorist Oksana Mikitenko claims that imitation of folklore, i.e., pseudo-folklore, leads to alienation because it degrades the artistic and aesthetic criteria of folklore work (1997: 213). Mikitenko is not alluding here to the class-based Marxist concept of alienation, but to alienation as the cultural and spiritual distance between man and his original folklore tradition. Although the love duet *¿Por qué de mis ojos ...?* is closer to imaginary folklore than the stylisation or adaptation of a recognisable traditional song, it should not be considered a trivial imitation of folk tradition, like Bonezzi's pop-funk song *Gran Ganga*, based on a hybrid sound simulation of Eastern exoticism and its Oriental folkloric Otherness. However, the original stylistic coordinates of the zarzuela fragment are compromised in that the overemphasised elements of trivialisation, camp and kitsch inevitably require an alienation from traditional cultural heritage. This does not mean that Almodóvar's grotesquely seditious, even vulgar, narrative mechanisms are directed against Spanish tradition, regardless of the fact that they are based on the visual-aesthetic and ideologically crude-comic undermining of the late Romantic folklore idiom.

If one were to interpret this creator's first feature film as symbolic revenge against the dictator (Mora Díez 2015: para. 11), then the director's ideological deviation from the national and folkloric homogenisation of culture and other universalist norms of evaluation is undeniable. However, as Alberto Jiménez Arévalo points out, even the ideology of Franco's totalitarian regime was not (completely) homogeneous, as the Spanish dictator pursued national and international policies depending on the circumstances most favourable to him in order to ensure his survival on a purely adaptive level (2020: 443). Considering the socio-cultural circumstances of post-fascist Spain, which was still transiting to democracy in the early 1980s, and bearing in mind that Almodóvar's film *Pepi, Luci, Bom...* is a humorous and parodic reflection of this newly emerging democracy, then Almodóvar's unconventional attitude towards the folkloric heritage is not fundamentally nihilistic, but rather whimsical. It is precisely through the humourisation of violence and the carnivalesque transposition of traditional cultural traits that Pedro Almodóvar has perceptibly strengthened the parameters of gender and social emancipation. This is a form of emancipation that could not be consistently realised in Franco's humanist totality. The director's resistance to this political regime is also evident in his choice of music for the opening credits of the second feature film: the Catalan dance sardana.

## UNTRADITIONAL SOUNDS OF SARDANA IN THE SCREWBALL COMEDY *Labyrinth of Passion*

Although the film *Labyrinth of Passion* is designed according to the established conventions of the Madrilenian scene—based on elements of an eccentric postmodern aesthetic and the irony of bad taste—it subtly, almost imperceptibly, expresses elements of traditional Spanish folklore. Besides the unique costume of one of the members of the fictional female group Las Ex, which is an ambivalent mixture of punk aesthetics and folklore (Mora Díez 2015: para. 12), a musical fragment from Pere Masats i Vilata's *Dolces carícies* stands out in particular. It is a composition with a festive character, composed in 1942 and based, to some extent, on popular folk dances such as the Italian forlana and the Spanish pasodoble.<sup>35</sup>

The practise of sardana, often played by the *cobla* (a traditional musical ensemble of Catalonia), was banned in Spain by the cultural policies enforced by General Franco.<sup>36</sup> In the early 1980s, however, Almodóvar managed to defy the fascist canons of prohibition and revive the multicultural Spanish tradition through the postmodern use of the sardana. This marginalised fragment of musical folklore is not, however, an example of the essentialisation of exotic elements of the folkloric tradition of the autonomous region of Catalonia or a stereotypical representation of its Otherness, although its folkloric specificity is inscribed in the ontological level of the score. Moreover, the Brazilian composer Guilherme Maia notes in this dramatic orchestral composition scale constructions and oriental imagery that are extremely characteristic of Spanish music (Maia 2010: 8), even though it cannot be said that all these features of the musical language describe only (part of) Spanish or Catalan musical folklore.



**Figure 5.** Initial melodic-rhythmic patterns from the sardana *Dolces carícies*, Bars 1–14.<sup>37</sup>

35 The connection between the pasodoble and this sardana was also noted by Jose Enrique Mora Díez (2015: para. 12).

36 It is also claimed that General Franco did not censor the performance of this dance, as the ban on the performance of the sardana was supposedly only for a relatively short period of time (see, for example, Ortigosa Martín 2018: 286). However, given the contradictory historical accounts on the subject, this will not be considered in this article.

37 This fragment of the sardana has been transcribed by the author to match the pitch from the film *Labyrinth of Passion* and, therefore, differs from the original manuscript. My special thanks go to the musicologist Anna Costal i Fornells, who made it possible for me to consult the parts of this instrumental work.



While the traditional sardana, as a harmoniously organised dance, is ideologically and symbolically linked to the idea of Catalan togetherness and collectivity, in the film *Labyrinth of Passion* it reinforces the atmosphere of chaotic urbanisation.<sup>38</sup> To convey the unique musicality of this instrumental work, the cineaste used the visual background of a Madrilenian flea market *El Rastro*. If sardana is a folk dance of a homogeneous group, as Antonio Holguín claims, then the flea market would correspond to the spirit of this folkloric, rhythmic and mimetic scene (Holguín 2006: 209).

Folkloric elements of the sardana, deprived of the pastoral landscape of Catalonia, are perceptually blurred by provocative close-ups of the male groin and certain fashionable details and objects such as conspicuous sunglasses.<sup>39</sup> It is introduced as a musical background for the busy streets of Madrid through which Almodóvar's intriguing protagonists walk: Sexilia (Cecilia Roth) and Riza Niro (Imanol Arias). Sexilia is a nymphomaniac band singer who has frequent sexual relations with a variety of men, while Riza, an escaped Iranian prince, turns to homosexual romance due to unresolved childhood emotional conflicts and constant sexual harassment from his stepmother. Nevertheless, it seems that the popularised folkloric sound of *Dolces carícies* sensually amplifies rather than conceptually reconstructs the transgressive potential of their personal Otherness. Their subversive bodies manage to find a common path despite all trivial-humorous obstacles, but not through the sounds of this sardana, but through Riza's unexpected playback stage performance of a kitschy and highly subversive pseudo-folkloric song *Gran Ganga*.

The instrumental sounds of sardana revive the geographical spaces that territorially pertain to Spain but conceptually retain their own cultural and national characteristics of Catalan culture. One might think, then, that with this very peculiar combination of Catalan musical folklore and the bold civil liberties of Madrid's youth subculture, Almodóvar was able to symbolically consolidate the rich cultural diversity of the Catalonia region and figuratively relocate it to the centre of Spain. Since the film audience is presented with only a brief fragment of Catalan tradition, the retroactively exhibited musical past of the sardana loses its original inherent value of affirming Catalan cultural and national identity. There is, thus, no subliminal consolidation of a democratic peripheral nationalism that demands the recognition of Catalans as a nation within Spain, to which they belong. Marsha Kinder, on the other hand, recognises in this sardana a reminiscence of bullfighting that "underscores the Spanish bravado of this sexy location" along with its blatant crusading

38 As a form of non-verbal communication, the traditional interplay of music and body movement can potentially strengthen collective national identities. Since sardana is a well-known Catalan group dance for a large number of performers, the fascist dictator saw in this circle dance the danger of reinforcing the ideologies of the Catalan separatists. It should not be forgotten that Franco's discrimination against Catalans and stigmatisation of other national identities on Spanish territory went so far as to ban the use of the Catalan language both for official purposes and in public.

39 These sunglasses were not inserted into the initial narrative sequence by chance, for they signify Sexilia's particular kind of visual impairment: the fear of exposing oneself to the sun with the naked eye.

rites (2013: 287). This association, unusual at first glance, is not entirely unexpected, as bullfights in certain Spanish regions occasionally featured a once-banned patriotic sardana—*La santa espina*—<sup>40</sup> performed to the applause of *aficionados*.<sup>41</sup> However, these cruel and extremely violent practices do not appear in this “Almodovaresque” screwball comedy and have been banned in Catalonia since 2011. If we consider the sardana *Dolces carícies* as a cinematic camp adaptation, it serves, above all, to sensually depict the richness of the regional diversity of Spanish folklore and to reinforce the transgressive aesthetics of the Madrilenian scene.

The discrepancy between the music and the visual environment resonates in the archaeological camp<sup>42</sup> that the director used to conceptualise the memory of the established canon of prohibition. In this ambivalent kind of camp, the patterns of clashing power relations oscillate between the musical Catalan cultural heritage (the sardana) and the transgressive aspects of humour that preserves the unique sensibility of Almodóvar’s early film poetics, characterised by trivialisation, ironic value and exaggerated visual narratives. This highly unusual combination of kitsch, archaeological camp and folkloric tradition is no exception in his films, where an almost paradoxical dichotomy between traditional cultural values and the irony of bad taste can be explicitly observed. Even more, the cultural identity markers of Catalonia are visually deprived of the creative corporal expression that was originally inscribed in the core of this folkloric dance. The absence of a visual dramaturgy or a dance functionality of music is rather replaced by a subversive musicalisation, strongly imbued with a trivial erotic charge.

\* \* \*

In addition to a variety of classical musical material and popular songs, the composite score of Almodóvar’s feature films *Pepi, Luci, Bom and Other Girls on the Heap* and *Labyrinth of Passion* consists of representative national tunes used in a highly arbitrary manner. The director’s penchant for camp artificiality, simplification and derisive exaggeration has, thus, captured musical references from classical, traditional and popular music. These authentic Spanish sounds, combined with an explicit visual environment, operate as a subversive folkloric signifier and take on a whole new associative meaning through cinematic listening. As a matter of fact, the excessive elements of subversion, kitsch, camp and trivial aesthetics do not correspond to the poetico-aesthetic and stylistic principles of high or folk art. Without delving into the

40 Sardana *La santa espina* is part of the zarzuela with the same title. Ángel Guimerá wrote the libretto, while Enric Morera i Viura composed the music.

41 This musical reference is usually played before the departure of the last bull (cf. García 2010: para. 2; and Martínez 2019: para. 12).

42 The term archaeological camp comes from Joseba Gabilondo, which the Spanish historian uses to describe, among other things, the fetishistic memory of Francoism in Marxist and Freudian terms (2005: 295). This unusual form of camp, thus, represents a sentimental memory of Francoism, albeit not the memory that secretly desires or affirms it, but an audio-visual postmodern and camp realisation of memory through the remnants of the archived past.

intellectual depth of folkloric material, Pedro Almodóvar adapted popular folk music to a heterogeneous audience that recognises the affective and sensory potential of traditional, sometimes even ethnic, musical patterns. This was made possible by the eclectic postmodern aesthetics during the democratic transition in Spain, a period strongly influenced by a pluralistic subcultural environment. In conclusion, the “Almodovaresque” bold break with cinematic taboos made his experimental poetics so provocatively unique: ambiguously situated between tradition and subversion.

#### LIST OF REFERENCES

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. (2007) *Pedro Almodóvar*, London: BFI Institute.
- Allinson, Mark (2001) *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*, London: I. B. Tauris.
- Atero Burgos, Virtudes (1990) “El Romancero infantil. Aproximaciones a otro nivel de la tradición”, *Draco. Revista de Literatura Española* (2): 13–34.
- Ballesteros, Isolina (2009) “Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar”. In Bradley S. Epps and Despina Kakoudaki (eds.) *All about Almodóvar: A Passion for Cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 71–100.
- Barce, Ramón (1995) “El sainete lírico (1880–1915)”. In Emilio Casares Rodicio and Celsa Alonso González (eds.) *La música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 195–245.
- Barrios Peralbo, María Jesús (2014) *La representación de la danza española en el cine español durante el franquismo (1960-1969): el caso de la danza estilizada, un estudio de su evolución a través del análisis coreográfico*, PhD thesis, Universidad de Málaga, <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/6858>. [accessed on 2. 4. 2022]
- Berdús, Juan Silva (2008) *Música y toros. El pasodoble torero*, Madrid: Fundación Escalera del Éxito.
- Buljančević, Rastko (2022) “Significantes intertextuales en la banda sonora de Bernardo Bonezzi: paradigma del cine de Pedro Almodóvar”, *Cuadernos de Investigación Musical* (15): 221–239. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2022.15.18>.
- Camacho Fernandez, Sergio (2017) “La zarzuela no es cosa de Franco: consideraciones sociales e identitarias en la difusión de la zarzuela en el siglo XXI” In José Romera Castillo (ed.) *Teatro y marginalismo(s) por sexo, raza e ideología en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Editorial Verbum.
- Christoforidis, Michael and Kertesz, Elizabeth (2019) *Carmen and the Staging of Spain: Recasting Bizet's Opera in the Belle Epoque*, New York: Oxford University Press.
- Dahlhaus, Carl (1980) “Nationalism and Music”, In Joseph Kerman (ed.) *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, transl. by Mary Whittall, Berkeley: University of California Press, 79–102.

- de la Torre Espinosa, Mario (2020) *Almodóvar y la cultura. Del tardofranquismo a la Movida*, Gijón: Ediciones Trea.
- D’Lugo, Marvin (1991) “Almodóvar’s City of Desire”, *Quarterly Review of Film & Video* 13 (4): 47–65.
- \_\_\_\_\_. (2006) *Pedro Almodóvar*, Urbana: University of Illinois Press.
- Gabilondo, Joseba (2005) “Melodrama atlántico y migrancia materna. Apuntes sobre Todo sobre mi madre”. In Fran A. Zurian and Carmen Vazquez Varela (eds.) *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”*, Cuenca: Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 287–306.
- García Matos, Manuel and García-Matos Alonso, Carmen (2012) “Notas sobre las fuentes folclóricas en el “Capricho español” de Rimsky-Korsakov”, *Artículos y aportaciones breves. Edición conmemorativa del centenario de Manuel García Matos*, 520–531.
- García, Pío (2010) “Francia echa un capote”, *El Diario Vasco* [Online Magazine], 28. 7. 2010. <https://www.diariovasco.com/v/20100728/al-dia-sociedad/francia-echa-capote-20100728.html>. [accessed on 8. 4. 2022]
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington: Indiana University Press.
- Gorbman, Claudia (2007) “Auteur Music”. In Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, and Richard Leppert (eds.) *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, Berkeley, CA: University of California Press, 149–162.
- Holguín, Antonio (2006) *Pedro Almodóvar*, Madrid: Cátedra.
- Holbrook, Morris B. (2004) “Ambi-Diegetic Music in Films as a Product Design and Placement Strategy: The Sweet Smell of Success”, *Marketing Theory* 4 (3): 171–185.
- Hol, Stjuart (2008) “Beleške o dekonstruisanju ‘popularnog’”. In Jelena Đorđević (ed.) *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, 317–328.
- Jiménez Arévalo, Alberto (2020) *Música y cine posmoderno español: diálogos intertextuales, pliegues de la historia y paisajes sonoros*, PhD thesis, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/65025/1/T42247.pdf>. [accessed on 1. 4. 2022]
- Kinder, Marsha (2013) “Re-Envoicements and Reverberations in Almodóvar’s Macro-Melodrama”. In Marvin D’Lugo and Kathleen M. Vernon (eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar*, 281–303, Hoboken, NJ: John Wiley and Sons.
- Maia, Guilherme (2010) “Do ‘lixo’ ao luxo: um ensaio sobre a música de pós-produção nos almodramas”, *Contemporanea – Revista de Comunicação e Cultura* 8 (2): 1–33. <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/4819/3576>. [accessed on 20. 2. 2022]
- Martínez, Alejandro (2019) “Céret, la feria taurina en la que suena ‘Els Segadors’”, *El País* [Online Magazine], 24. 7. 2019. [https://elpais.com/cultura/2019/07/24/actualidad/1563944800\\_435782.html](https://elpais.com/cultura/2019/07/24/actualidad/1563944800_435782.html). [accessed on 8. 4. 2022]
- Mikitenko, Oksana (1997) “Folklor i/ili moderna kultura: propast ili nove perspektive?”. In Miško Šuvaković (ed.) *Izuzetnost i sapostojanje: V međunarodni simpozijum Folklor–muzika–delo*, Belgrade: FMU, 210–216.
- Mora Díez, José Enrique (2015) “Identidad nacional y folclore popular en el primer cine de Pedro Almodóvar”, *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* (30). <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1065>. [accessed on 20. 2. 2022]

- Muñiz Velázquez, José Antonio (1998) “La música en el sistema propagandístico franquista”, *Historia y Comunicación Social* (3): 343–63. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS9898110343A>. [accessed on 1. 4. 2022]
- Ortigosa Martín, José Luis (2018) *La cuestión catalana II: Desde junio de 1713 hasta junio de 2018*, Madrid: Vision Libros.
- Ortiz Casas, Marcos (2014). “Éxtasis, música e imagen: vínculos entre la mística y la creación audiovisual”. In Alejandro Román (ed.) *C.I.N.E.M.A.: composición e investigación en la música audiovisual*, Madrid: Vision Libros, 231–277.
- Piñeiro Blanca, Joaquín (2013) “Instrumentalización política de la música desde el franquismo hasta la consolidación de la democracia en España”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* (25): 237–62. <https://www.cehgr.es/revista/index.php/cehgr/article/view/S0/45>. [accessed on 1. 4. 2022]
- Scott, Derek B. (1998) “Orientalism and Musical Style”, *Musical Quarterly* 82 (2): 309–335.
- Scott, Derek B. (2003) *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*, Oxford: Oxford University Press.
- Stilwell, Robynn J. (2007) “The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic”. In Daniel Goldmark, Lawrence Kramer, and Richard Leppert (eds.) *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, Berkeley, CA: University of California Press, 184–203.
- Strauss, Frédéric (2001) *Conversaciones con Pedro Almodóvar*, Barcelona: Akal.
- Tarasti, Eero (2012) *Signs of Music A Guide to Musical Semiotics*, Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Tovar Vicente, Mónica (2016) *Canciones para una filmografía: el empleo narrativo de las partituras con letra en la obra cinematográfica de Pedro Almodóvar*, PhD thesis, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/35456/1/T36790.pdf>. [accessed on 1. 4. 2022]
- Valis, Noël (2002) *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in the Modern Spain*, Durham, NC: Duke University Press.
- Xalabarder, Conrado (2013) *El guion musical en el cine*, California: Createspace Independent Publishing Platform.
- Yarza, Alejandro (1999) *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid: Ediciones Libertarias.
- Yebra García, Álvaro (2007) “Las canciones de Almodóvar: del pastiche pop al rebranding del bolero”. In José Javier Marzal Felici & Francisco Javier Gómez Tarín (eds.) *Metodologías de análisis del film*, Madrid: Edipo, 681–689.

#### FILMOGRAPHY AND AUDIO-VISUAL EXAMPLES

- Almodóvar, Pedro (1980) *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, España: Fígaro Films, DVD.
- Almodóvar, Pedro (1982) *Laberinto de pasiones*, España: Alphaville S.A., DVD.

## РАСТКО БУЉАНЧЕВИЋ

ИЗМЕЂУ ТРАДИЦИЈЕ И СУБВЕРЗИЈЕ. ТРЕТМАН ФОЛКЛОРИЗОВАНИХ МУЗИЧКИХ РЕФЕРЕНЦИ У РАНИМ ДУГОМЕТРАЖНИМ ФИЛМОВИМА ПЕДРА АЛМОДОВАРА

## (РЕЗИМЕ)

Терор диктаторске политике и културне хегемоније Франциска Франка у великој мјери су утицали на развој шпанске кинематографије. Међутим, велика прекретница у историји шпанског филма догодила се средином седамдесетих година 20. вијека, када се контроверзни редитељ и сценариста из Ла Манче придружио мадридској супкултурној сцени. Служећи се методом претјеривања и крајње неконвенционалним хумором, Педро Алмодовар је у филмовима *Пеји*, *Луси*, *Бом* и *групе гјевојке са ѿмиле* и *Лавириниј сѿрасѿи* неочекивано посегнуо за музичким материјалом фолклорне провенијенције. Ријеч је, дакле, о оним филмовима који на јединствен начин одражавају стварност постфашистичке Шпаније. Кршећи бројне табуе и етаблиране моралне кодексе, Алмодовар је анахроне музичке фрагменте из зарзуеле, пасадобла и сардане обликовао упечатљивим, често вулгарним елементима тривијализације, кемпа и кича. Међутим, визуелним онеобичавањем фолклорног музичког материјала Алмодовар није покушао деградирати умјетничке квалитете шпанске фолклорне ризнице, већ је на духовит, трагикомичан и крајње бизаран начин трајно раскинуо с конзервативним кинематографским праксама. Идеолошким помјерањем тадашњих граница хуманитета препознатљиве фолклоризоване музичке теме престају обављати функцију репрезентативног означитеља патријархата. Умјесто тога, традиционалним обиљежјима шпанског фолклорног мелоса подвлачи се визуелни идентитет друштвено маргинализованих група, као и њихове несвакидашње активности и различити облици ненормативног понашања.



TWO FACES OF MYSTIFICATION: THE REPRESENTATION OF  
THE HOLOCAUST IN ARNOLD SCHOENBERG'S *A SURVIVOR FROM  
WARSAW* AND STEVE REICH'S *DIFFERENT TRAINS*

Vera Mevorah<sup>1</sup>

Research Associate, Institute for Philosophy and Social Theory, University of  
Belgrade, Belgrade, Serbia

---

ДВА ЛИЦА МИСТИФИКАЦИЈЕ: ПРЕДСТАВЉАЊЕ  
ХОЛОКАУСТА У ДЕЛИМА *A SURVIVOR FROM WARSAW*  
АРНОЛДА ШЕНБЕРГА И *DIFFERENT TRAINS* СТИВА РАЈША\*

Вера Меворах

Научна сарадница, Институт за филозофију и друштвену теорију,  
Универзитет у Београду, Београд, Србија

Received: 9 February 2022

Accepted: 6 May 2022

Original scientific paper

АБСТРАКТ

The paper discusses the approaches of different media to Holocaust (re)presentation, with special reference to art music in the 20<sup>th</sup> century. Following the classification proposed by Michael Rothberg on two possible perspectives for representing the Holocaust: realistic and anti-realist (2000), we analyse two compositions: Arnold Schoenberg's *A Survivor From Warsaw* (1947) and Steve Reich's *Different Trains* (1988). The aim of the paper is to point out how artistic music reflects and participates in the dominant historical and contemporary discourses of Holocaust representation, especially the discourses of "heroism" and "non-representability".

KEYWORDS: Holocaust, Arnold Schoenberg, Steve Reich, art music, politics of memory.



## АПСТРАКТ

У раду се разматрају приступи различитих медија представљању Холокауста, с посебним освртом на уметничку музику у 20. веку. Пратећи поделу коју Мајкл Ротберг (Michael Rothberg) предлаже на два гледишта на могућности представљања Холокауста: реалистичко и антиреалистичко (2000), анализирамо дела *A Survivor From Warsaw* (1947) Арнолда Шенберга и *Different Trains* (1988) Стива Рајша. Циљ рада је да укаже на то како уметничка музика рефлектује и партиципира у доминантним историјским и савременим дискурсима представљања и разумевања Холокауста, посебно дискурса „херојства” и „неизрецивости”.

Кључне речи: Холокауст, Арнолд Шенберг, Стив Рајш, уметничка музика, политике сећања.

## УВОД: ХОЛОКАУСТ И МЕДИЈИ

Бројни текстови који говоре о историји, сећању или представљању Холокауста од 1945. године до данас отварају велика и комплексна питања о могућностима, аутентичности и етичности представљања таквог догађаја, као и проблеме с којима се суочавамо у развоју културе сећања. Да ли је оправдано говорити на исти начин о фотографији гета или логора, сведочанствима преживелих или музици ствараној и извођеној у логорима и у годинама које су уследиле, као равноправним документима Холокауста? Да ли постоји „исправан” начин и прави медиј за представљање Холокауста, и на крају, зашто је уопште представљање Холокауста толико важно и сукобљено питање?

Берел Ланг (Berel Lang) спомиње Холокауст у вези с појмом жанра. Исту реч користи и Бен Арнолд (Ben Arnold) када говори о уметничкој музици која настаје у деценијама након Холокауста (1991). Иако се идеја повезивања концепта жанра као врсте или стила одређеног (уметничког) стварања с Холокаустом може чинити проблематичном, ова паралела истиче проблеме с којима се суочавамо с (ре)презентацијама Шое. Роберт Иглстон (Robert Eaglston) анализирајући писана сведочанства о Холокаусту примећује да њих читамо на исти начин на који читамо књижевна дела. Иако предлаже читање „књижевности Холокауста” као потпуно нови жанр, његов рад нам указује на различите начине на које тумачимо прошлост и проблематичну природу медија кроз које саопштавамо своја искуства. Како истиче, проблем са жанровима јесте у томе што жанр не представља само начин писања, већ такође и начин читања (Eaglston 2004: 6).

Без обзира на то да ли говоримо о мемоару, историјском запису, стрипу или музичком комаду, Холокауст нас суочава са задатком описивања света у којем, како Адорно каже, „плашити се смрти, значи плашити се нечег далеко горег од смрти” (цитирано у Listoe 2006: 52), света који је Давид Русе (David Rousset) с правом назвао универзумом за себе (*l'univers concentrationnaire*) (Rousset 1951). Проблематична природа представљања геноцида над јеврејском народом

првенствено се спомиње и наглашава када говоримо о популарним остварењима као што је *Шиндлерова листица* Стивена Спилберга (Steven Spielberg). Популарна култура несумњиво приближава широј публици важне историјске чињенице, али такође банализује и умањује тежину злочина. Оваква остварења призивају критике натурализације и комодификације страдања и разводњавања тежине догађаја кроз оквир универзалног и космополитског сећања (Rosenfield 1995). Популарна култура је један од многих видова представљања Холокауста, али, као што ћемо видети, историја, сведочанства и меморијалне праксе носе у себи сопствене сличне проблематике и питања.

Раул Хилберг (Raul Hilberg), аутор прве велике студије нацистичких злочина, сматра да историју не можемо схватати као непристрасно преношење факата из прошлости. Историчар је тај који бира које ће информације ставити испред других, као и контекст у који ће те информације поставити. Хилберг истиче ову неминовност писања историје на сопственом раду, објашњавајући форму свог дела. Он наводи да је средишњи одсек своје књиге посветио виду и начину транспортације жртава у логоре, из чега можемо ишчитати да у својој анализи нацистичких злочина првенство даје систематичности и бирократичности плана о истребљењу Јевреја. Историја можда јесте најдоминантнији „жанр” Холокауста, онај којем најлакше поверавамо представљање оваквог догађаја, али то не значи да је историја изузета од проблематике која прати друге дискурсе. Како каже Хилберг: „Речи које су тако написане заузимају место прошлости; ове речи, пре него сама прошлост ће бити запамћене” (Hilberg 1996: 83).

Андреа Рајтер (Andrea Reiter) критикује примат који је стављен на информације добијене из мемоара и других писаних сведочанстава, који се уз историографију сматрају најзначајним документима Холокауста. Сам језик појављује се као препрека у описивању тог света. Стабилна значења речи на којима почива друштво показују се као недовољна, неприкладна за описивање ужаса концентрационих логора. Речи добијају нова значења, позната само неколицини. Како каже Рајтер: „У већини сведочанстава конвенционално коришћење језика прети да замути необичну природу ових догађаја” (Reiter 2005: 227). Још један од проблема с којим се суочавамо у сведочењима о Холокаусту истакао је један од преживелих логораша, Примо Леви (Primo Levi):

Ми, преживели, не само да смо у незнатном броју, већ такође аномалијска мањина: ми смо ти који су успели својим преварама, или способностима, или срећом да не дотакнемо дно. Они који јесу, они који су видели Горгону, нису се вратили да причају о томе, или су се вратили неми, али они су ти који су уроњени, потпуни сведоци, чије би сведочанство имало значаја. Они су правило, а ми смо изузетак (Levi 1986).

Доминантни медиј за представљање Холокауста последњих деценија је визуелни. Иако је документарна фотографија имала значајну улогу у довођењу пред правду злочинаца или пописивање жртава и реконструкцију догађаја, слика се показала као веома варљиви сведок. Како наводи Барби Зелизер (Barbie Zelizer): „Визуализације Холокауста биле су рециклиране, поново присвајане и преобликоване да одговарају кодовима и конвенцијама датог модела визуелног

представљања” (2001: 3). Такође, документарни филм, који је тежио томе да отклони проблеме комуникације Холокауста путем конвенционалног језика, не може побећи од природе војеризма која је карактеристична за филмски медиј. Режиерка Орли Јадин (Orly Yadin) анализирајући значај анимираног филма у представљању Холокауста наводи како су „све форме документарца само представе реалности, и да у том смислу, анимирани филм није ништа другачији од других филмских стилова” (цитирано у Corley 2010). Западно друштво јесте првенствено визуелно друштво, али, како нас подсећа Зелизер, „са ’виђењем’, узетим за основу знања у Западној мисли, ’видети’ је у много случајева постала метафора за перспективу као такву” (Zelizer 2001: 1).

Ширли Гилберт (Shirli Gilbert) је већи део своје каријере посветила доказујући да Холокауст не морамо само „гледати”, већ пуно тога можемо сазнати ако слушамо. У својој опширној студији објашњава нам на које је све начине музика била присутна у концентрационим логорима и шта нам све може рећи о животу жртава нацизма. Наводи да је сваки већи гето имао активне оркестре, хорове и друге ансамбле који су функционисали дужи низ година. Певање је био најраспрострањенији вид музичке делатности, јер је било доступно свима, није захтевало инструменте, могло се изводити на било којој локацији и било га је лако сакрити (Gilbert 2005: 119). Песма је за затворенике била један од начина да искажу своје емоције и покушају да се суоче са својом страшном судбином. Један од познатих примера је песма *Dahaulied* (Дахау), настала 1938. године у концентрационом логору Дахау у Немачкој.<sup>2</sup>

Гилберт објашњава како је један од циљева преживелих Јевреја након ослобођења логора био сакупљање оваквих песама. Јозеф Фигенбаум (Josef

2 Дело је двојице пријатеља пореклом из Беча. Јура Сојфер (Jura Soyfer) писао је текстове за кабаре представе пре Другог светског рата, док је Херберт Зипер (Herbert Zipper) био композитор и диригент с педригеом, како породичним, тако и музичким. Учио је код Мориса Равела и Рихарда Штрауса. Под велом тајности су двојица пријатеља осмислила текст песме као ироничан одговор на нацистички слоган „Рад ослобађа”, а Зипер је у глави осмислио и музику за песму. Од мале групе пријатеља који су научили песму она се преносила и ускоро је била позната широм логора:

„Бодљикава жица, пуна смрти  
развучена је око нашег света  
Изнад – небо без милости  
шаље мраз и опекотине.  
Далеко су од нас све радости,  
далеко наша домовина, далеко наше жене,  
када марширамо на посао у тишини,  
нас хиљаде у цик зоре.  
Али, научили смо шта је решење Дахауа  
и постали тврди као челик:  
Буди човек, друже,  
остани људско биће, друже,  
ради добро посао, ајде, друже,  
јер рад, рад ослобађа!” [превод ауторке].

Feigenbaum), један од сакупљача, следећим је речима бранио значај оваквих докумената Холокауста: „Сви документи који су сакупљени показују само фрагмент наше трагедије. Показују само како су се убице понашале према нама, како су нас третирали и шта су нам радили. Да ли су се наши животи у тој ноћној мори састојали само од тих фрагмената?” (Gilbert 2008: 118). Фигенбаум говори о немогућности једне врсте извора, једног медија, да осветли и опише Холокауст у његовој целини.

Када говоримо о проблемима с којима се суочавамо у представљањима Холокауста кроз различите медије, њих је можда најсликовитије описао Арт Шпигелман (Art Spiegelman) кроз аутопортрет свог јунака из стрипа, Мауса. Иако је критикован због коришћења хумора и форме стрипа за представљање Холокауста, Шпигелманово остварење нам представља Холокауст управо као радикални проблем разумевања. Аутопортрет Мауса, слика која се први пут појавила у часопису *Tikkun* 1992. године уз ауторов текст под називом „Saying Goodbye to Maus”, приказује нацртаног Мауса, који обема рукама држи реалистично нацртаног правога миша, док иза њега видимо постер на којем стоји познато лице с Дизнијевог логоа – Мики Маус. Како наводи Мајкл Ротберг: „Ова слика је алегорија за контрадикторну позицију постхолокауст уметника – оног који производи експериментално дело о геноциду, за насмејано дводимензионално лице индустрије забаве, али се свугде суочава с крхотинама реалног” (Rothberg 2000: 2). Дилема с којом се Шпигелман суочава није много другачија од оне с којом се суочавају историчари или преживели, јер, како истиче Ротберг, „у суочавању са таквом историјом, свима нам је заједничка потреба да нађемо адекватан начин приповедања и разумевања тог изванредног тока догађаја” (Ibid.: 7).

Ротберг предлаже поделу на два гледишта у вези с могућношћу представљања Холокауста: реалистичко и антиреалистичко. Реалистичка позиција подразумева то да је Холокауст могуће спознати и објаснити медијима који су нам на располагању, док антиреалистичка претпоставља да је Холокауст јединствен догађај који наши језици нису способни да опишу. Анализирајући значења која можемо ишчитати из Шенберговог (Arnold Schoenberg) музичког дела *A Survivor From Warsaw* (1947), истаћи ћемо проблеме с платформом коју Ротберг назива „реалистичком”, а која се јасно читава у Шенберговом делу. Надаље, преиспитујући диктум Теодора Адорна (Theodor Adorno) о „варваризму поезије након Аушвица”, као и друге сличне идеје о „неизрецивости” Холокауста, анализираћемо начине на које можемо „антиреалистичку” позицију ишчитати из дела Стива Рајша (Steve Reich) *Different Trains* (1988), те зашто оба остварења можемо читати као врсте мистификација Холокауста.

## ХОЛОКАУСТ И ПОЛИТИКЕ СЕЋАЊА: *A SURVIVOR FROM WARSAW*

Велики број дела уметничке музике настаје као реакција на Холокауст. Композитори су најчешће били или и сами жртве нацистичких злочина, или породице и пријатељи погинулих и несталих. Бен Арнолд, који је аутор једног

од првих пописа<sup>3</sup> уметничке музике настале у годинама након Холокауста, напомиње да су детаљна истраживања музике Холокауста нужна, поготово ако желимо да покушамо одговорити на питање како ефективно музика може обрађивати тему ове величине (Arnold 1991: 343). Његов став није ништа мање оправдан двадесет година касније.

Композиција Арнолда Шенберга написана је само две године након ослобађања логора, 1947, и једна је од првих композиција овог „жанра”.<sup>4</sup> *A Survivor From Warsaw* писан је за приповедача, хор и оркестар. Премијерно је изведена 1948. године од стране Курта Фредерика (Kurt Frederick) и аматерског *Albuquerque Civic Orchestra*. Шенбергову шестоминутну композицију наручила је *Koussevitzky Music Foundation*, иако је иницијална инспирација за дело потекла од Корин Чочем (Corinne Chochem) 1947. године.<sup>5</sup> Шенбергова композиција далеко је више пажње аналитичара и критичара привлачила због историјског и политичког контекста дела – наративне димензије композиције – него због музичке специфичности и структуре (Strasser 1995: 58). Текст који Шенбергов наратор изговара преузет је из више извора, међу којима је и сведочанство човека који је избегао из Варшавског гета:

Не могу да се сетим свега, мора да нисам био при свести већину времена; сећам се само грандиозног момента када су сви почели да певају стару молитву. Дан је почео уобичајено. Звук трубе се чуо док је још био мрак – окупили су нас и бруталано нас третирали. Људи су гинули. Наредник је викао да се мртви морају пребројати, како би знао колико њих треба да испоручи у гасне коморе. Пребројавање је почело полако, па је стало. Онда је почело поново: један, два, три, па све брже и брже, тако да је у једном моменту звучало као стампедо дивљих коња, и – одједном – почињу да певају Шма Исраел (цитирано у Reich 1971: 222).

Композиција у форми кантате садржи два одељка: први, у којем наратор износи догађаје који воде до певања „Шма Исраел”, и други, који је у потпуности посвећен извођењу ове молитве. Мајкл Страсер (Michael Strasser) у својој анализи истиче оштар контраст између првог наративног дела који скоро уопште не садржи мелодијске елементе и другог дела у којем је присутна континуирана мелодијска линија (1995: 62). Чак и у структуралном музичком смислу, где Шенберг користи свој познати дванаестотонални серијализам, постављајући мелодију молитве „Шма Исраел” као основу читавог дела, придаје посебан значај

3 Комплетну листу уметничке музике о Холокаусту коју је Бен Арнолд саставио до 1991. године видети у: Arnold 1991.

4 Арнолд истиче да уметничка музика о Холокусту почиње редовно да се компонује и изводи тек од 1959. године (Arnold 1991: 336). Исте године када је изведено Шенбергово дело изведене су само још две композиције: *Yizkor (In Memoriam)* Едена Партоша (Ödön Pártos) и *Suite in Memoriam* Ицака Едела (Yitzhak Edel) (Ibid.).

5 Од сарадње на већем пројекту Корин Чочем Шенберг је одустао због немогућности Чечем да плати хонорар који је Шенберг тражио за компоновање дела, оправдавајући то финансијским тешкоћама (Strasser 1995: 52).

овој молитви. Кулминација дела управо је постављена у моменту када се хор први и последњи пут појављује и почиње да пева „Шма Исраел“. Ово је једна од најзначајнијих молитви у јеврејској вери. Она је симбол афирмације јеврејског идентитета и вере у једног бога. Дајући овој молитви централно место у својој композицији, Шенберг нас позива да читамо његову представу Холокауста кроз призму реafirмације живота, слику наде и опоравка јеврејског народа. Не само што у свом делу на посебан начин указује на понос сопственим јеврејским идентитетом – чињеница да је уградио своју серијалну технику у основу читавог дела говори о његовој потреби да свој славни допринос музици одузме немачкој традицији.<sup>6</sup> Једном приликом изјавио је да ће његова дванаестотонална техника „осигурати хегемонију немачке музике за наредних сто година“ (цитирано у Włodarski 2007: 606).

Првих година након Холокауста постојала је снажна потреба за афирмисањем јеврејског идентитета. Након ослобађања логора наставља да се шири идеја ционизма, потребе и жеље Јевреја за сопственом државом. Познато је да је Шенберг био поборник оваквих ционистичких идеја и да је сматрао да је неопходно истаћи уједињеност и снагу јеврејског народа у трагичним околностима. Само годину дана пре оснивања државе Израел, маја 1948. године, Шенбергова композиција била је део ширег стремљења јеврејских заједница да се уздигну након трагедије Холокауста. Он у писму Курту Листу (Kurt List) 1948. године објашњава значај свог дела следећим речима:

„Шта текст *Survivor*-а мени значи: као прво, представља упозорење свим Јеврејима, никада да не забораве шта су нам урадили, никад да не забораве да чак ни они који нису лично злочине чинили слагали су се са њима. Ово никада не смемо заборавити чак ни ако дешавања нису била тачно онако каква их ја описујем у *Survivor*-у. То није битно. Главна ствар је да сам успео да све то видим у својој машини“ (цитирано у: *Ibid.*).

За Шенберга овде није питање да ли можемо представити Холокауст и да ли медиј музике може да пренесе тежину оваквог догађаја, већ на који ћемо се начин сећати. Ширли Гилберт нам у свом истраживању открива да је музика од самог почетка била кључни носилац сећања на Холокауст. Први сакупљачи песама насталих током Холокауста инсистирали на томе да ове песме могу дати дубљи увид у заједнице затвореника и открити суптилне нијансе њихових доживљаја. Она указује на то да је код најранијих комеморација „музика најчешће коришћена да промовише наративе хероизма и отпора, наглашавајући или духовни отпор, или оружану борбу против нацизма и храброст оних који су одлучили да се боре“ (Gilbert 2008: 109). Музичка култура у логорима и гетима управо је тумачена као вид „духовног отпора“, потврда да Јевреји нису погнуте главе чекали своју

6 Пре 1933. године Шенберг је свој немачки идентитет далеко више истицао од јеврејског. Након изласка првих нацистичких уредби, 1933. године, које таргетирају Јевреје, Шенберг бива отпуштен са својих универзитетских позиција и емигрира у Америку.

смрт, већ да су одржавали своју културу и људскост. Нажалост, колико год да је песма омогућавала неки емотивни вентил, истина је била далеко од слике коју Шенберг жели да створи. Становници логора свакако јесу били људска бића, али често сведена на „пуки живот”. Песма је била привилегована делатност. Међу затвореницима много је оних који су били сведени на најнижи степен живљења, на ниво музелмана, којег Агамбен (Giorgio Agamben) дефинише:

Музелман је ништа друго до [...] простор празан људима у центру логора, који, одвајајући сав живот од себе обележава тренутак у којем грађанин постаје 'Staatsangehörige' неаријевског порекла, неаријевац постаје Јеврејин, Јеврејин постаје 'депортовани', и коначно депортовани Јеврејин се претвара у Музелмана, у пуки, неодрељиви и неискуствени живот (цитирано у Eigelstone 2004: 321).

У свету у којем су сва правила и закони људског опхођења нестала, песма је била само један пример културног наслеђа који су затвореници донели са собом и користили као оруђе за суочавање са светом око себе када су за то имали снаге и могућности. Како каже Гилберт, дискурси духовног отпора и херојства „иако имају за циљ да одају почаст и узвисе сећање на жртве, имају тенденцију да деконтекстуализују и мистификују та сећања, замењујући комплексне историјске информације о реакцијама људи, утешним објашњењима” (Gilbert 2008: 122). Шенбергово остварење нас позива да преиспитамо опасности по сећање на стварне страхоте Холокауста која нека представљања могу имати, а такође нас наводи и на то да сазнамо, како нас и Софија Маршман (Sofia Marshman) позива да се запитамо, „не тражимо ли можда 'сигуран' поглед на ужасе – један подношљиви Холокауст?” (Marshman 2000).

## НЕИЗРЕЦИВОСТ ХОЛОКАУСТА: *DIFFERENT TRAINS*

Маријана Хирш (Marianne Hirsch) осмишља термин *постсећање* у покушају да објасни проблем с којим се суочава друга генерација преживелих у сећању на Холокауст. Како каже, „постсећање је веома специфичан тип сећања, зато што је његова веза с извором или објектом сећања посредована, не путем памћења, већ кроз имагинацију и стварање” (цитирано у: Eigelstone 2004: 80). Друга генерација нашла се у ситуацији да носи терет колективног памћења, као и у обавези да то сећање на неки начин одржава у животу.

Стив Рајш кроз своје дело такође говори о проблемима с којима се суочава један представник друге генерације преживелих из Холокауста, у сећању на нешто што није лично искусио. Рајшова композиција *Different Trains* (Другачији возови) компонована је 1988. године за гудачки квартет и аудио-траку. Рајш структурира своје дело као живо извођење гудачког квартета преко којег се пуштају сницима аудио-траке који садрже три придодата звучна слоја извођења гудачког квартета и различите звукове воза, сирена, звона и кратке изводе говора. Композиција *Different Trains* обележила је почетак Рајшовог интересовања за

нове технологије, од 1988. године присутне у његовим радовима (Potter 2002: 152).<sup>7</sup>

Кроз три става: „I America – Before the War”, „II Europe – During the War” и „III After the War”, Рајш описује сећање на путовања возом из Њујорка до Лос Анђелеса 1939–1942. године. Како каже: „Док су ми у то време ова путовања била романтична, сада када погледам уназад и помислим да сам тада био у Европи, возио бих се потпуно другачијим возовима” (цитирано у: Stier 2005). У првом делу композиције Рајш користи одломке интервјуа са својом гувернантом Вирџинијом Мичел (Virginia Mitchell) која га је пратила у његовим путовањима између Њујорка и Лос Анђелеса, где су живели његови разведени родитељи, као и с пензионисаним кондуктером Лоренсом Дејвисом (Lawrence Davis), описујући, како и сâм наслов става говори, Америку пре рата. У другом делу нам доноси сведочанства троје преживелих Јевреја, Рахеле, Рејчел и Пола, где се звук сирене из првог дела претвара у сирену за узбуну, те у којем описује свет Јевреја у Европи за време Холокауста. Трећи део носи назив „Америка након рата”, у којем нам Рајш, користећи одломке из интервјуа са свих пет индивидуа и где музички спаја елементе из првог и другог става, приказује комплексни свет након Холокауста.

Захваљујући сачуваним скицама и документима који описују процес рада на композицији *Different Trains*<sup>8</sup> можемо видети да је Рајш своје дело компоновао полазећи од текстуалног материјала на основу којег је даље организовао форму дела и додавао друге звучне елементе и музику за гудачки квартет (Beirens према Gopinath and Ap Siôn 2019: 79). Ови текстуални елементи састоје се од кратких фраза, тј. колажа фрагмената исказа из интервјуа које је Рајш водио. Укупно је 46 таквих фраза тематски одабрао за сваки од ставова композиције. Можемо чути глас Вирџиније Мичел која изговара „Од Чикага до Њујорка”, „1939. године”, или гласове Рахеле, Рејчел и Пола у другом ставу: „Рекао је ‘Немој да дишеш’” (Рахела), „Нема више школе” (Рејчел).<sup>9</sup> Иако у овом делу Рајш настоји да отвори дискурзивну димензију композиције, он снимљене гласове третира на музички начин, компонујући како током снимања интервјуа, тако и током креирања форме дела брзину и тоналитет изговорених фраза. Рајш је овакав приступ компоновању називао „документарно музичко позориште”<sup>10</sup> (Ibid.: 75). За њега је текстуална димензија *Different Trains* заправо отелотворење *свегока* чије је искуство и сведочење документарни извор историјског догађаја.<sup>11</sup> Говорећи о

7 У овој композицији Рајш први пут користи дигитални семплер који му је омогућио далеко ширу палету звукова (Beirens према Gopinath Pwyll ap Siôn 2019: 75).

8 Фондација *Paul Saher* из Базела која чува архиву Стива Рајша поседује текстуални документ под називом „Kronos Piece Notes”, који садржи дневничке записе и скице процеса Рајшовог рада на овом делу (Ibid.: 79).

9 За комплетну листу коришћених фраза видети: Fox 1990.

10 Друга дела у којима користи текстуалне снимке као звучну основу су *The Cave*, *City Life* (1995) и *Three Tales* (2002).

11 *Different Trains* је прва од трију композиција у којима Рајш обрађује велике друштвене и историјске наративе, поред *The Cave* (1993), која обрађује библијску тему патријарха



приступу темама као што је Холоакуст након 11. септембра наводи: „Једини начин да се изборимо с оваквим догађајима по мом мишљењу... је да дођем до документарних извора који су учествовали у догађају... тон гласа, мелодија говора, садрже у себи *исцијени* интензитет догађаја, не његову драматизацију, не маштање о томе, већ препричавање приче од стране сведока” (цитирано у Casey према Gopinath and Ap Siôn 2019: 160).

Композитори су дуго себи постављали питање на који начин је могуће адекватно представити Холоакуст музиком. Георг Кацер (Georg Katzer) објашњава проблем који је имао смишљајући начин да представи Холоакуст у својој композицији *Aide Memoire* (1983): „[...] нисам могао да нађем начин да немогуће учиним могућим. На крају сам схватио да је једини начин да тај период историје представим као страшни сан. Значи: без хронологије догађаја, без покушаја објашњења – већ као монструозни колаж фраза, слогана, музике и плача” (цитирано у Arnold 1991: 341). Ричард Тарускин (Richard Taruskin) сматра да је *Different Trains* Стива Рајша једини адекватан музички одговор и један од ретких адекватних уметничких одговора на Холоакуст. Како каже: „Не постоје негативци и хероји. Нема сентименталне славе која би те утешила звуцима трубе који најављују ‘тријумф људског духа’. Постоји само увид у то да док се ово дешавало овде, оно се дешавало тамо, и неумољив позив на размишљање” (1997).

Иако је сâм Рајш веровао да је својим документарним музичким позориштем пронашао начин да нам представи своје тумачење истине Холоакуста – гласом историјских сведока, Лин Влодарски (Lynn Wlodarski) упозорава да је Рајш занемарио потенцијалне проблеме које доноси трауматично сећање. Влодарски истиче да „Рајшов неуспех настаје због његове слепе оданости истинитости сведочанства [...]. Чини се да није свестан да је сведочењу инхерентно то да прелази границу између естетског и истинитог [...]. С тим у вези, Тарускинова тврдња је ваљана у смислу тога да *Different Trains* доноси представу не само тешкоће давања гласа трауматичном сећању – границама историјског сведочења и преношења сећања – већ и врхунцу кризе репрезентације” (2010: 137).

Међутим, ако је Холоакуст само још један трагичан догађај у људској историји, да ли онда можемо говорити о њему као о нечему што искушава границе репрезентације? Историчар Шаул Фридландер (Saul Friedländer) нас почетком деведесетих година прошлог века обавештава да је „Холоакуст изван могућности представљања” (цитирано у Zelizer 2001: 2); или, како каже Сара Хоровиц (Sara Horowitz), „проблем (представљања) не лежи само у неспособности преживелих да кажу неизрециво, већ такође лежи и у нашој неспособности да замислимо незамисливо” (цитирано у Egelstone 2004: 54). Данијел Листо (Daniel Linsto), анализирајући Ланзманово филмско остварење *Shoah* (1985), наводи да нам Ланзманово дело, фокусирано на сведочанства из Холоакуста, доноси специфичну представу Холоакуста која приказује истину

монотеистичких религија и *WTC 9/11* (2011), која је посвећена терористичком нападу на Светски трговински центар у Њујорку.

## VERA MEVORAH

TWO FACES OF MYSTIFICATION: THE REPRESENTATION OF THE HOLOCAUST IN ARNOLD SCHOENBERG'S *A SURVIVOR FROM WARSAW* AND STEVE REICH'S *DIFFERENT TRAINS*

о ништавилу, о суштини неизрецивости Холокауста. Како каже: „Мртви нису присутни. Оно што остаје јесу комплексни детаљи њиховог уништења” (Ibid.: 60).

Када је Адорно написао своју славну реченицу „Писати поезију након Аушвица је варварски”,<sup>12</sup> говорио је о свету након Аушвица, у којем „не постоји ниједна реч изговорена с висине, чак ни теолошка, а да има икаква права, ако није прошла кроз трансформацију” (Adorno 1966: 367). За њега је Аушвиц означавао не само страхоту која је задесила Јевреје за време Другог светског рата, већ варваризам читаве Западне културе, који је након Холокауста постао очигледан и ултимативно га проузроковао. Од објављивања Адорнове *Негитивне дијалектике* 1966. године идеја „немогућности писања поезије после Аушвица” постала је синоним за идеју „неизрецивости Холокауста” присутну у књижевности, уметности, као и политичком говору и дискурсу сећања на Холокауст. Мајкл Ротберг наводи да можемо разликовати два облика интерпретације Адорнове реченице, један у којем је она схваћена дословно, те други који је узима као полазну тачку за, како он каже, „веће тврдње”. Он, такође, наводи да је већина критичара који су дословно схватили Адорнову тврдњу исту одмах и одбила (Rothberg 2000: 30).

Џејмс Јанг (James Young), председавајући комитета који је био одговоран за одлучивање о споменику у Немачкој јеврејским жртвама у Холокаусту, наводи да питање комеморације жртава Шое мора остати отворено: „Тешкоћа саме дебате око тога на који начин треба одати поштовање жртвама је нешто најближе адекватном спомену тим жртвама. Како се боље сећати заувек оних који су нестали, него вечито незавршеним, константно нестајућим спомеником” (2000: 131). За Теодора Адорна „исправан” одговор на Холокауст јесте уметност која мисли Холокауст, а не покушава да га естетизује. На врло сличан начин је и сâм Рајш приступио стварању своје композиције. Како каже: „Мој начин да се носим с овим стварима јесте – да останем што ближе документарној стварности. Ако *Different Trains*, или *The Cave*, или *Three Tales*, или *City Life* имају било какву легитимност, то је зато што сам могао да се држим те реалности” (цитирано у Casey према Gopinath and Ap Siôn 2019: 161).

У последњим минутима композиције *Different Trains* спомиње се песма. Како наводи Џејмс Шмит (James Schmidt): „То је сећање на певачицу и њену публику: Била је једна девојка која је имала прелеп глас и они су волели да је слушају како пева, Немци, и када би престала, они би викали 'Још, још' и онда би аплаудирали. Након ових речи Рајшова музика полако нестаје и долази време да слушаоци у сали дају аплауз извођачима, који би означио наступ као наступ и вратио публици слободу да напусти свет који је дело створило” (2010: 472). Опасност

12 Цео одломак гласи: „Културна критика суочава се са последњом фазом дијалектике културе и варваризма. Писати поезију након Аушвица је варварски. А то нагриза само знање о томе зашто је постало немогуће писати поезију данас. [Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.]” (Adorno 1977: 30).

с идејом „неизрецивости” Холокауста лежи у могућности да, било да у страху да изговоримо оно што за шта не постоје речи, или просто да се, како Адорно предлаже, „повучемо из света”, једном заиста заборавимо. Теодор Адорно се у последњем поглављу *Нејивне дијалектике*, есеју „Медитације о метафизици” (Adorno 1966) последњи пут враћа питању Холокауста, где наводи да је можда било погрешно рећи да не треба писати поезију након Аушвица, позивајући на нужност давања гласа патњи. Адорно и овде постаља дијагнозу света у којем је варварски писати поезију, али у којем је још више варварски – не писати је.

### ЗАКЉУЧАК

Да ли су фусноће ишја мање варварске?  
(Hilberg 1996: 138)

Концепт мистификације који у овом раду користимо као опис двају изразито различитих начина говора о Холокаусту – с једне стране херојских наратива о отпору, а с друге – идеје о неизрецивости Холокауста, има за циљ да укаже управо на контрадикторну природу начина на који се сећамо Холокауста и на који га разумемо, који пре свега говоре о проблемима с којима се друштва сусрећу у покушају да се суоче с трауматичним догађајима. Јехуда Бауер (Yehuda Bauer) мистификације Холокауста објашњава управо као последицу немогућности прихватања и потпуног разумевања догађаја величине Холокауста. Како наводи: „Зато постоји природна тенденција да се од њега бежи, да се смањи на облике и величине с којима можемо да се носимо, ослањајући се на сопствено искуство“ (1989: 98). Бауер, као историчар, излаз из овог проблема проналази у трезвеној анализи историјских чињеница. Ипак, када је реч о уметничким и другим (ре)презентацијама Холокауста, оквир делања нису историјске чињенице, већ емотивни доживљаји и култура сећања која је међуигра садашњости и прошлости (Ertl and Nünning 2008: 3).

Композиције *A Survivor from Warsaw* и *Different Trains* представљају уједно споменик жртвама и истраживање могућности и начина сећања, и (уметничког) представљања Холокауста. То што оба аутора користе исказе сведока у својим делима указује на ослањање на „аутентичност” историјских доказа и нужност суочавања с недостижном реалношћу Холокауста на коју Бауер упућује. Како Арт Шпигелман добро илуструје у свом графичком роману, „крхотине реалног” које се концептуализују као „тишина”, „прекид” и „празнина”, обликују или замењују друга, надисторијска – у овом случају екстрамузичка значења. Концепт „тишине” у дискурсима Холокауста не можемо одвојити од ширег питања „неизрецивости Холокауста” и начина на које је она исказивана у уметничким и књижевним делима. С друге стране, они који су преживели Холокауст и његови савременици, али и постхолокауст генерација, којој припада Стив Рајш, сматрали су својом обавезом да преносе сећања сведока и причу о Холокаусту и такав говор заправо никада није био потискиван.

Мајкл Ротберг ове комплексне и често контрадикторне односе између различитих дискурса о Холокаусту упоређује с реализмом, модернизмом и постмодернизмом као „доследним одговорима на захтеве историје” (Rothberg 2000: 9). Питање који је начин, медиј или циљ представљања прави или бољи отвара даље питање – у које све замке можемо ући привилеговањем једног језика у односу на други, односно давањем предности једном облику разумевања догађаја. Ова питања су битна не само зато што говоримо о једном од најмонструознијих догађаја у модерној историји човечанства, већ зато што нас постављање питања доводи ближе разумевању нашег сопственог схватања Холокауста. Када говори о музичким одговорима на Шоу, Арнолд истиче да циљ тих дела није био да представе Холокауст, већ покушај суочавања са светом у којем се тако нешто могло догодити (Arnold 1991: 335). Велики број музичких и других текстова о Холокаусту су само показатељ да не постоји мањак спремности за суочавање с овим делом историје. То суочавање нас учи не само прихватању и промишљању компликоване прошлости, већ комплексном и често контрадикторном односу између артефаката које стварамо и имена које одлучујемо да им дамо. Јер, како каже Еглстон: „Холокауст је већ постао део нашег идентитета, као и део наше интелектуалне и културалне архитектуре: одлучивање о томе како ћемо објаснити Холокауст (укључујући у то и одлуку да тако нешто не покушавамо) јесте одлучивање о томе како ћемо објаснити себе, и у покушају да објаснимо себе не можемо, а да не покушамо да објаснимо Холокауст” (Eagelstone 2004: 305).

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Adorno, Theodor (2004) *Negative Dialectics*, Routledge, New York, (orig. 1966).
- Adorno, Theodor (1977) *Noten Zur Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Arendt, Hannah (1950) „Social Science Techniques and the Study of Concentration Camps”, *Jewish Social Studies* 12 (1): 49–64.
- Arnold, Ben (1991) „Art Music and The Holocaust”, *Holocaust and Genocide Studies* 6 (4): 335–349.
- Bauer, Yehuda (1989) „Against Mystification: The Holocaust as a Historical Phenomenon”. In Michael R. Marrus (ed.), *The Nazi Holocaust, Part 1: Perspectives on the Holocaust*, Munich: K. G. Saur, 98–117.
- Beirens, Maarten (2019) „Different Tracks: Narrative Sequence, Harmonic (Dis)continuity, and Structural Organization in Steve Reich’s Different Trains and The Cave”. In Gopinath, Sumanth & Ap Siôn, Pwyll (eds.), *Rethinking Reich*, Oxford University Press, 75–92.
- Casey, Celia (2019) „From World War II to the ‘War on Terror’: An Examination of Steve Reich’s ‘Docu-Music’ Approach in WTC 9/ 11”. In Gopinath, Sumanth & Ap Siôn, Pwyll (eds.), *Rethinking Reich*, Oxford University Press, 159–176.
- Copley, Jessica (2010) *Modes of Representing The Holocaust: A Discussion of the use of Animation in Art Spiegelman’s ‘Maus’ and Orly Yadin and Sylvie Bringas’s ‘Silence’*, Opticon 1826 9.
- Cumming, Naomi (1997) „The Horrors of Identification: Reich’s ‘Different Trains’”, *Perspectives of New Music* 35 (1), 129–152.
- Eagelstone, Robert (2004) *The Holocaust and The Postmodern*, Oxford, UK: Oxford University Press.
- Erl, Astrid (2008) „Cultural Memory Studies: An Introduction”. In Astrid Erl and Ansgar Nünning (eds.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1–15.
- Fox, Christopher (1990) „Steve Reich’s ‘Different Trains’”, *Tempo* 3 (172), 2–8.
- Gilbert, Shirli (2005) *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, UK: Oxford University Press.
- Gilbert, Shirli (2008) „Buried Monuments: Yiddish Songs and Holocaust Memory”, *History Workshop Journal* 66: 107–128.
- Hilberg, Raul (1996) *The Politics of Memory: The Journey of a Holocaust Historian*, Chicago: Ivan R. Dee.
- Insdorf, A. (2003) *Indelible Shadows: Film and the Holocaust Third Edition*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Levi, Primo (1989) *The Drowned and the Saved*, New York, NY: Vintage International.
- Listoe, Daniel B. (2006) „Seeing Nothing: Allegory and the Holocaust’s Absent Dead”, *SubStance* 110/35 (2): 51–70.
- Marshman, Sophia (2000) „From the Margins to the Mainstream: Representations of the Holocaust in Popular Culture”, *eSharp* 6 (1).
- Potter, Keith (2002) *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.

## VERA MEVORAH

TWO FACES OF MYSTIFICATION: THE REPRESENTATION OF THE HOLOCAUST IN ARNOLD  
SCHOENBERG'S A SURVIVOR FROM WARSAW AND STEVE REICH'S DIFFERENT TRAINS

- Reich, Willi (trans. Leo Black) (1971) *Schoenberg: A Critical Biography*, London: Longman Group Limited.
- Reiter, Andrea (2005) *Narrating the Holocaust*, New York: Continuum.
- Rosenfeld, Alvin H. (1995) „The Americanization of the Holocaust”, *Commetary*.
- Rothberg, Michael (2000) *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rousset, David (1951) *A World Apart*, London: Secker and Warburg.
- Schmidt, James (2010) „Cenotaphs in Sound: Catastrophe, Memory, and Musical Memorials”, *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 2: 454–478.
- Stier, Oren Baruch (2005) „Different Trains: Holocaust Artifacts and the Ideologies of Remembrance”, *Holocaust and Genocide Studies* 19 (1): 81–106.
- Strasser, Michael (1995) „A Survivor from Warsaw’ as Personal Parable”, *Music & Letters* 76 (1), 52–63.
- Taruskin, Richard (1997) „A Sturdy Musical Bridge to the 21st Century”, *The New York Times*.
- Wlodarski, Amy Lynn (2010) „The Testimonial Aesthetics of Different Trains”, *Journal of the American Musicological Society* 63 (1): 99–141
- Wlodarski, Amy Lynn (2007) „‘An Idea Can Never Perish’: Memory, the Musical Idea, and Schoenberg’s A Survivor From Warsaw (1947)”, *The Journal of Musicology* 24 (4): 581–608.
- Young, James E. (2000) *At Memory’s Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven: Yale University Press.
- Zelizer, Barbie (ed.) (2001) *Visual Culture and The Holocaust*, London: The Athlone Press.

## VERA MEVORAH

## TWO FACES OF MYSTIFICATION:

THE REPRESENTATION OF THE HOLOCAUST IN ARNOLD SCHOENBERG'S  
A SURVIVOR FROM WARSAW AND STEVE REICH'S DIFFERENT TRAINS

## (SUMMARY)

The paper discusses the approaches of different media to Holocaust (re)presentation with special reference to art music in the 20th century through studies by Shirley Gilbert (2005) and Ben Arnold (1991). Following the classification proposed by Michael Rothberg on two possible perspectives for representing the Holocaust: realistic and anti-realist (Rothberg 2000), we analyse two compositions: Arnold Schoenberg’s *A Survivor from Warsaw* (1947) and Steve Reich’s *Different Trains* (1988). We focus on the issue of Holocaust mystification (Bauer 1989) and the politics of Holocaust remembrance in the “realistic” approach to the representation in

Schoenberg's work. On the other side, we examine Theodor Adorno's dictum on the "barbarism of poetry after Auschwitz" and other similar ideas about the "non-representability" of the Holocaust and analyse ways in which we can read the "anti-realist" position in Steve Reich's work. The aim of the paper is to point out how art music reflects and participates in the dominant historical and contemporary discourses of Holocaust representation and understanding of the Holocaust, especially the discourse of "heroism" in Arnold Schoenberg's *Survivor* and "non-representability" in Steven Reich's piece. The main questions that arise are whether it is justified to speak in the same way about photographs of ghettos or camps, testimonies of survivors or music created and performed in camps and in the years after about documents of the Holocaust? Is there a "right" way and right medium to represent the Holocaust? Additionally, what challenges does the creative field face in dealing with the topic of the genocide of European Jews in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries?

## REACTIONS TO THE FIRST MUSIC BIENNALE ZAGREB (1961) IN BELGRADIAN DAILY NEWSPAPERS

Miloš Marinković<sup>1</sup>

Research Assistant, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia,  
PhD candidate, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Belgrade

---

## РЕАКЦИЈЕ НА ПРВИ МУЗИЧКИ БИЈЕНАЛЕ ЗАГРЕБ (1961) У БЕОГРАДСКОЈ ДНЕВНОЈ ШТАМПИ\*

Милош Маринковић

Истраживач-сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија,  
докторант, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у  
Београду, Београд, Србија

Received: 1 March 2022

Accepted: 11 April 2022

Original scientific paper

### ABSTRACT

As the first festival of contemporary music in socialist Yugoslavia, the Music Biennale Zagreb (founded in 1961) attracted a lot of domestic and foreign media attention. This study discusses the reception of the first Music Biennale in the Belgradian daily newspapers, *Politika* [Politics], *Borba* [Struggle] and *Večernje Novosti* [Evening News], with reference to the characteristics of the editorial policies of these three newspapers. The timely and active reporting of the daily press in Belgrade indicates that the first Music Biennale Zagreb was promptly recognised as an important modernist musical festival for the then cultural life of the whole of Yugoslavia.

KEYWORDS: Music Biennale Zagreb, festival, contemporary music, newspaper, music criticism, Yugoslavia.

\* Овај рад настао је у оквиру научноистраживачке организације (НИО) Музиколошки институт САНУ, коју финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије, те пројекта *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society* (АРМЕС; бр. 7750287), који финансира Фонд за науку РС.

1 marinkovic92milos@gmail.com



## АПСТРАКТ

Основан 1961. године, Музички бијенале Загреб, први фестивал савремене музике у социјалистичкој Југославији, од почетка је привлачио велику пажњу домаће и иностране јавности. У раду се анализира одјек првог Музичког бијенала у београдским дневним новинама, *Полицици*, *Борби* и *Вечерњим новостима*, при чему се указује и на карактеристике уређивачких политика ових трију листова. Правовремено и активно извештавање београдске дневне штампе о првом загребачком Бијеналу сведочи о промптно препознатом значају ове авангардне манифестације за тадашњи културни живот целокупне Југославије.

Кључне речи: Музички бијенале Загреб, фестивал, савремена музика, дневна штампа, музичка критика, Југославија.

ЗНАЧАЈ МУЗИЧКОГ БИЈЕНАЛА ЗА РАЗВОЈ  
ПОСЛЕРАТНЕ ЈУГОСЛОВЕНСКЕ МУЗИКЕ

Модернистичка струјања из Дармштата, експериментална истраживања у електронским студијама, најпре у Келну и Паризу, те авангардне композиционе технике Пољске школе неке су од главних компонената музичке климе у послератној Европи, у оквиру које је од 17. до 24. маја 1961. године приређен и Музички бијенале Загреб (*Muzički biennale Zagreb*), први међународни фестивал савремене музике у Федеративној Народној Републици Југославији. Био је то период друштвено-политичког отварања Југославије за западне вредности, доба раскрштања са соцреалистичком естетиком и све већих слобода у књижевности, уметности и култури на домаћем тлу (Marković 2007; Doknić 2013; Перишић 2013). С тим у вези, од педесетих година прошлог века и југословенско музичко стваралаштво обогаћују дела која су одисала истински модернистичким изразом, посебно из пера млађих аутора, попут Душана Радића, Владана Радовановића, Ива Малеца, Милка Келемена. Последњи од наведених композитора (мада не и једини) имао је срећу да се током шесте деценије 20. века усавршава у иностранству (Француска, Италија, Немачка), чиме је стекао директан увид у актуелне западноевропске модернистичке тенденције. Управо је могућност компарације стања југословенске и европске музике подстакла Милка Келемена на преузимање иницијативе за оснивање Музичког бијенала, као простора у оквиру којег би се југословенска јавност упознала с европским достигнућима у савременој музици, али и као места које би југословенским композиторима омогућило афирмацију у међународним оквирима.

Другим речима, Музички бијенале виђен је као адекватно средство којим би се сузбио естетски раскорак између европске и југословенске музике, проузрокован ширењем естетике социјалистичког реализма у Југославији,

посебно у првим годинама после Другог светског рата. Тако је афирмација послератних стилских и композиционо-техничких тенденција у Европи, али и реафирмација модернистичких остварења међуратног периода, прокламована као идеја водиља програмске физиономије овог фестивала. Бијенале је таквом концепцијом, између осталог, требало да помогне и трасирању сопствених стваралачких путева тадашње југословенске музике (Kelemen, Reiching, Stojanović i Vuljević 1963: 1). Осим тога, није свакако занемарљиво ни то да је Бијенале, уз нешто раније основан фестивал Варшавска јесен у Пољској (1956), од 1961. године постао још једно европско место на којем су се у периоду Хладног рата сусретали музичари с обеју страна Гвоздене завесе.

Уз неколико пропратних приредаба, у виду предавања, дискусија и изложби, програм првог Бијенала обухватао је осамнаест концертних и музичко-сценских извођења. Од иностраних композитора на првом бијеналском репертоару нашла су се дела композитора из Француске,<sup>2</sup> Италије,<sup>3</sup> Немачке,<sup>4</sup> Пољске,<sup>5</sup> Аустрије,<sup>6</sup> Мађарске,<sup>7</sup> Велике Британије,<sup>8</sup> САД,<sup>9</sup> Русије, односно Совјетског Савеза<sup>10</sup> и Аргентине,<sup>11</sup> док су од југословенских аутора својим делима били заступљени Фран Лотка (Fran Lhotka), Славко Остерц, Јосип Славенски, Миховил Логар, Борис Папандопуло, Мило Ципра, Крешимир Фрибец, Љубица Марић, Јосип Калчић, Натко Девчић, Стјепан Шулек, Бранимир Сакач, Примож Рамовш, Милко Келемен, Иво Малец, Душан Радић и Алојз Среботњак.<sup>12</sup>

Полазећи од естетских карактеристика ових педесетак иностраних и домаћих композиторских имена, није тешко закључити да су стилски и

2 Дебиси (Claude Debussy), Русел (Albert Roussel), Равел (Maurice Ravel), Хонегер (Arthur Honegger), Жоливе (André Jolivet), Мартине (Jean-Louis Martinet), Месијан (Olivier Messiaen), Булез (Pierre Boulez).

3 Бузони (Ferruccio Busoni), Малипјеро (Gian Francesco Malipiero), Казела (Alfredo Casella), Гедини (Giorgio Federico Ghedini), Далапикола (Luigi Dallapiccola), Петраси (Goffredo Petrassi), Мадерна (Bruno Maderna).

4 Хиндемит (Paul Hindemith), Ајмерт (Herbert Eimert), Ек (Werner Egk), Фортнер (Wolfgang Fortner), Кених (Gottfried Michael Koenig), Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen).

5 Малавски (Artur Malawski), Гражина Бачевиц (Grażyna Bacewicz), Лутославски (Witold Lutosławski), Шефер (Bogusław Schaeffer).

6 Шенберг (Arnold Schönberg), Веберн (Anton Webern).

7 Барток (Béla Bartók), Лигети (György Ligeti).

8 Бритн (Benjamin Britten), Кардју (Cornelius Cardew).

9 Кејџ (John Cage).

10 Прокофјев (Сергеј Прокофјев).

11 Кагел (Mauricio Kagel).

12 Концерте на првом Бијеналу одржали су Загребачка филхармонија, Симфонијски оркестар и Хор Радио-телевизије Београд, Симфонијски оркестар Италијанске радио-телевизије из Милана, Загребачки солисти, Загребачки квартет, Ансамбл за Нову музику из Кеана, Квартет Паренин, пијанистикиња Ивон Лорио (Yvonne Loriod, клавирски реситал), док су музичко-сценске представе приредили Опера и Балет Хрватског народног казалишта из Загреба, Опера Словенског народног гледалишта из Љубљане и Опера Народног позоришта из Сарајева. Детаљне податке о изведеним делима свих поменутих композитора, као и о извођачким телима и солистима који су наступили, видети у каталожној публикацији поводом 40 година Бијенала (Кгран 2000).

композиционо-технички оквири репертоара првог Бијенала били доста широки. Како су организатори фестивала настојали да прикажу сву разноврсност музичких стремљења током 20. века, на бијеналским концертима наша су се дела која су рефлектовала неокласичне, неоромантичне, фолклорне тенденције, али и експресионистичка, серијална, те електроакустичка остварења, која су у том тренутку била несвакидашњост на домаћим позорницама. Имајући све ово у виду, нема сумње да је загребачки Бијенале, својом фокусираношћу на савремену музику, одјекнуо као права авангардна појава на југословенском тлу. С тим у вези, потпуно је било очекивано да овај догађај изазове велику медијску пажњу, о чему сведочи чињеница да су вести о утемељењу и одржавању првог југословенског фестивала савремене музике нашле место у свакојврсној домаћој, али и иностраној штампи.

Када је реч о одјеку првог Музичког бијенала Загреб у београдској средини, осим у стручној музичкој периодици (*Zvuk: jugoslovenska muzička revija*),<sup>13</sup> овај фестивал нашао је место и у књижевним часописима (*Književne novine*),<sup>14</sup> преко недељника за друштвена и културна питања (*НИН: Недељне информативне новине*),<sup>15</sup> до дневних новина (*Политика, Борба, Вечерње новости*). Док се, како је то и уобичајено, већина штампаних гласила првом Бијеналу „одужила” кроз мање или више целовите приказе по завршетку манифестације, дотле је дневна штампа, не само пратила осмодневни Бијенале из дана у дан, већ је овај догађај унапред најављивала кроз различите форме новинарског оглашавања.

С обзиром на то да је град Музичког бијенала био Загреб, разумљиво је то да су културне рубрике хрватске штампе преносиле најисцрпније информације о овом фестивалу. Увидом у загребачке дневне новине музиколог Луција Маркулин истражила је да је, на пример, у *Večernjem listu* у периоду од 10. априла до 2. јуна 1961. године објављено 20, а у *Vjesniku*, у периоду од 3. марта до 4. јуна публиковано чак 28 чланака поводом првог Бијенала.<sup>16</sup> Београдска дневна штампа је у односу на загребачку, очекивано, мање пажње посвећивала овом догађају, али ни одјек Бијенала на страницама београдских дневних листова није био занемарљив, нарочито ако узмемо у обзир чињеницу да је реч о

13 У *Zvuku*, најутицајнијем музичком часопису у Југославији, који је у тренутку одржавања првог Бијенала излазио у Београду, објављен је најтемељнији текст о Бијеналу, 1961. године. Чланак од тридесетак страница, под насловом *Prvi muzički biennale u Zagrebu. Pogledi i utisci*, окупио је еминентне југословенске композиторе, музикологе и музичке писце, а минуциозне анализе фестивалског програма пружили су и тадашњи актери београдског музичког живота различитих генерација: Миленко Живковић, Предраг Милошевић, Стана Ђурић-Клајн, Александар Обрадовић, Петар Бергамо, Берислав Поповић, Владан Радовановић, Рајко Максимовић и Марија Корен (Бергамо) (*Uredništvo „Zvuka”* 1961).

14 Чланак под насловом *U korak sa novim zvučnim strukturama (Na Međunarodnom bijenalu savremene muzike u Zagrebu)* објавио је Павле Стефановић (*Stefanović* 1961: 2).

15 Аутор чланка под насловом *Музика: Између 'више не' и 'још не'* је Душан Плаваша (1961: 8).

16 Из овог рада сазнајемо да су текстове о првом Бијеналу објавили и бројни реномирани инострани листови, као што су *New York Times, Musical America, Melos, Die Welt* (Markulin 2005: 82–89).

музичком догађају који се није одигравао у граничним оквирима тадашње Народне Републике Србије. То већ сâмо по себи на одређени начин говори о промптном препознавању значаја који је Музички бијенале у том тренутку имао за целокупну музичку и културну средину Југославије. Наиме, два тада најутицајнија дневна листа у Београду, *Полиџика* и *Борба*, пратећи овај фестивал из дана у дан током његовог трајања, практично су се утркивала у објављивању музичких информација и извештаја из Загреба. Малобројнији, али вредни пажње, јесу и написи о овом фестивалу у *Вечерњим новостима*, као трећем дневном листу у главном граду тадашње Југославије (видети прилог).

### Музички бијенале на страницама Политике

Основана још 1904. године у Београду, *Полиџика* се, уз прекиде у излажењу за време Првог и Другог светског рата, до друге половине 20. века етаблирала као најутицајнији дневни лист на овим просторима. Оснивачи, издавачи и акционари *Полиџике* поставили су темеље модерног новинарства, те учинили да она „[...] постане јединствена институција културе и грађанске мисли у нашој земљи” (Анон. s. a.b). У погледу културе, осим сталних културних рубрика, *Полиџика* посебан искорак чини 1957. године. Од тада се, једном недељно, уз овај лист штампао посебан културни додатак под насловом *Култура–уметности–наука*, чиме је праћење активности академске, научне, културне и уметничке заједнице значајно обогаћено.

Рецепција Музичког бијенала Загреб у дневном листу *Политика*, у оквиру рубрике *Културни животи*, доминантно је вршена кроз вести и извештаје, као сажете и концизне новинске форме. Дакле, реч је о текстовима из сфере музичког новинарства, које, према тумачењу Ивана Чавловића, могу писати и новинари без музичког образовања (Čavlović 1999: 13). Од 15 *Полиџикиних* прилога посвећених Бијеналу само је један чланак из пера композитора, Бранимира Сакача, а изузев једног текста чији аутор није потписан, преосталих 13 публиковао је загребачки културни радник и критичар Стево Остојић.<sup>17</sup>

Помен загребачког Бијенала на страницама *Полиџике* среће се месец дана пре почетка манифестације, када су у оквиру *Загребачких тема* читаоци обавештени да су за предстојећи Бијенале, четири недеље унапред, већ распродате све улазнице. Осим тога, критичар Стево Остојић је, наводећи неколицину имена угледних личности из иностранства, као будућих гостију на југословенском

17 Стево Остојић, публициста и новинар. Учествовао је у формирању првог Удружења филмских критичара, истакао се као председник Удружења филмских публициста Хрватске (1955–1959), а 1957. покренуо је часопис *Filmska kultura*, чији је био уредник (Anonim. s. a.c). Поред филмске уметности, Остојић је пратио и остале сфере загребачког културног живота, укључујући и музичке догађаје. Одабране текстове и интервјуе, које је у периодичним деценијама објављивао, овај аутор касније је публиковао у посебним издањима, од којих се нарочито издвајају *Razgovori i Javni dnevnik. Zagrebački kulturni i društveni horizonti 1952–1980* (Ostojić 1975; 1981).

фестивалу (попут чланова Међународног већа за музику при Унеску), указао читаоцима на то да је реч о манифестацији вредној велике пажње (1961a: 12).

Пре почетка Бијенала лист *Полиџика* објавио је два чланка, која су на својеврстан начин најавила овај музички догађај. Први од њих тицао се гостовања Камерног оркестра Краковске филхармоније у Југославији (две недеље пре почетка Бијенала), о чему је овај београдски лист своје читаоце известио насловом *Добар знак уочи Бијенала савремене музике у Зајребу...* Међу изведеним делима на том концерту била су и авангардна остварења – *Венецијанске ипре* Витолда Лутославског и *Фонџрам* Кжиштофа Пендерецког (Krzysztof Penderecki) – која су се и нашла у фокусу критичара Бранимира Сакача (Сакач 1961: 8). Занимљиво је истаћи да ће на првом Бијеналу управо припадници Пољске школе изазвати право одушевљење југословенских композитора.<sup>18</sup>

Поред овог чланка, извештаје о телевизијским извођењима (у Француској и Белгији) балета *Херој* и *његов двојник* Милка Келемена, о његовој сарадњи с Бетовеновом двораном у Бону, као и о томе да реномирани Оркестар Радио Хамбурга припрема извођење *Трансфигурација за клавир и оркестар*, остварења из опуса оснивача Бијенала (Анон. 1961c: 15), такође сматрамо својеврсном припремом читалаца за предстојећи фестивал. Карактеристично је и то да је, практично, у жеку бијеналских концерата (21. маја), сегмент *Порџреџи* у оквиру *Полиџикиној* Културног додатка управо био посвећен Милку Келемену. Сажето упознавање читалаца с Келеменовим животом и дотадашњим опусом, који је аутор чланка Стево Остојић маркирао кроз три фазе (1961dž: 5), било је у служби потцртавања значаја овог композитора за развој послератног музичког стваралаштва, али и његових заслуга за утемељење првог међународног фестивала савремене музике у Југославији.

Из историјске перспективе, кључан и најважнији текст о првом Бијеналу у *Полиџици*, јесте, заправо, интервју Стеве Остојића с Милком Келеменом, објављен на дан отварања манифестације (17. маја), а из којег су читаоци могли да се информишу о амбицијама, идејама и циљевима бијеналских организатора. Указујући на брижљиве и дуге припреме, као и на велико интересовање за ову манифестацију које влада у иностранству, Остојић на самом почетку одважно уверава да ће Бијенале „[...] бити једна од најзначајнијих приредби [sic!] модерне музике ове године у Европи” (1961b: 10). Осим што би, према речима оснивача Бијенала, овај фестивал требало да пружи увид домаћим музичарима у актуелне музичке тенденције у свету, а инострану јавност упозна с тада релативно слабо афирмисаним југословенским музичким стваралаштвом, Милко Келемен указује на то да ће се на првом Бијеналу (у складу с његовим програмским основама), наћи представници послератне авангарде (Штокхаузен и Шефер), при чему публика неће бити ускраћена ни за „класике” савремене музике (Барток, Прокофјев, Хиндемит). У својим експликацијама о програмској концепцији Бијенала, Келемен је имплицирао и политичке аспекте ове

18 Један од њих био је Рајко Максимовић, који је свој осврт на први Бијенале насловио *Triumf poljske muzičke avangarde* (Maksimović 1961: 492–493).

манифестације, закључивши следеће: „Верујемо да баш у нашој земљи, с обзиром на њен ванблоковски положај и политику коегзистенције, постоје сви услови за такав један међународни форум, на коме би се равноправно и без штетних предрасуда састали представници и Истока и Запада” (Ibid.). Келеменове изјаве, интониране у духу југословенске „отворености” за обе стране хладноратовских сукоба, а притом изнете у једним од најчитанијих дневних новина, само су додатно могле да креирају легитимитет Бијенала, у чему би домаћа јавност требало да препозна и шири друштвени значај ове музичке манифестације.

Након првог фестивалског дана у *Полицији* се отпочиње с објављивањем низа текстова Стеве Остојића, који је, као човек изван музиколошке струке, углавном преносио опште информације, регистровао и констатовао одређена збивања, те најављивао предстојеће бијеналске концерте и пропратне фестивалске приредбе.<sup>19</sup> Такође, приметно је да је Остојић пажњу неретко поклањао реакцијама публике, као и значајним личностима, које су на изванредан начин увеличале већину фестивалских дешавања, попут тадашњег градоначелника Загреба, Већеслава Хољевца, који је и свечано отворио манифестацију (1961с: 10).

Концертни део првог Бијенала започео је 17. маја увече те 1961. године, паралелним наступом Симфонијског оркестра Италијанске радио-телевизије из Милана (у Дворани *Исџира*), под управом истакнутог диригента Марија Росија (Mario Rossi), и оперском представом *Венчање у манастиру* Сергеја Прокофјева (у Хрватском народном казалишту), под диригентском палицом домаћег диригента и композитора Бориса Папандопула. Међутим, уместо упознавања читалаца с избором репертоара, Остојић је фокус свог текста усмерио ка једном гесту, у оквиру којег је извесна „[...] Загрепчанка предала диригенту Росију и првом виолинисти ловоров венац и цвеће” (Ibid.), као израз захвалности целокупног аудиторијума за уметнички ужитак који су италијански музичари приредили југословенској публици (Ibid.). Осим имена композитора чија су се остварења наша на овом концерту (Далапикола, Казела, Малипјеро, Гедини и Бузони), из Остојићевог чланка не сазнајемо ништа о самом репертоару концерта, па чак ни то која су конкретно дела поменутих аутора изведена.

Доследан свом начину извештавања, Остојић остаје и у критици другог дана бијеналских концерата, када је изведен знатан број остварења југословенских композитора – *Скерцо за људаче* Франа Лотке, *Симфонија о мртвом војнику* Бранимира Сакача, *Концертнијантне импровизације за људаче* Милка Келемена и *Балада о месецу лујалици* Душана Радића. Не улазећи у подробнију анализу репертоара, Остојић је саопштио да су сва извођења изазвала позитивне реакције

19 Пратећем програму Бијенала штампа није посветила много пажње, али се на основу Остојићевог чланка у *Полицији* сазнаје да је први Музички бијенале, заправо, отпочео пропратним приредбама. Наиме, иако је фестивал званично отворен вечерњим концертима (17. маја), раније истог дана, композитор Мило Ципра одржао је у Народном свеучилишту предавање о савременој југословенској музици, као део фестивалског програма. Осим тога, Остојић извештава да бијеналски програм од првог дана употпуњују изложбе домаћих и страних публикација савремене музике, као и изложба о савременој опери и савременом балету (О[стојић] 1961с: 10).

публике, што је назначио и у поднаслову свога текста, *Пријатни доживљаји* (О[стојић] 1961c: 10). Сличан приступ критичар је имао и поводом концерта Загребачке филхармоније, на којем су се наша дела петорице југословенских аутора (Папандопула, Ципре, Шулека, Малеца и Среботњака).

Уз Загребачку филхармонију један од најзапаженијих концерата у оквиру првог Бијенала био је наступ Симфонијског оркестра и Хора Радио-телевизије Београд, којим је управљао диригент Боривоје Симић. Том приликом изведени су *Симфонијски сџав* Славка Остерца, кантата *Дани у џами* Јосипа Калчића и *Песме њросџора* Љубице Марић. Нажалост, читаоци *Полиџике* били су ускраћени за приказе дела домаћег музичког стваралаштва, а тај недостатак посебно долази до изражаја у случају српске композиторке Љубице Марић. Иако су њене *Песме њросџора* словиле за једно од најзапаженијих дела на целокупном првом Бијеналу, у *Полиџици* је тек било места да се забележи како је ово „[...] ораторијско дело, иначе први пут изведено у Загребу, дубоко [...] импресионирано нарочито стране посматраче” (О[стојић] 1961f: 10).

Темељнија анализа домаћег музичког стваралаштва с првог Бијенала уступила је место извештавањима о наступима Ансамбла за Нову музику из Келна, приређених 20. маја у Концертном студију Дворане *Исџира* и 22. маја у Хрватском глазбеном заводу. Критичар Стево Остојић већ је у извештају о успешном извођењу Ековог *Ревизора* и о поменутом концерту Загребачке филхармоније с делима југословенских аутора (*Трећи концерт за клавир и оркестар* Папандопула, *Три сусреџа* Ципре, *Први класични концерт* Шулека, *Покреџи у боји* Малеца и *Симфонијеџа in die tempi* Среботњака), најавио келнски ансамбл, истакавши да тај наступ побуђује највећу пажњу публике, с обзиром на то „[...] да ће ово бити једна од првих јавних демонстрација електронске музике у нашој земљи” (О[стојић] 1961d: 8). Извештаји с ових концертних догађања, од којих је један насловљен *Аџлаузи и звиждуци*, разликују се од осталих по томе што су, практично, једини из којих је читалачка публика могла да дозна да први Музички бијенале није протицао у апсолутној атмосфери одушевљења и одобравања шире, а ни стручне јавности (О[стојић] 1961d: 6).

Уз Кагелову електронску композицију *Транзиција I*, на првом наступу овог ансамбла из Келна највише је реакције изазвао *Концерт за клавир* Џона Кејџа у извођењу америчког пијанисте Дејвида Тјудора (David Tudor). Међутим, оно што је важно истаћи, а што сазнајемо посредством листа *Полиџика*, јесте да је оваква врста „егзибиционистичких” концерата на Бијеналу, упркос отпору дела јавности, била, заправо, најпосећенија (О[стојић] 1961e: 11). О томе сведочи други наступ келнског ансамбла, на којем је приређено извођење дела Ајмерта, Лигетија, Кениха и Штокхаузена, а поводом којег је *Полиџика* читаоце известила како је „[...] дворана Хрватског глазбеног завода била [...] испуњена до последњег места, а ‘ђачкој галерији’ није се више могло ни приступити” (Ibid.). Акценат је, наравно, стављен на извођења Штокхаузенових остварења, *Циклус за ударалке* и *Конџакџи*, при чему је овај немачки композитор, за чије је предавање дворана Народног свеучилишта била „[...] исушше мала да прими све знатижељне слушаоце” (О[стојић] 1961f), читаоцима *Полиџике* представљен као најоригиналнија личност „нове музике”. Велико интересовање

за електроакустички сегмент Бијенала, који је обухватао и представљање достигнућа конкретне музике у оквиру Париског студија, под вођством Пјера Шефера (О[стојић] 1961g: 12), изазвано је тиме што је југословенска публика, захваљујући овом фестивалу, први пут (не рачунајући радијска извођења) била у прилици да уживо на домаћем тлу присуствује извођењу ових остварења. Студиознијим извештавањем о овим наступима, у односу на остале бијеналске концерте, *Полиџика* је на својеврстан начин потцртала авангардност ове манифестације у целини.

Иначе, вођа келнског ансамбла Маурисио Кагел по свему судећи је, током Бијенала, склопио сарадњу с композитором Бранимиром Сакачем, од којег је и поручио дело за будуће програме свог експерименталног ансамбла. Тако је јавност из *Полиџикиној* кратког обавештења, *Наш композиџиор џише за експериментални студио у Келну* (О[стојић] 1961i: 10), објављеног неколико дана по завршетку Бијенала, могла да овај међународни ангажман Бранимира Сакача протумачи као један од првих резултата Музичког бијенала у погледу међународне афирмације домаћих композитора.

Поред пружања статистичких података, попут оних да је на загребачком фестивалу учествовало 955 извођача, а да је свим приредбама присуствовало 14 570 посетилаца, критичар Стево Остојић је по завршетку Бијенала, с очитом интенцијом ка успостављању што већег кредибилитета ове манифестације код читалачке публике, акцентовао како се „[м]ноги угледни посматрачи ове нове и значајне културне манифестације најпохвалније [...] изражавају како о успешном остварењу саме замисли Бијенала, тако и о његовој организацији [...]” (1961h: 11). Иначе, тадашњим читаоцима београдске дневне штампе, исход Бијенала транспарентно је апострофиран већ самим насловом чланка, којим је *Полиџика* заокружила извештавање о првом међународном фестивалу савремене музике у Југославији, *Биланс Музичкој бијенала у Загребу – Велики успех*.

## МУЗИЧКИ БИЈЕНАЛЕ НА СТРАНИЦАМА БОРБЕ

*Борба* је као гласило Комунистичке партије Југославије основана 1922. године у Загребу. У међуратном периоду лист је био забрањиван, 1929. године дефинитивно укинут, а затим обновљен током Другог светског рата. После ослобођења (1944) уредништво *Борбе* најпре се налазило у Београду, од 1948. поново у Загребу, не би ли се 1954. године вратило у Београд, када овај лист и службено постаје гласило Социјалистичког савеза радног народа Југославије (Анон. s. a.a). Тако се *Борба* профилисала као значајан режимски медиј, што ју је сврстало међу најутицајније југословенске дневне новине. Када је реч о култури, уметности и науци, овај лист свакодневно је преносио концизне вести из поменутих области, док је недељно издање садржало културну рубрику видно ширих опсега.

У односу на *Полиџику*, лист *Борба* објавио је један текст више о првом Музичком бијеналу, дакле, укупно 16 текстова. Осим тога, за разлику од старијег листа, чланци у *Борби* разноврснији су како у погледу форме, тако и у погледу



професионалних оријентација оних под чијим именима су објављивани. Пет текстова публиковао је критичар И. Томљановић, четири текста композитор Драгутин Чолић, два су текста из пера музиколога Крешимира Ковачевића, један чланак потписује новинар и позоришни критичар Феликс Пашић,<sup>20</sup> један музиколог и критичар Драгомир Пападополос,<sup>21</sup> а три су текста анонимних аутора. Чињеница да се, уз истакнутог композитора Драгутина Чолића, међу дописницима овог листа нашао и Крешимир Ковачевић, тада веома утицајан музиколог, потенцијално говори о намерама *Борбних* уредника да (за разлику од „колега” у *Полицици*) студиозније приступе представљању фестивалског догађаја.

Оно што *Борбу* такође ставља у супериорнији положај у односу на остале београдске дневне листове, јесте чињеница да је кратку вест о предстојећем Бијеналу објавила још 3. марта, дакле, два и по месеца пре почетка манифестације (Анон. 1961а: 7). Након што је Музички бијенале „уведен” у културну рубрику *Борбе*, дописник овог листа, И. Томљановић, објавио је, нешто више од месец дана пре почетка фестивала, прилог поводом дефинитивног утврђивања бијеналског програма. У овом информативно богатом тексту о програму фестивала читаоци су, између осталог, могли да се информишу о томе да је циљ Музичког бијенала „[...] да пропагира савремену музичку мисао и достигнућа модерних југословенских и иностраних композитора” (Томљановић 1961а, 7). Акцентујући шири друштвени значај Бијенала, који се организује под покровитељством Народног одбора града Загреба, уредништво *Борбе* у наставку преноси и речи подршке овом фестивалу, које је упутио загребачки градоначелник Већеслав Хољевац (*Ibid.*).

Након паузе од месец дана, *Борба* на сâм дан отварања и првог дана фестивала објављује два Томљановићева текста у својству најаве првих бијеналских концерата – *Данас њочиње I музички бијенале града Загреба...* и *Отворен загребачки Музички бијенале*. Како ће се на фестивалском програму наћи „[...] готово сви познати музички, оперски и балетски ансамбли наше земље” (Томљановић 1961b: 6), аутор је читаоце упознао с именима појединих бијеналских гостију, иностраних извођача и композитора. Поред тога, занимљиво је да су се у Томљановићевом фокусу нашао имена гостију из редова Извршног већа Хрватске, те Савета за културу Хрватске, као и да је поново апострофиран говор Већеслава Хољевца, који је, између осталог, на отварању манифестације изјавио „[...] да ће југословенски музички живот у Загребачком бијеналу савремене музике имати сталан одраз најновијих достигнућа [...] као и да ће фестивал свакако бити плодан подстицај интензивнијем развоју домаћег

20 Поред новинарске каријере у штампаним медијима, Феликс Пашић радио је и на Радију и Телевизији Београд. У *Борби* је шездесетих година објављивао серије разговора са савременим писцима, био је укључен у рад више позоришних фестивала, а аутор је и десетак књига (Rudić 2010).

21 На завршетку студија историје музике на београдској Музичкој академији (1952), Драгомир Пападополос радио је у Музичкој школи „Станковић”, такође на Радију Београд, а био је ангажован и као критичар у неколико часописа (Kovačević 1984b: 141).

музичког стваралаштва” (Т[омљановић] 1961с: 7). Све је ово, наравно, ишло у прилог популаризацији и афирмацији, те легитимизацији новоосноване музичке манифестације, као значајне за унапређење југословенског културног живота, нарочито у погледу отворености за нове модернистичке тенденције.

За разлику од ових текстова, као и извештаја, у којем Томљановић износи неколико статистичких података, налик сличном прилогу у *Полицици*,<sup>22</sup> најзначајнији чланак овог аутора у листу *Борба* заправо је својеврсни интервју, реализован с гостима Музичког бијенала, диригентом Мариом Росијем и композиторима Витолдом Лутославским и Кареном Хачатурјаном (Карэн Хачатурян). На тај начин београдској читалачкој публици пренета су запажања иностране стручне јавности о новооснованом југословенском фестивалу, који је италијански диригент упоредио с Бијеналом у Венецији. Наглашавајући да је највећа заслуга организатора то што „[з]агребачким бијеналом нова музика стиче нови и важни центар ширења” (Томљановић 1961с: 9), необично је да Лутославски није у свом обраћању истакао, или макар споменуо фестивал Варшавска јесен, који је, како се већ тада наводило, до оснивања Бијенала представљао једину манифестацију савремене (авангардне) музике у социјалистичком блоку европског континента. Насупрот пољском композитору, који је поводом конкретне и електронске музике изјавио да је „нова уметност рођена пред нашим очима”, совјетски композитор Хачатурјан ове је појаве на Бијеналу негативно прокоментарисао, испољавајући, рекло би се, очекивано, конзервативније естетске напоре (Ibid.).

Уређивачки поступак листа *Борба*, који је читаоцима обезбедио увид у естетички поларизована схватања савремене музике између припадника Пољске школе (једне од предводница послератне авангарде) и аутора из Совјетског Савеза (у којем је соцреалистичка доктрина била изузетно снажна), на занимљив начин коинцидира с тадашњом (културном) политиком Југославије, отворене и за Исток, и за Запад.

За разлику од текста у *Полицици*, у оквиру којег су (као што смо видели) само споменута имена аутора чија су се дела нашаа на програму концерта Симфонијског оркестра Италијанске радио-телевизије, у листу *Борба* о овом концерту објављује се нешто детаљнији текст. Крешимир Ковачевић, музички писац и истакнути лексикограф, уредник више југословенских музичких публикација, својим је музиколошким пером читаоцима *Борбе* представио репертоар поменутог концерта као пажљиво изабрани пресек италијанске музике прве половине 20. века, због чега је, према његовим речима, био „[...]

22 Компаративним сагледавањем ових извештаја у *Борби* и *Полицици*, прва бијеналска статистика изгледала је овако: *Политика* преноси вест да су укупно изведена 53 дела (укључујући оперска, балетска, симфонијска, камерна, експериментална), док *Борба* говори о томе да је уприличено 18 предавања, од чега су 11 приредили домаћи, 5 страни, а 3 „мешовити” извођачи. Оба листа преносе информације о томе да је одржано 9 предавања, као и да је фестивалу присуствовало 15 000 посетилаца, при чему *Политика* наводи нешто детаљније бројке од 14 750 посетилаца и 955 извођача. Уз то, овај лист подсећа на то да је бијеналска публика могла да обиђе и 5 изложби, приређених у склопу фестивала. Видети у: (Т[омљановић] 1961с: 7) и (О[стојић] 1961h).

занимљив и за мање авангардистички расположену публику, а делимично чак и за романтичарски настројене слушаоце” (Ковачевић 1961a: 5). Међутим, Ковачевић у наставку текста *Италијански њрограм импресионирао*, показује и својеврсну контрадикторност. Упркос томе што је претходно нагласио да су поједина дела с овог концерта могла да придобију пажњу и романтичарски настројених слушалаца, аутор о италијанским композиторима, потом, закључује: „Прожети жељом да се супротставе романтичном наслеђу, они су, сваки на свој специфичан начин, придонели да италијанска музика крене новим путевима” (Ibid.). Ово је, иначе, један од не тако честих случајева, у којем су читаоци дневних новина могли да се сусретну с макар минималном валоризацијом бијеналског репертоара. Исто важи и за Ковачевићев приказ оперског остварења *Ревизор*, немачког композитора Вернера Ека. Подсећајући на значај Гогољевог (Николай Гогољ) драмског дела, Ковачевић истиче да је Ек спретном адаптацијом либрета „[...] знао како да истакне све главне моменте, откривајући ванредан дар за третирање ансамбла” (1961b: 6). Уз осврт на Еков музички језик, овај приказ доноси и позитивно оцењене наступе извођача Опере Словенског народног гледалишча. Стога су Ковачевићеви текстови заиста ретки примери да је београдска дневна штампа, у овом случају *Борба*, својим читаоцима понудила, истина, кратке, али стручне критичко-аналитичке приказе концерата првог Музичког бијенала.

Као што смо видели, *Полиџика* је у својим извештавањима велику пажњу усмерила ка наступима Ансамбла за Нову музику из Келна, а сличан третман овај музички састав, као несумњиво најавангарднија појава првог Бијенала, имао је и у *Борби*. За разлику од текста у *Полиџици*, у којој су читаоци информисани само о именима аутора дела, прилог у *Борби* доноси детаљне информације о репертоару. Такође, приступ *Борбиној* критичара, музиколога Драгомира Пападополоса, далеко је превазилазио пуку регистрацију догађаја, јер је овај аутор електроакустичке експерименте представио као плод дармштатско-авангардних духовних струјања, у којима, како је навео „[...] има елемената, који ће бити свакако трајног утицаја на будуће токове музике”<sup>23</sup> Иначе, овај текст, у форми приказа/коментара, прави је пример како публицистички напис може да изађе из назначених оквира, када одређено музичко дешавање постане „[...] повод за размишљање о неком паралелном умјетничком, естетичком или друштвеном проблему [...]” (Čavlović 1999). Тако се Пападополос осврнуо на историју музичке авангарде, на чију се историјску линију у извесној мери ослањала и сама програмска концепција Бијенала. Постављајући питање да ли је тонални систем „одживео свој век”, Пападополос је читаоце *Борбе* упознао с неким од суштинских модернистичких појава у музици 20. столећа, попут дванаесттонске музике, пунктуализма, тенденција у Дармштату, француске авангарде и Пољске школе (1961).

23 Пападополос је под тим, пре свега, подразумевао улогу електронике (1961: 9).

Као што смо раније истакли, Драгутин Чолић<sup>24</sup> је у *Борби* објавио укупно четири текста о првом Бијеналу. Уз приказе концерата ансамбала Загребачки солисти и Загребачки квартет, као и клавирског реситала француске пијанисткиње Ивон Лорио, својим садржајем и ауторовом проницљивошћу највише се издваја текст који на изванредан начин сумира сва догађања с Бијенала, при чему овај српски композитор у улози музичког писца наступа изразито критички.

Чолић је своје утиске с концерата конципирао у својеврсној форми коментара – публицистичког чланка у којем аутор износи индивидуалан и лични став према музичком догађају (Ћавловић 1999). Уз истицање да је вођа Загребачких солиста,<sup>25</sup> виолончелиста Антонио Јанигро, „[...] умео са истим разумевањем и одушевљењем са којим прилази делима мајстора прошлих епоха да приђе и савременом стваралаштву [...]” (1961а: 7), Чолић критички разматра репертоар овог ансамбла, при чему делима која су рефлектовала модернистичке тенденције (Вебернових *Пети симфонија* за *јудачки оркестар*, те Келеменове *Концертантне импровизације*),<sup>26</sup> експлицитно супротставља неоромантичарска остварења (попут Руселове *Симфоније*, Лоткиног *Скерца за јудаче*, те Бритнове *Једносимфоније*). Тиме су и критеријуми селекције овог фестивала, који је био оријентисан ка представљању савремене (модерне) музике, доведени у питање. На сличан начин, с фокусом на предочавању естетичко-стиласке хетерогености реперотара, Чолић поступа и у случају концерта Ивон Лорио, која је извела композиције Дебисија, Равела, Веберна, Месијана и Булеза (1961б: 7).

Репертоар бијеналског концерта који је приредио Загребачки квартет уз наступ низа солиста, обухватао је, уз једно дело Артура Хонегера, претежно остварења пољских (Гражина Бацевич, Лутославски, Малавски, Шефер) и југословенских композитора (Славенски, Фрибец, Сакач и Рамовш). Уз кратак приказ стваралаштва пољских аутора, у фокусу критичара Драгутина Чолића нашли су се (рекло би се), сасвим очекивано, домаћи музички ствараоци. Изразит афинитет Чолић показује према композитору Крешимиру Фрибецу, представљајући га читаоцима *Борбе* као бескомпромисног авангардисту и пропагатора „новог” (Чолић 1961с: 7). Ипак, нема сумње да је Јосип Славенски, уметник старије генерације и прослављено композиторско име у земљи и у иностранству, читаоцима *Борбе*, као читалачкој јавности која није стручна у овој области, био далеко познатији од осталих (југословенских) савремених аутора, чија су се дела наша на репертоару првог Бијенала. Критичар Драгутин

24 Композитор Драгутин Чолић био је и иначе активан као музички писац и сарадник неколико часописа и новина (*Звук*, *Музички гласник*, *Славенска музика*, *Животи и рад*, *Књижевне новине*, *Музика*, *Правда*, *Глас*, *Борба*).

25 Основан 1953. године, ансамбл Загребачки солисти већ је на првом Бијеналу наступио као светски познати камерни састав (Крпан 2003).

26 За остварење Милка Келемена Чолић у својој критици, између осталог, бележи: „Инвентиван, савремен у звуку полифони став, пун свежине и интензитета чини ово дело једним од значајнијих достигнућа нашег савременог музичког стваралаштва” (Ibid.).

Чолић је *Дрући југачки кварићей* Славенског сврстао у репрезентативна дела камерне литературе (Ibid.), али је зато врло необично што је у свом извештају изоставио *Три синћейске йоеме* Бранимира Сакача, које данас имају историјски значај у развоју југословенске музике, као прво електроакустичко остварење рађено на овим просторима. Несхватљиво је да ни *Борба*, а ни *Полићика* нису пренеле вест о једином електроакустичком остварењу једног југословенског композитора с првог Бијенала, иако су оба дневна листа била прилично наклоњена извештавању о електронским остварењима иностраних аутора, у извођењу келнског Ансамбла за Нову музику.

Ако је разговор с Милком Келеменом, публикован у *Полићици* приликом отварања Бијенала, један од круцијалних текстова на основу којег су читаоци београдске дневне штампе темељније могли да се упознају са сврхом овог фестивала, у том је смислу подједнако важан и текст Драгутина Чолића, *Манифестација досћићнућа у развоју наше музичке кулћуре...*, објављен у *Борби* неколико дана по завршетку овог музичког догађаја (1961џ: 7). Уз неупитну констатацију да Бијенале, „[...] посвећен савременом авангардистичком стваралаштву код нас и у свету, представља [...] прекретницу у развоју наше музичке културе” (Ibid.), Чолић, потом, скреће пажњу и на извесне проблеме с којима се суочила организација овог фестивала, а суштинску примедбу упућује на рачун репертоарске селекције.<sup>27</sup> Ако пођемо од тога да су се организатори држали начела да је Бијенале фестивал савремене музике модерног израза, која се ослободила неоромантичарске баласти, Чолић онда уистину с правом имплицира чињеницу да поједина дела, попут, *Скерца за југаче* Франа Лотке, *Трећей клавијрској концерћи* Бориса Папандопула или *Првој класичној концерћи* Стјепана Шулера, никако нису могла да испуне наведене критеријуме.<sup>28</sup> С тим у вези, аутор у закључку овог текста упућује и прилично отворену критику селекционој комисији, уз примедбу да би убудуће њу морао да чини знатнији број „[...] личности које имају разумевање и афинитет према савременом стваралаштву” (Ibid.).

Поред концертних критика посебно су занимљиви извештаји *Борбе* о одјеку Музичког бијенала у међународној јавности. Последњег дана фестивала (24. маја) овај лист пренео је кратко обавештење да је о Бијеналу објављен чланак у лондонским дневним новинама *Тајмс* (*The Times*). Из тог извештаја, симболичног наслова *У корак са савременим сћремљењима у свейу*, енглеска јавност могла је да прочита како „[...] загребачки фестивал савремене музике доказује да југословенски уметници и на пољу музике иду у корак са савременим стремљењима на пољу уметности у свету” (Анон. 1961d: 7). Поред овог, током

27 Између осталог, Чолић у свом тексту закључује и следеће: „Да би успех будућег Бијенала био потпунији Одбор фестивала, који би можда требало проширити и личностима из других република, свакако ће користити овогодишња стечена искуства”. (Ibid.).

28 Као пример југословенског остварења које се није нашло на репертоару загребачке манифестације, а које је, у односу на наведена дела, у том тренутку много више одговарало програмским критеријумима фестивала савремене музике, Чолић наводи *Трећу симфонију* Милана Ристића, насталу у години одржавања првог Бијенала.

јуна месеца *Борба* је објавила још два текста о Бијеналу у којима се говори о интернационалном одјеку ове манифестације. Ако је договор о одржавању септембарске Конференције несврстаних земаља у Београду постигнут 9. јуна 1961. године у Каиру (о чему су сви београдски дневни листови извештавали), занимљиво је запазити да се у тексту о Бијеналу свега неколико дана касније (14. јуна), наводи како „[н]ије искључено да се у оквиру следећег фестивала одржи и један концерт уметничке музике афричких и азијских народа [...]” (Пашић 1961: 7). Потврду успеха овој манифестацији *Борба* доноси и кроз извештај од 22. јуна, а реч је о рецепцији југословенског фестивала у западнонемачким листовима, *Франкфуртшер Рундшау* (*Frankfurter Rundschau*) и *Ди Велт* (*Die Welt*). Тим поводом београдски дневни лист пренео је, између осталог, запажања немачког критичара Рудолфа Лика (Rudolf Lück), који је Милка Келемена и Љубицу Марић издвојио као две најмаркантније композиторске фигуре у Југославији, док је као једну од главних заслуга ове манифестације приписао томе што је омогућила да се остваре „[...] драгоцени сусрети између представника Истока и Запада, који ће имати утицај на обе стране” (Анон. 1961dž: 7).

### Музички бијенале на страницама *Вечерњих новости*

За разлику од *Полиџике* и *Борбе*, *Вечерње новости* основане су у послератној Југославији, 1953. године у Београду. Како истичу сарадници овог листа, идеја је била да се, поред „грађанске” *Полиџике* и „партијске” *Борбе*, пласирају дневне новине које би у поподневним сатима доносиле свеже и кратке вести с доста фотографија и крупних наслова (Talović i Lovrić 2011). Тако је и културна рубрика *Вечерњих новости* била доста концизнија у односу на друга два дневна листа, па је и у нешто мањој мери објављивала вести о збивањима у осталим југословенским републикама. Поред тога, она се одликовала изразитијом комерцијалношћу спрам *Полиџикине* и *Борбине* културне рубрике, о чему, на пример, сведочи чињеница да су извештаји о догађајима из сфере уметничке музике неретко уступали место одељку под насловом *Забавна музика*. Имајући ово у виду, не изненађује што су *Вечерње новости*, у односу на друга два листа, знатно мање пажње посветиле загребачком Бијеналу. Укупно 5 пута, и то у најкраћој форми, читаоци ових новина могли су се сусрести с вестима о првом међународном фестивалу савремене музике у Југославији. Дакле, на страницама *Вечерњих новости* није било места ни за какве анализе фестивалског програма, репертоара, концертних и оперских извођења, већ су текстови (иначе сви непотписани осим једног, из пера извесног дописника И. Циндарића) конципирани у најкраћим фактографским формама.

Међутим, оно што *Вечерње новости* не чини занемарљивим листом у погледу благовременог и ефикасног информисања о првом Бијеналу, то је што су вест о његовом одржавању, уз нагласак да ће то бити „[...] прва приредба ове врсте [мисли се на савремену музику – прим. аут.] у нашој земљи” (Анон. 1961b: 7), пренеле још 14. априла, дакле, више од месец дана пре почетка манифестације. Десетак дана касније, а опет знатно раније у односу на почетак Бијенала, *Вечерње*

новости својим читаоцима доносе и други прилог о овом фестивалу, указујући на то да је посреди једна „[...] од највећих овогодишњих манифестација савремене музике у Европи” (Циндарић 1961: 7). Повод је, слично као у *Борби* (два дана раније), био званично финализирање фестивалског програма, па је и вест под насловом *Смојџра савремене евројске музике*, пренета уз наднаслов *Ушврћен њрограм међународној Музичкој бијенала у Зајребу* (Ibid.). Критичар је читаоцима само маркирао неколицину композитора, диригената, извођачких тела, солиста и предавача, с којима ће се сусрести бијеналска публика (с нагласком на гостовања домаћих и музичара из Италије: Симфонијски оркестар Италијанске радио-телевизије; Француске: Квартет Паренин и Ивон Лорио; Аргентине: Маурисио Кагел; и Западне Немачке: Ансамбл за Нову музику), али уз одсуство било какве анализе будућег програма.

Након овог текста *Вечерње новосији* нису се оглашавале поводом Бијенала све до дана почетка манифестације (17. маја), када су читаоци укратко обавештени да „[у] Загребу данас почиње први Музички бијенале на коме ће до 24. маја бити изведена дела четрдесеторице [sic!] домаћих и иностраних композитора савремене музике” (Анон. 1961џ: 7), као и да ће за време фестивала бити „[...] организовано и неколико пригодних изложби и дискусија о проблемима савремене музике” (Ibid.). Уз још једно кратко обавештење, у којем се истиче да ће програм Бијенала посебно увеличати Загребачки солисти, који „[...] с правом носе име наших најбољих амбасадора камерне музике у иностранству” (Анон. 1961џ: 8), чини се да је најзанимљивији бијеналски прилог у *Вечерњим новосијима*, заправо, извештај о рецепцији југословенског фестивала у западнонемачким новинама. Наиме, реч је о скраћеној верзији текста објављеног у *Борби* истог дана (22. јуна), само под другим насловом (*Сиџрана шџамџа о зајребачком Бијеналу*. »Још није виђено на Зајаду...»). Тако су и читаоци *Вечерњих новости* били упућени у то да су прикази Бијенала „осванули” у неколико немачких листова, чији аутори углавном „[...] истичу да загребачки фестивал представља јединствену манифестацију у европском музичком животу и указују на потребу да се ове приредбе и убудуће одржавају редовно” (Анон. 1961џ: 7).

Можемо закључити да су, у односу на *Полиџику* и *Борбу*, *Вечерње новосији* несумњиво имале мањи значај за рецепцију Бијенала у београдској средини, будући да својим читаоцима нису пружиле нити један приказ који би критички размотрио било који аспект новооснованог фестивала. С друге стране, „постфестум” извештавање о одјеку Музичког бијенала, готово месец дана од завршетка манифестације, може се тумачити у контексту релевантности културног уредништва *Вечерњих новосији*, као редакције која је недвосмислено препознала значај првог фестивала савремене музике у Југославији.

## ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Говорећи о рецепцији првог фестивала савремене музике у Југославији немогуће је не осврнути се на поједине карактеристике ондашње (дневне) музичке критике. Иако се у *Leksikonu jugoslavenske muzike* (1984) наводи како

„[o]d 1945. gotovo svi dnevni listovi, pa i poneki časopisi, ustupaju svoje rubrike muzičkoj kritici [...]” (Kovačević 1984a: 479), то не значи да је стање музичке критике било сасвим задовољавајуће. Неке од најчешћих замерки које су упућиване уредницима културних рубрика у дневној штампи односиле су се на праксу ангажовања критичара који нису из редова музичке и музиколошке струке,<sup>29</sup> а што је резултирало објављивањем музичких критика без подробнијег улажења у предмет анализе.<sup>30</sup> Уз то, често имплициран проблем био је и тај да се за хронику музичког живота у дневној штампи издавао минималан простор.<sup>31</sup>

Када је реч о одјеку Музичког бијенала Загреб у београдским дневним новинама, извештаје уистину јесу доминантно преносили критичари без формалног музичког образовања (конкретно, у *Полицици* и *Борби* то су загребачки дописници Остојић и Томљановић).<sup>32</sup> Поред тога, недостатак у извештавању београдских дневних листова могао би се приписати недовољном популарисању српских извођача (посебно запаженог наступа Оркестра и Хора Радио-телевизије Београд, с диригентом Боривојем Симићем и солистом Душаном Јанковићем) и композитора из Србије, чија су се дела наша на репертоару првог Бијенала (*Дрући њудачки кваријет* Јосипа Славенског, опера *Четрдесетипрва* Миховила Логара и кантата *Дани у њами за баритон соло, мешовити хор и оркестар* Јосипа Калчића, те *Песме њосијора за мешовити хор и оркестар* Љубице Марић и балет *Балада о месецу лушалици* Душана Радића, као веома запажених остварења с првог Бијенала). Међутим, то што је на страницама београдске дневне штампе преовладало фактографско информисање јавности о првом Музичком бијеналу – у виду музичке хронике, путем вести и извештаја, без понирања у дубљу анализу естетичких, стилистичких и композиционо-техничких аспеката бијеналског репертоара – не треба сматрати као осујећеност

29 Композитор Миховил Логар 1957. године истакао је да редакције дневних листова дају велику слободу својим сарадницима, и то „[...] zbog sopstvenog odsustva razumevanja i snalaženja u орштој музичко-културној problematici” (Logar 1958: 319). Критичар Станко Жепић шездесетих година прошлог века указивао је на „универзалне” критичаре, „[...] koji s jednakom samouvjerenošću pišu i o filozofiji i o muzici i o literaturi i o filmu” (Žepić 1968: 309–310), а естетичар Павле Стефановић 1968. године нагласио је да о савременој музици критичари у дневној штампи „[...] нема[ју] ni stručnog znanja ni subjektivne predispozicije i intuicije [...]” (Stefanović 1986: 360).

30 Педесетих година прошлог века композитор Никола Херцигоња истакао је да домаћом дневном музичком критиком доминирају „стереотипне формуле и фразе” (Hercigonja 1954: 16), док се за Душана Плавшу музичка критика у дневној и недељној штампи неретко сводила на, како је формулисао, „фразеологију и опште формулације које не говоре ништа” (Plavša 1959: 8).

31 Истраживање под насловом Средства јавног информисања (1970) показало је да је, у односу на књижевност, позориште, сликарство, филм и популарну музику, уметничкој музици додељивано најмање простора у дневној штампи (Јакшић 1970: 35). Указујући на исти проблем, критичар Винко Шале је културне додатке београдске штампе симболично назвао „књижевним новинама” (Šale 1982: 180).

32 С тим у вези, споменимо извесне омашке при бележењу иностраних композиторских имена, на пример, Сефер уместо Шефер, Шемберг уместо Шенберг, Гедими уместо Гедини, Бусони уместо Бузони. Остаје упитно је ли ово резултат штампарских грешака, или заиста последица недовољне обавештености појединих новинара у улогама музичких критичара.



рецепције овог фестивалског догађаја. Наиме, изразито омасовљење штампе у социјалистичкој Југославији наводи на тумачење да је, заправо, акценат дневних листова био на правовременом информисању читалаца, док су се меродавне оцене препуштале стручним гласилима. Уз то, када се говори о недовољном простору за музичку критику у дневној штампи, не може се рећи да читаоци београдских дневних новина нису били ваљано информисани о актуелностима у вези с првим југословенским фестивалом савремене музике. Томе сведоче чињенице да су се вести о Музичком бијеналу, уприличеном од 17. до 24. маја, на страницама анализираних дневних штампе могле наћи још почетком марта (*Борба*), а потом и до последњих дана месеца јуна те 1961. године (*Вечерње новости*). Осим тога, број написа из београдске дневне штампе никако није занемарљив, а посебно уколико се узме у обзир то да се фестивал одржавао у главном граду друге југословенске републике (тадашње НР Хрватске). Посреди је више од 30 објављених прилога, а од тога 16 у *Борби*, 15 у *Полицији* и 5 у *Вечерњим новостима*.

Дакле, анализа одјека првог Музичког бијенала Загреб у трима београдским дневним листовима показала је да су се читаоци упознали с импресивним бројем, а за већину њих, тада мало познатих композиторских имена, затим, с неколицином извођачких тела, посебно оним фокусираним на промоцију савремене музике, те с подједнако великим бројем потпуно нових остварења, која су рефлектовала авангардне тенденције, у то време не нашироко распрострањене међу југословенским музичким ствараоцима. Београдска је дневна штампа у контексту Бијенала известила и о извођачким дOMETИМА, о опречним реакцијама југословенске публике на авангардне музичке појаве, али и о запажањима страних посетилаца фестивала, те о рецепцији Бијенала изван границе Југославије. Осим тога, Бијенале је, као авангардна појава, у дискурсу београдских дневних листова иницирао појашњење организационе структуре овог фестивала, његових циљева и критеријума репертоарске селекције, али и наводе да овај догађај са собом носи не само музички, већ и шири друштвени значај. С тим у вези, то што се првом загребачком Бијеналу, једној, понављамо, авангардној појави на домаћем тлу, приступило као изузетно важној теми хронике музичког живота целокупне земље, на одређен начин говори и о друштвено-културној атмосфери у Југославији с почетка шездесетих година.

Сигурно да је овако разгранат и доминантно позитиван медијски одјек прве југословенске манифестације савремене музике деловао подстицајно на организаторе, при чему их је истовремено обавезивао и на велику одговорност за будућност овог фестивала. Недавним обележавањем шездесетогодишњице (1961–2021) Музички бијенале Загреб своју је високу уметничку и друштвену репутацију (стечену, практично, онда када је по први пут и уприличен) без сумње потврдио и оправдао.

## ПРИЛОГ

ХРОНОЛОШКИ ПОПИС ТЕКСТОВА О ПРВОМ МУЗИЧКОМ БИЈЕНАЛУ  
ЗАГРЕБ (1961) У БЕОГРАДСКИМ ДНЕВНИМ ЛИСТОВИМА

3. март (*Борба*), „Истакнути страни уметници на Првом југословенском бијеналу савремене музике” (Аноним.)
12. април (*Борба*), „Манифестација савремене музике. Утврђен програм првог Музичког бијенала града Загреба” (И. Томљановић)
14. април (*Вечерње новостии*), „Међународно бијенале у Загребу” (Аноним.)
20. април (*Полиџика*), „Загребачке теме. У знаку дискусија и – музике” (Стево Остојић)
24. април (*Вечерње новостии*), „Утврђен програм међународног Музичког бијенала у Загребу. Смотра савремене европске музике” (И. Циндарић)
3. мај (*Полиџика*), „Добар знак уочи Бијенала савремене музике у Загребу. Велики успех музичке авангарде” (Бранимир Сакач)
14. мај (*Полиџика*), „Келеменов балет на француској и белгијској телевизији” (Аноним.)
17. мај (*Полиџика*), „Данас се у Загребу отвара први музички Бијенале. Смотра савремене музике. Разговор са председником Милком Келеменом” (Стево Остојић)
17. мај (*Борба*), „Данас почиње I музички бијенале града Загреба” (И. Томљановић)
17. мај (*Вечерње новостии*), „Смотра домаће и стране савремене музике. Данас почиње Бијенале у Загребу” (Аноним.)
18. мај (*Полиџика*), „Музички бијенале у Загребу. Почеле прве приредбе” (Стево Остојић)
18. мај (*Борба*), „Отворен загребачки Музички бијенале” (И. Томљановић)
18. мај (*Вечерње новостии*), „Гости – код куће” (Аноним.)
19. мај (*Полиџика*), „Међународни Музички бијенале у Загребу. Велика фестивалска манифестација. Концерт Симфонијског оркестра Италијанске радио-телевизије” (Стево Остојић)
19. мај (*Борба*), „Први музички бијенале града Загреба. Италијански програм импресионирао” (Крешимир Ковачевић)
20. мај (*Полиџика*), „Међународни музички Бијенале у Загребу. Пријатни доживљаји. Вече ‘Загребачких солиста’ – Нови гости из иностранства” (Стево Остојић)
20. мај (*Борба*), „Загребачки Бијенале савремене музике. Сугестиван савремени израз” (Драгутин Чолић)
21. мај (*Полиџика*), „Портрет – Милко Келемен” (Стево Остојић)

21. мај (*Полиџика*), „Музички бијенале у Загребу. ‘Ревизор’ – као савремена опера” (Стево Остојић)
21. мај (*Борба*), „Загребачки Музички бијенале. Инострани гости о фестивалу и музици” (И. Томљановић)
22. мај (*Полиџика*), „Музички бијенале у Загребу. Аплаузи и звиждуци. Необична атмосфера на приредби најекстремније музике” (Стево Остојић)
22. мај (*Борба*), „Загребачки бијенале савремене музике. Духовита гротеска. ‘Ревизор’ Вернера Ека у извођењу Љубљанске опере” (Крешимир Ковачевић)
23. мај (*Полиџика*), „Музички бијенале у Загребу. Публика живнула као ретко када. Синоћ је наступио Симфонијски оркестар и Хор Радио-телевизије Београд” (Стево Остојић)
23. мај (*Борба*), „Загребачки Бијенале савремене музике. Рафиновано музицирање Ивоне [*sic!*] Лорио” (Драгутин Чолић)
24. мај (*Полиџика*), „Музички бијенале у Загребу. Дворане су постале тесне” (Стево Остојић)
24. мај (*Борба*), „Загребачки Бијенале савремене музике. Шаролик камерни програм” (Драгутин Чолић)
24. мај (*Борба*), „У корак са савременим стремљењима у свету. Лондонски ‘Тајмс’ о југословенском фестивалу савремене музике у Загребу” (Аноним.)
25. мај (*Полиџика*), „Последњи дан Музичког бијенала у Загребу. На крају: конкретна музика” (Стево Остојић)
25. мај (*Борба*), „Загребачки Бијенале савремене музике. Експерименти или музика будућности” (Драгомир Пападополос)
26. мај (*Полиџика*), „Биланс Музичког бијенала у Загребу. Велики успех” (Стево Остојић)
26. мај (*Борба*), „Завршен Први музички бијенале града Загреба. Бијеналским приредбама присуствовало је око 15.000 посетилаца” (И. Томљановић)
30. мај (*Борба*), „Манифестација достигнућа у развоју наше музичке културе. Панорама загребачког Бијенала савремене музике” (Драгутин Чолић)
1. јун (*Полиџика*), „Наш композитор пише за експериментални студио у Келну” (Стево Остојић)
14. јун (*Борба*), „После I Музичког бијенала града Загреба. Успела панорама савремене музике” (Феликс Пашић)
22. јун (*Борба*), „Јединствена манифестација у музичком животу Европе. Западнонемачки листови о загребачком Бијеналу савремене музике” (Аноним.)
22. јун (*Вечерње новостии*), „Страна штампа о загребачком Бијеналу. Још није виђено на Западу...” (Аноним.)

## LIST OF REFERENCES

- Anon. (1961a) „Istaknuti strani umetnici na Prvom jugoslovenskom bijenalu savremene muzike”, *Borba*, 3. 3. 1961: 7. / Анон. (1961a) „Истакнути страни уметници на Првом југословенском бијеналу савремене музике”, *Борба*, 3. 3. 1961: 7.
- Anon. (1961b) „Међународно бијенале у Загребу”, *Večernje novosti*, 14. 4. 1961: 7. / Анон. (1961b) „Међународно бијенале у Загребу”, *Вечерње новостии*, 14. 4. 1961: 7.
- Anon. (1961c) „Kelemenov balet na francuskoj i belgijskoj televiziji”, *Politika*, 14. 5. 1961: 15 / Анон. (1961c) „Келеменов балет на француској и белгијској телевизији”, *Политика*, 14. 5. 1961: 15.
- Anon. (1961č) „Smotra domaće i strane savremene muzike. Danas počinje Bijenale u Zagrebu”, *Večernje novosti*, 17. 5. 1961: 7. / Анон. (1961č) „Смотра домаће и стране савремене музике. Данас почиње Бијенале у Загребу”, *Вечерње новостии*, 17. 5. 1961: 7.
- Anon. (1961ć) „Gosti – kod kuće”, *Večernje novosti*, 18. 5. 1961: 8. / Анон. (1961ć) „Гости – код куће”, *Вечерње новостии*, 18. 5. 1961: 8.
- Anon. (1961d) „U korak sa savremenim stremljenjima u svetu. Londonski ‘Tajms’ o jugoslovenskom festivalu savremene muzike u Zagrebu”, *Borba*, 24. 5. 1961: 7. / Анон. (1961d) „У корак са савременим стремљењима у свету. Лондонски ‘Тажмс’ о југословенском фестивалу савремене музике у Загребу”, *Борба*, 24. 5. 1961: 7.
- Anon. (1961dž) „Jedinstvena manifestacija u muzičkom životu Evrope. Zapadnonemački listovi o zagrebačkom Bijenalu savremene muzike”, *Borba*, 22. 6. 1961: 7. / Анон. (1961dž) „Јединствена манифестација у музичком животу Европе. Западнонемачки листови о загребачком Бијеналу савремене музике”, *Борба*, 22. 6. 1961: 7.
- Anon. (1961đ) „Strana štampa o zagrebačkom Bijenalu. Još nije viđeno na Zapadu...”, *Večernje novosti*, 22. 6. 1961: 7. / Анон. (1961đ) „Страна штампа о загребачком Бијеналу. Још није виђено на Западу...”, *Вечерње новостии*, 22. 6. 1961: 7.
- Anon. (s. a.a) *Borba: Organ Komunističke partije Jugoslavije*, <https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/nbs/43854348#full> [pristupljeno 29. 1. 2022.] / Анон. (s. a.a) *Борба: Орган Комунистичке партије Југославије*, <https://plus.sr.cobiss.net/opac7/bib/nbs/43854348#full> [приступљено 29. 1. 2022.]
- Anon. (s. a.b) *O nama – Istorijat Politike AD*, [https://politika-ad.com/?option=com\\_content&view=article&id=19&Itemid=31&lang=cirilica](https://politika-ad.com/?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=31&lang=cirilica) [pristupljeno 29. 1. 2022.] / Анон. (s. a.b) *О нама – Историјајат Политике АД*, [https://politika-ad.com/?option=com\\_content&view=article&id=19&Itemid=31&lang=cirilica](https://politika-ad.com/?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=31&lang=cirilica) [приступљено 29. 1. 2022.]
- Anon. (s. a.c) „Ostojić, Stevo”. U *Filmska enciklopedija, mrežno izdanje*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?id=3871> [pristupljeno 29. 1. 2022.]
- Cindarić, I. (1961) „Utvrđen program međunarodnog Muzičkog bijenala u Zagrebu. Smotra savremene evropske muzike”, *Večernje novosti*, 24. 4. 1961: 7. / Циндарић, И. (1961) „Утврђен програм међународног Музичког бијенала у Загребу. Смотра савремене европске музике”, *Вечерње новостии*, 24. 4. 1961: 7.
- Čavlović, Ivan (1999) „Музички догађај: publicistika, novinarstvo, kritika”, *Muzika: časopis za muzičku kulturu* 4: 6–24.

- Čolić, D[ragutin] (1961a) „Zagrebački Bijenale savremene muzike. Sugestivan savremeni izraz”, *Borba*, 20. 5. 1961: 7. / Чолић, Д[рагутин] (1961a) „Зagreбачки Бијенале савремене музике. Сугести- ван савремени израз”, *Борба*, 20. 5. 1961: 7.
- Čolić, D[ragutin] (1961b) „Zagrebački Bijenale savremene muzike. Rafinovano muziciranje Ivone [sic!] Lorio”, *Borba*, 23. 5. 1961: 7. / Чолић, Д[рагутин] (1961b) „Зagreбачки Бијенале савреме- не музике. Рафиновано музицирање Ивоне [sic!] Лорио”, *Борба*, 23. 5. 1961: 7.
- Čolić, D[ragutin] (1961c) „Zagrebački Bijenale savremene muzike. Šarolik kamerni program”, *Borba*, 24. 5. 1961: 7. / Чолић, Д[рагутин] (1961c) „Зagreбачки Бијенале савремене музике. Шаролик камерни програм”, *Борба*, 24. 5. 1961: 7.
- Čolić, Dragutin (1961č) „Manifestacija dostignuća u razvoju naše muzičke kulture. Panorama zagrebačkog Bijenala savremene muzike”, *Borba*, 30. 5. 1961: 7. / Чолић, Драгутин (1961č) „Ма- нифестација достигнућа у развоју наше музичке културе. Панорама загребачког Бијенала савре- мене музике”, *Борба*, 30. 5. 1961: 7.
- Doknić, Branka (2013) *Kulturna politika Jugoslavije: 1946–1963*, Beograd: Službeni glasnik.
- Hercigonja, Nikola (1954) „Anketa o muzičkoj kritici”, *Savremeni akordi: list za muzička pitanja* 2: 16.
- Jakšić, Đura (1970) „Sredstva javnog saopštavanja”, *Pro musica* Posebna edicija – Muzički život i muzička kultura u SR Srbiji: 33–38. / Јакшић, Ђура (1970) „Средства јавног саопштавања”, *Pro musica* Посебна едисија – Музички живот и музичка култура у СР Србији: 33–38.
- Kelemen, Milko, Reiching, Aleksandar, Stojanović, Josip i Vuljević, Ivo (ur.) (1963) *Muzički biennale Zagreb: festival international de musique contemporaine 8–16 V 1963*, Zagreb: Muzički biennale Zagreb – Turistički savez grada Zagreba.
- Kovačević, Dr K[rešimir] (1961a) „Prvi muzički bijenale grada Zagreba. Italijanski program impresionirao”, *Borba*, 19. 5. 1961: 5. / Ковачевић, Др К[решимир] (1961a) „Први музички бијенале града Загреб. Италијански програм импресионирао”, *Борба*, 19. 5. 1961: 5.
- Kovačević, Dr K[rešimir] (1961b) „Zagrebački bijenale savremene muzike. Duhovita groteska. ‘Revizor’ Vernerera Eka u izvođenju Ljubljanske opere”, *Borba*, 22. 5. 1961: 6. / Ковачевић, Др К[решимир] (1961b) „Зagreбачки бијенале савремене музике. Духовита гротеска. ‘Ревизор’ Вернера Ека у извођењу Љубљанске опере”, *Борба*, 22. 5. 1961: 6.
- Kovačević, Krešimir (ur.) (1984a) „Kritika – Srbija”. U *Leksikon jugoslavenske muzike* 1, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 478–479.
- Kovačević, Krešimir (ur.) (1984b) „Papadopulos, Dragomir”. U *Leksikon jugoslavenske muzike* 2, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 141.
- Krpan, Erika (ur.) (2000) *Muzički biennale Zagreb. Međunarodni festival svremene glazbe 1961–2001*, Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja.
- Krpan, Erika (ur.) (2003) *Zagrebački solisti: pedeset zlatnih godina 1954–2004*, Zagreb: Zagrebački solisti; Cantus d. o. o.
- Logar, Mihovil (1958) „Kritika i publicitet našeg stvaralaštva”, *Zvuk: jugoslavenska muzička revija* 17–18: 317–325.
- Maksimović, Rajko (1961) „Trijumf poljske muzičke avangarde. Prvi muzički biennale u Zagrebu: Pogledi i utisci”, *Zvuk: jugoslavenska muzička revija* 49–50: 492–493.
- Marković, J. Predrag (2007) *Trajnost i promena: društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevice u Jugoslaviji i Srbiji*, Beograd: Službeni glasnik.

- Markulin, Lucija (2005) „Utemeljenje Muzičkog biennala u Zagrebu”, *Arti musices: hrvatski muzikološki zbornik* 36/1: 63–92.
- Ostojić, Stevo (1961a) „Zagrebačke teme. U znaku diskusija i – muzike”, *Politika*, 20. 4. 1961: 12. / Остојић, Стево (1961a) „Загребачке теме. У знаку дискусија и – музике”, *Полиџика*, 20. 4. 1961: 12.
- Ostojić, Stevo (1961b) „Danas se u Zagrebu otvara prvi muzički Bijenale. Smotra savremene muzike. Razgovor sa predsednikom Milkom Kelemenom”, *Politika*, 17. 5. 1961: 10. / Остојић, Стево (1961b) „Данас се у Загребу отвара први музички Бијенале. Смотра савремене музике. Разговор са председником Милком Келеменом”, *Полиџика*, 17. 5. 1961: 10.
- O[stojić], S[tevo] (1961c) „Музички бијенале у Загребу. Почеле прве приредбе”, *Politika*, 18. 5. 1961: 10. / О[стојић], С[тево] (1961c) „Музички бијенале у Загребу. Почеле прве приредбе”, *Полиџика*, 18. 5. 1961: 10.
- O[stojić], S[tevo] (1961č) „Међународни Музички бијенале у Загребу. Велика фестивалска манифестација. Концерт Симфонијског оркестра Италијанске радио-телевизије”, *Politika*, 19. 5. 1961: 10. / О[стојић], С[тево] (1961č) „Међународни Музички бијенале у Загребу. Велика фестивалска манифестација. Концерт Симфонијског оркестра Италијанске радио-телевизије”, *Полиџика*, 19. 5. 1961: 10.
- O[stojić], S[tevo] (1961ć) „Међународни музички Бијенале у Загребу. Пријатни доживљаји. Веће ‘Зagrebačkih solista’ – Нови гости из иностранства”, *Politika*, 20. 5. 1961: 10. / О[стојић], С[тево] (1961ć) „Међународни музички Бијенале у Загребу. Пријатни доживљаји. Вече ‘Загребачких солиста’ – Нови гости из иностранства”, *Полиџика*, 20. 5. 1961: 10.
- Ostojić, S[tevo] (1961d) „Музички бијенале у Загребу. ‘Revizor’ – као савремена опера”, *Politika*, 21. 5. 1961: 8. / Остојић, С[тево] (1961d) „Музички бијенале у Загребу. ‘Ревизор’ – као савремена опера”, *Полиџика*, 21. 5. 1961: 8.
- Ostojić, Stevo (1961dž) „Portret – Milko Kelemen”, *Politika*, 21. 5. 1961: 5. / Остојић, Стево (1961dž) „Портрет – Милко Келемен”, *Полиџика*, 21. 5. 1961: 5.
- O[stojić], S[tevo] (1961đ) „Музички бијенале у Загребу. Аплаузи и звиждуци. Необична атмосфера на приредби најекстремније музике”, *Politika*, 22. 5. 1961: 6. / О[стојић], С[тево] (1961đ) „Музички бијенале у Загребу. Аплаузи и звиждуци. Необична атмосфера на приредби најекстремније музике”, *Полиџика*, 22. 5. 1961: 6.
- O[stojić], S[tevo] (1961е) „Музички бијенале у Загребу. Публика живнула као ретко када. Синоћ је наступио Симфонијски оркестар и Нор Радио-телевизије Београд”, *Politika*, 23. 5. 1961: 11. / О[стојић], С[тево] (1961е) „Музички бијенале у Загребу. Публика живнула као ретко када. Синоћ је наступио Симфонијски оркестар и Хор Радио-телевизије Београд”, *Полиџика*, 23. 5. 1961: 11.
- O[stojić], S[tevo] (1961f) „Музички бијенале у Загребу. Дворане су постале тесне”, *Politika*, 24. 5. 1961: 10. / О[стојић], С[тево] (1961f) „Музички бијенале у Загребу. Дворане су постале тесне”, *Полиџика*, 24. 5. 1961: 10.
- O[stojić], S[tevo] (1961g) „Poslednji dan Muzičkog bijenala u Zagrebu. Na kraju: konkretna muzika”, *Politika*, 25. 5. 1961: 12. / О[стојић], С[тево] (1961g) „Последњи дан Музичког бијенала у Загребу. На крају: конкретна музика”, *Полиџика*, 25. 5. 1961: 12.
- O[stojić], S[tevo] (1961h) „Bilans Muzičkog bijenala u Zagrebu. Veliki uspeh”, *Politika*, 26. 5. 1961: 11. / О[стојић], С[тево] (1961h) „Биланс Музичког бијенала у Загребу. Велики успех”, *Полиџика*, 26. 5. 1961: 11.
- O[stojić], S[tevo] (1961i) „Naš kompozitor piše za eksperimentalni studio u Kelnu”, *Politika*, 1. 6.

- 1961: 10. / О[стојић], С[тево] (1961i) „Наш композитор пише за експериментални студио у Келну”, *Полиџика*, 1. 6. 1961: 10.
- Ostojić, Stevo (1975) *Razgovori*, Zagreb: Stvarnost.
- Ostojić, Stevo (1981) *Javni dnevnik. Zagrebački kulturni i društveni horizonti 1952–1980*, Zagreb: Globus.
- Papadopolos, D[ragomir] (1961) „Zagrebački Bijenale savremene muzike. Eksperimenti ili muzika budućnosti”, *Borba*, 25. 5. 1961: 9. / Пападополос, Д[рагомир] (1961) „Загребачки Бијенале савремене музике. Експерименти или музика будућности”, *Борба*, 25. 5. 1961: 9.
- Pašić, F[eliks] (1961) „Posle I Muzičkog bijenala grada Zagreba. Uspela panorama savremene muzike”, *Borba*, 14. 6. 1961: 7. / Пашић, Ф[еликс] (1961) „После I Музичког бијенала града Загреб. Успела панорама савремене музике”, *Борба*, 14. 6. 1961: 7.
- Perišić, Miroslav (2013) *Diplomatija i kultura. Jugoslavija: prelomna 1950. Jedno istorijsko iskustvo*, Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije; Narodna biblioteka Srbije. / Перишић, Мирослав (2013) *Дипломатија и култура. Југославија: преломна 1950. Једно историјско искуство*, Београд: Институт за новију историју Србије; Народна библиотека Србије.
- Plavša, Dušan (1959) „О нашој музичкој критици”, *Savremeni akordi: list za muzička pitanja* 1–2: 7–8.
- Plavša, Dušan (1961) „Музика: Између ‘више не’ и ‘још не’”, *NIN: Nedeljne informativne novine* 542: 8. / Плавша, Душан (1961) „Музика: Између ‘више не’ и ‘још не’”, *НИН: Недељне информативне новине* 542: 8.
- Rudić, Mirko (2010) *In memoriam: Feliks Pašić (1939–2010)*, <https://www.vreme.com/nedelja/feliks-pasic/> [pristupljeno 29. 1. 2022.]
- Sakač, Branimir (1961) „Dobar znak uoči Bijenala savremene muzike u Zagrebu. Veliki uspeh muzičke avangarde”, *Politika*, 3. 5. 1961: 8. / Сакач, Бранимир (1961) „Добар знак уочи Бијенала савремене музике у Загребу. Велики успех музичке авангарде”, *Полиџика*, 3. 5. 1961: 8.
- Stefanović, Pavle (1961) „U korak sa novim zvučnim strukturama (Na Međunarodnom bijenalu savremene muzike u Zagrebu)”, *Književne novine* 146: 2.
- Stefanović, Pavle (1986) „Нешто о музичкој критици (Емисија Трећег програма Радио-Београда, 1968)”. U Ivan V. Lalić (ur.) *Pavle Stefanović: Um za tonom*, Beograd: Nolit, 358–366.
- Šale, Vinko (1982) „Samoupravljanje u muzičkoj kulturi”. U Slobodan Stefanović (ur.) *Muzičko stvaralaštvo i kritika – Tribina*, Beograd: Marksistički centar Organizacije SK u Beogradu, 178–186.
- Talović, V[iioleta] i Lovrić, I[van] (2011) „Novosti” *uvek sa svojim narodom*, <https://www.novosti.rs/vesti/naslovna/aktuelno.69.html:325897-Novosti-uvek-sa-svojim-narodom> [pristupljeno 29. 1. 2022.]
- Tomljanović, I. (1961a) „Manifestacija savremene muzike. Utvrđen program prvog Muzičkog bijenala grada Zagreba”, *Borba*, 12. 4. 1961: 7. / Томљановић, И. (1961a) „Манифестација савремене музике. Утврђен програм првог Музичког бијенала града Загреб”, *Борба*, 12. 4. 1961: 7.
- Tomljanović, I. (1961b) „Danas počinje I muzički bijenale grada Zagreba”, *Borba*, 17. 5. 1961: 6. / Томљановић, И. (1961b) „Данас почиње I музички бијенале града Загреб”, *Борба*, 17. 5. 1961: 6.
- T[omljanović], I. (1961c) „Otvoren zagrebački Muzički bijenale”, *Borba*, 18. 5. 1961: 7. / Т[омљановић], И. (1961c) „Отворен загребачки Музички бијенале”, *Борба*, 18. 5. 1961: 7.
- Tomljanović, I. (1961č) „Zagrebački Muzički bijenale. Inostrani gosti o festivalu i muzici”, *Borba*, 21. 5. 1961: 9. / Томљановић, И. (1961č) „Загребачки Музички бијенале. Инострани гости о фестивалу и музици”, *Борба*, 21. 5. 1961: 9.

## MILOŠ MARINKOVIĆ

REACTIONS TO THE FIRST MUSIC BIENNALE ZAGREB (1961) IN BELGRADIAN DAILY NEWSPAPERS

T[omljanović], I. (1961ć) „Završen Prvi muzički bijenale grada Zagreba. Bijenalskim priredbama prisustvovalo je oko 15.000 posetilaca”, *Borba*, 26. 5. 1961: 7. / T[омљановић], И. (1961ć) „Завршен Први музички бијенале града Загреба. Бијеналским приредбама присуствовало је око 15.000 посетилаца”, *Борба*, 26. 5. 1961: 7.

Uredništvo „Zvuka” (1961) Prvi muzički biennale u Zagrebu: Pogledi i utisci”, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija* 49–50: 480–510.

Žepić, Stanko (1968) „Музичка критика – шта је то?”, *Zvuk: jugoslovenska muzička revija* 85–86: 307–310.

## MILOŠ MARINKOVIĆ

## REACTIONS TO THE FIRST MUSIC BIENNALE ZAGREB (1961)

IN BELGRADIAN DAILY NEWSPAPERS

## (SUMMARY)

The first festival of contemporary music in Yugoslavia was the Music Biennale Zagreb, founded in 1961. One of the main goals of this festival was the affirmation of post-war musical tendencies in Europe, as well as the reaffirmation of modernist achievements of the interwar period. With its focus on contemporary music, the Music Biennale resonated as a true avant-garde phenomenon in Yugoslavia and attracted a lot of domestic and foreign media attention.

This study discusses the reception of the first Music Biennale in the Belgradian daily newspapers, *Politika* [Politics], *Borba* [Struggle] and *Večernje Novosti* [Evening News], with reference to the characteristics of the editorial policies of these three newspapers. Politics and Struggle, two of the most influential dailies at the time, were closely following the festival from day to day, practically competing in publishing information from Zagreb. The Evening New published fewer articles about the Music Biennale, but they are no less noteworthy. There were more than 30 published texts, of which 16 appeared in *Struggle*, 15 in *Politics*, and 5 in *Evening News*.

Despite the lack of musicological articles in the daily press, writings on the first Music Biennale in three Belgradian dailies are of great importance for understanding the musical and social circumstances surrounding this festival. Readers of Belgradian newspapers were introduced to an impressive number of composers, performers and works of contemporary music, which reflected avant-garde tendencies not widespread among Yugoslav musicians at the time. In addition, the focus of the Belgradian press was on explaining the organisational policies, goals, and criteria for



the repertoire selection of this avant-garde festival. Finally, the newspapers in the capital of Yugoslavia introduced the readers to the reception of the Yugoslav festival in foreign media, as well as to the wider social significance of the establishment of the Music Biennale.

The timely and active reporting of the Belgradian daily press indicates that the first Music Biennale Zagreb was promptly recognised as an important modernist musical festival for the cultural life of the whole of Yugoslavia.

LEARNING TRADITIONAL SINGING IN SERBIAN CLUBS  
IN VIENNA – ECONOMIC ASPECTS BETWEEN  
AMATEURISM AND PROFESSIONALISM

Miloš Rašić<sup>1</sup>

Research Associate, Institute of Ethnography SASA, Belgrade, Serbia

---

УЧЕЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНОГ ПЕВАЊА У СРПСКИМ  
КЛУБОВИМА У БЕЧУ – ЕКОНОМСКИ АСПЕКТИ ИЗМЕЂУ  
АМАТЕРИЗМА И ПРОФЕСИОНАЛИЗМА\*

Милош Рашић

Научни сарадник, Етнографски институт САНУ, Београд, Србија

Received: 6 August 2021

Accepted: 1 March 2022

Original scientific paper

ABSTRACT

Serbian clubs in Vienna are cultural, artistic, and sports organisations formed in the 1970s by Yugoslav guest workers, then called Yugoslav clubs. Since the 1990s, due to significant socio-political changes in the home country, the work policies of clubs in Vienna have changed, and they have become Serbian clubs. To learn traditional singing within the folklore sections of the mentioned clubs, the leaders hire pedagogues from Serbia – ethnomusicologists or individuals with completed secondary music schools in the departments of traditional singing. This paper aims to present and analyse several aspects of learning traditional singing in these institutions, focusing on the exchange of different forms of capi-

\* Текст је настао као резултат рада у Етнографском институту САНУ који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, а на основу Уговора о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2022. години, број: 451-03-68/2022-14/200173 од 04.02.2022.

1 rasicmilos6@gmail.com

tal - from economic to symbolic and vice versa and reviewing the role of individuals in these systems.

KEYWORDS: traditional singing, education, Serbian clubs in Vienna, economic capital, amateurism, professionalism.

#### АПСТРАКТ

Српски клубови у Бечу су културно-уметничке и спортске организације, оформљене седамдесетих година XX века, од стране југословенских гастарбајтера, тада под називом југословенски клубови. Од деведесетих година XX века, услед снажних друштвено-политичких промена у земљи матици, мењају се и политике рада клубова у Бечу, те они опстају српски клубови. За потребе учења традиционалног певања у оквиру фолклорних секција поменутих клубова, руководиоци ангажују педагоге из Србије – етномузикологе или појединце са завршеним средњим музичким школама на одсецима за традиционално певање. Циљ овог рада је да представи и анализира неколико различитих аспеката учења традиционалног певања у поменутих институцијама, фокусирајући се на размену различитих облика капитала – од економског у симболички и обрнуто, те преиспитујући улогу појединаца у овим системима.

Кључне речи: традиционално певање, едукација, српски клубови у Бечу, економски капитал, аматеризам, професионализам.

#### УВОД

У овом раду понудићемо анализу сарадње која се остварује између педагога традиционалног певања и српских клубова у Бечу.<sup>2</sup> Поменути клубови представљају културно-уметничке и спортске организације које постоје још од седамдесетих година XX века, када су југословенски гастарбајтери у Бечу формирали југословенске клубове (в. Рашић 2017). У клубовима доминирају тзв. фолклорне секције,<sup>3</sup> због чега је учење традиционалног певања један од важнијих аспеката њиховог рада.

2 За потребе овог рада одабрали смо традиционално певање, будући да је аспект економије (и кореографије) традиционалних плесова већ обрађен (в. Rašić 2022), док однос стручњака из области народне ношње и дијаспоре остаје за неку наредну дискусију. Сва три аспекта могуће је и заједно посматрати, али би у том случају био неопходан знатно обимнији рад, који би превазишао оквире једног научног текста.

3 Фолклор представља знатно шире поље и може се односити на науку, али и грађу за проучавање, при чему има дугу традицију истраживања у оквиру различитих области – антропологије и етнологије, књижевности, музикологије итд. (више о фолклору и фолклористици в. Antonijević 2010). Ипак, у домену аматерске уметности под фолклором се подразумевају искључиво традиционални плесови, музика и народна ношња. Другим речима, они су знатно сузили дати

Премда у почетку рада клубова учење певања није било развијено до тог нивоа да би се ангажовали стручни појединци, већ су то углавном радили руководиоци фолклорних ансамбала, од формирања Европске смотре, а све интензивније у протеклих десетак година, већина клубова широм западноевропске дијаспоре упошљава педагоге традиционалног певања. За потребе едукације руководиоци клубова у Бечу најчешће ангажују појединце из Србије, који у њихове институције долазе спорадично и са члановима раде на подучавању традиционалним песмама које су им потребне за извођење у већ постојећим кореографијама традиционалног плеса или за друга солистичка извођења. Иако користимо термин *педагози традиционалног певања* у недостатку адекватнијег појма, истичемо да су ти педагози или етномузиколози, који су своје школовање завршили на акредитованим факултетима, или појединци са завршеним средњим музичким школама, на одсецима за традиционално певање. Важно је правити разлику међу овим појединцима, будући да, сходно знању и нивоу образовања, њихове компетенције, морални и етички односи према струци и аспекту рада којим се баве не могу бити на истом нивоу.

Материјал за ову студију прикупљен је антрополошким квалитативним истраживањем – дубинским, полуструктурираним интервјуима, неформалним конверзацијама и опсервацијом. За потребе истраживања интервјуе смо обавили са члановима српских клубова у Бечу,<sup>4</sup> као и са различитим педагозима традиционалног певања који с њима сарађују.

О економији и традиционалној музици нема много научних радова, нарочито у домаћим оквирима. Један од ретких јесте рад Наиле Церибашић, у којем ауторка даје неколико разлога због чега се традиционална музика ретко спаја с новцем (Ceriбаšić 2013). Први разлог су увржено мишљење и концептуализација традиционалне музике као идентитетског питања, неспојивог са зарадом. Потом следи идеја о пољу ужитка у које се музика често сврстава, ограничена на поље слободног времена, исто тако неспојива с остварењем прихода. Ту је и читав низ других пракси и мишљења којима се музика издиге од „обичне” материјалне стварности (Ibid.: 54–55). Овим разлозима могуће је додати и стереотипно посматрање фолклорних ансамбала, нарочито оних у дијаспори, као идентитетских места која су базирана на аматерском и самовољном укључивању, чиме се аспект зараде такође увек занемарује.

Делује да се у српској науци о овој теми није писало, будући да су аутори више били окренути повезивању традиционалне музике и њених идентитетских својстава. Идентитетска превирања у земљи, нарочито изражена током

појам, те се под фолклорним увек подразумевају оне секције у оквиру којих се уче традиционални плесови и традиционална музика, зарад сценског извођења.

4 У Бечу тренутно функционише шест различитих клубова, при чему су најактивнији клубови КСД „Бамби”; СКЦ „Стеван Мокрањец” и КСД „Јединство”, док преостала три клуба – КУД „Карађорђе”; КУД „Бранко Радичевић” и КУД „Коло” раде спорадично и са знатно мањим бројем чланова. Током истраживања успостављена је сарадња с прва три поменута клуба, премда су и остали клубови били у фокусу током опсервације различитих манифестација које организује Савез српских клубова у Аустрији.

деведесетих година XX века, те чувени идентитетски *comeback* (Čolović 2014) сигурно су допринели томе да се пажња у већој мери усмери ка анализи везе између традиционалне музике и идентитета. Будући да смо до сада прочитали многе радове који су посвећени поменутој важној теми, сада је могуће устремити се и на друге – исто тако важне аспекте.<sup>5</sup> Другим речима, као што рад у пољу едукације у сфери традиционалне музике у дијаспори не треба свести искључиво на економски капитал, тако ни ту сферу не би требало искључиво свести на домене очувања традиције и идентитета.

Оно што је сигурно – писање рада овог типа, у којем се тематизује зарада у оним аспектима који су препознати као места чувања идентитета и традиције, а у којима улогу узимају и академски радници – није нимало лако. Такво становиште износи и Џерибашићева, наводећи: „I sama sam se najprije skanjivala bih li se uopće poduzela pisanja ovog članka, a zatim, višestruko sa sobom provjerala do koje je razine primjereno i pristojno govoriti o pojednostima povčanih transakcija” (Ceribašić 2013: 54). Сходно претходно наведеној стрепњи, поменута ауторка рад формира као генерализовану нарацију. Ипак, важно је изаћи из генерализованих нарација и позабавити се конкретним примерима, без интенције приказивања ове теме у облику извештаја жуте штампе. Напротив, тема попут ове представља важан аспект одређених социокултурних система и појединих аспеката академског рада, због чега је апсолутно легитимно започети анализе и покренути различита питања с тим у вези.

## КРАТАК ИСТОРИЈСКИ ОСВРТ НА МИГРАТОРНЕ ПРОЦЕСЕ

Тренд одласка југословенских радника на привремени рад отпочео је непосредно након Другог светског рата, када су западноевропске земље имале потребу за иностраном радном снагом, која ће помагати у обновама земаља после ратних разарања, али и при покретању различитих фабрика у процесу индустријализације поменутих држава.

Историјски гледано, југословенски државни врх мењао је своје политике емиграције, у складу с општим друштвено-политичким околностима. На самом почетку, током педесетих година 20. века, став државе није био благонаклон према онима који су одлазили на рад у друге земље. Наиме, државни врх се прибојавао да ће се у иностранству створити негативна слика о Југославији као земљи чији радници морају да проналазе благостање ван сопствене државе (в. Dobrivojević 2007: 91; Marković 2009: 8). На рад у иностранство претежно су одлазили неквалификовани или нискоквалификовани радници – бравари,

<sup>5</sup> О другим аспектима рада у традиционалном певању могуће је информисати се у веома значајном доприносу који је дала Јелена Јовановић, говорећи о певачким праксама у културно-уметничком друштву, користећи се и сопственим искуствима дугогодишњег вокалног педагога у анализираном ансамблу (Jovanović 2016).

стругари, шофери итд. (Ivanović 2012: 51). У почетку међународни уговори нису постојали, те је и статус југословенских радника у западној Европи био знатно лошији (Antonijević 2013: 31). Временом, како се мењала југословенска политика емиграције, доношени су различити закони, правилници, али и упутства, којима је југословенска власт тежила да регулише одласке својих држављана у иностранство, иако никада није до краја успела у спровођењу строге контроле (в. Ivanović 2012: 57; Dobrivojević 2007: 92). С друге стране, западноевропске земље такође су у појединим тренуцима покушавале да зауставе прилив иностране радне снаге, будући да је и само тржиште постало засићено, али и због тога што је развој индустријске технологије смањио потребу за нискоквалификованим радницима (Schierup 1985: 21). Поједини истраживачи чак и нафтну кризу из 1973. године, која је снажно уздрмала светску економију, тумаче као изговор за обуставу запошљавања иностраних радника (Ibid.: 21–27).

Упркос свим тим променама, како политика емиграције у Југославији, тако и политика имиграције у Аустрији, Југословени су у великом броју одлазили у Аустрију и широм западне Европе, формирајући сопствени контекст у којем ће наставити даље да живе. Група ових радника на привременом раду, коју називамо гастарбајтерима,<sup>6</sup> изузимајући из тог појма било каква пејоративна, а задржавајући сва она симболичка значења која поменути термин у себи носи, оформила је свој културни систем у којем и данас живи и одгаја нове генерације српских миграната – у Бечу, конкретно, сада већ постоје пете генерације српских гастарбајтера.<sup>7</sup> У овом раду посебно се важном испоставља теза Драгане Антонијевић – да гастарбајтери имају засебан културни идентитет, који испољавају кроз различите облике животног стила, потрошње и материјално-симболичких приказивања статуса (Antonijević 2011: 1015).

## О СРПСКИМ КЛУБОВИМА У БЕЧУ

Иако данас говоримо о српским клубовима у Бечу, важна је напомена да су они проистекли и представљају континуитет рада некадашњих југословенских клубова које су током седамдесетих година XX века, широм западноевропских земаља, формирали југословенски радници на привременом раду. Како су у том периоду Југословени схватили да њихов рад неће бити привремен, већ да ће се у Аустрији задржати до пензије или чак до краја живота, јавила се потреба за отварањем одређених места на којима ће се моћи окупљати са својим

6 Више о самом термину гастарбајтер видети у: Vuksanović 1997; Ivanović 2012; Antonijević 2013.

7 Илустрације ради, истичемо чињеницу да данас у Аустрији људи с мигрантским пореклом чине више од 20% укупне популације. У Бечу су људи с мигрантским пореклом још израженији и статистика указује да они чине 40% укупне популације у том граду, при чему је највећи број њих из бивших југословенских република и Турске (Rupnow 2017: 40).

сународницима. Стога, у Бечу је први клуб основан 1970. године, под називом „Интернационални клуб младих Југословена”. Након њега, исте године формиран је и данас актуелни клуб „Јединство”, најстарији клуб иностраних радника у Бечу. Самоиницијативно и самоорганизујући се, радници су формирали поменуте институције. Њихова намера била је да се јаче повежу са својим сународницима, да помогну новим мигрантима који се још нису снашли у Бечу, али и да кроз рад спортских и културно-уметничких секција исказују своју припадност земљи матици (Драгишић 2010: 136; Рашић 2017: 692). Клубови данас имају статус невладиних организација, како су и заведени у бечкој администрацији.

Све до осамдесетих година XX века клубови су деловали као југословенски, руководећи се идеологијом братства-јединства, при чему су се дешавања у земљи матици увек јасно одсликавала и на рад клубова (в. Рашић 2017). Наиме, у клубовима су учествовали становници свих бивших југословенских република, сви народи и све народности. У раду се неговао тзв. „југословенски фолклор”, под којим се подразумевало представљање кореографија у којима су заступљени традиционални плесови и музика свих југословенских република, док су манифестације одржаване током важних државних југословенских празника – 25. мај, 29. новембар итд.

У социјалистичкој Југославији аматеризам је имао важно место у презентацији народне културе и народног стваралаштва, прилагођавајући поменуте аспекте сцени кроз рад различитих аматерских секција – фолклорних, музичких, драмских итд. (Вукановић 2012: 12). Идеја је била да аматеризам буде место на којем ће човек моћи културно-уметнички да се изрази, а не да зарађује за живот (Suprek 1974: 8). Поједини аутори сматрају да су КУД-ови опстали баш због тога што се веровало да у њима „нестају класне разлике међу аматерима, границе између нација се бришу, и разлике између физичког и интелектуалног рада се укидају” (Dedić 1981: 127). Фолклорне секције имале су доминацију од самог почетка у аматерским институцијама. Политике рада ових секција кристалишу се временом, а на њих су утицале укупне околности у држави. Аграрном реформом и индустријализацијом земље мења се демографска и друштвена слика Југославије. Једна од промена била је и та да сеоски плесачи постају део градских КУД-ова. Како то поједини аутори тумаче, они су свој „сеоски начин плесања” заменили „урбаним” (Aguilar 2005: 157). Иако поменута подела делује рогобатно, под њом се подразумева да је у овом процесу дошло до изградње нове технике плесања, која је комбиновала локалне стилове плесања с балетском пластиком. Када је у питању само извођаштво, све фолклорне секције имале су обавезу да презентују плесове свих југословенских република, што поједини аутори тумаче као тежњу политичког врха да Југославију представи као место владавине правде и друштвене једнакости (Aguilar 2005: 181), а други су склонили тумачењу да је ова политика доприносила „стварању осећаја јединства и непосредног искуства мултикултуралности” (Hofman 2012: 76). Кореографи су имали кључну улогу у презентацији „народног стваралаштва” на сцени, они су бирали плесни материјал, трансформисали га и реконструисали у „формално измишљену традицију на позорници” (Maners 1995: 141). Оваквим политикама рада поједини сплетови плесова постају иконички репрезенти одређених

југословенских крајева – нпр. сплетом плесова из Шумадије репрезентовала се Србија, док је „немо коло” било специфични приказ Босне (Maners 2007: 88). На овај начин изграђена је нова уметност – кореографија традиционалног плеса, која постаје репрезент фолклорних секција и, као таква, у целини се преноси у српске клубове у дијаспори. Живот поменуте уметности у дијаспори пратио је ток и развој који је иста уметност доживљавала у матици.

Ипак, крајем осамдесетих година, а нарочито током деведесетих година XX века, друштвено-политичка реалност Југославије и раздвајање њених република снажно су утицали на рад југословенских клубова у дијаспори. Они почињу да се деле према националној основи, услед чега настају национално-етнички клубови (српски, македонски, бошњачки, хрватски итд.), а политике рада се све више огледају у исказивању националних идентитета, напуштајући све оно што асоцира на југословенство и Југославију (Rašić 2016: 697–700).

Данас, српски клубови у Бечу нису променили своје политике рада, већ и даље функционишу према снажним националним идеологијама, водећи се идејама о „чувању традиције” и „чувању идентитета”. Упркос чињеници да у клубовима чланови нису само Срби, већ су то у великом броју, пре свих, Власи, потом Роми, али и други етничитети и националности, руководиоци клубова и њихови званични наративи говоре о тежњама за очувањем српске традиције, српског идентитета, српске баштине итд., што је видљиво у неким од наредних исказа:

М. Р. (72), м.: „Друштво за циљ има да негује културну баштину нашег народа и тако сачува свој национални идентитет. Ми делујемо као једна велика породица од 300 активних чланова. Велику пажњу поклањамо деци, како би научили и очували културну баштину свог народа”.

Б. Н. (70), м.: „Наша највећа директива је да окупљамо српску омладину и децу у Бечу и да учимо српску традицију кроз песму и игру”.

„Kulturno-umetničko društvo 'Stevan Mokranjac' iz Beča osnovano je 1998. godine, sa ciljem da neguje kulturnu baštinu svog naroda i time doprinese očuvanju svog nacionalnog identiteta i time okupi svoj narod u rasejanju.”<sup>8</sup>

У клубовима преовладавају фолклорне секције, где се највише негује српски фолклор, исказан првенствено кроз традиционални плес и традиционалну музику. Клубови учествују на различитим манифестацијама које повезују српске клубове у дијаспори, а једна од кључних је свакако Европска смотре српског фолклора Срба у дијаспори и региону (в. Rašić 2016). Штавише, многи клубови функционишу само током припрема за поменуту смотру, након чега престају с радом и чекају наредни циклус такмичења као повод за поновно активирање.

8 Преузето с: <http://kudstevanmokranjac.com/> (последњи пут приступљено 18. 2. 2022).



„Очување традиције” и „очување идентитета” постављам свесно под наводнике. Иако поједини руководиоци, али и многи сарадници из матице имају истинске жеље да допринесу различитим облицима очувања, истраживања у овом домену показују да, макар када је Беч у питању, ти напори нису до краја успешни, нити у потпуности прихваћени од стране чланова клубова. Наиме, истражујући међу трећим и четвртим генерацијама српских гастарбајтера у Бечу, где смо спровели два велика пројекта о питању интеграције и степену познавања елемената нематеријалног културног наслеђа, добили смо не толико афирмативне резултате.<sup>9</sup> Омладина у Бечу највише познаје оне елементе културног наслеђа с којима се сусреће у сопственој породици и ту највише знају о припреми различитих традиционалних јела или појединих пића, попут ракије (Antonijević, Banić Grubišić i Rašić 2020: 1053). На питања о традиционалним плесовима и музици, иако се с њима сусрећу веома често на фолклорним секцијама, знали су зачуђујуће мало, чак и о оним општим стварима попут кола у три или руменке. С друге стране, додатно је установљено да осим похађања фолклорних секција, они готово уопште не употребљавају друге важне маркере којима се конструишу национални идентитети – не посећују позоришта, не читају српску литературу, о историји Србије не знају много тога, а српски језик мање-више успешно говоре, али претежно знају да се користе латиничним писмом, док ћирилицу само читају или, у већини случајева, уопште не знају (Rašić 2020: 189 – 233; Antonijević, Banić Grubišić i Rašić 2021).<sup>10</sup> Сходно томе, идеје и тежње ка очувању идентитета и традиције, у овом конкретном случају, представљају озбиљне напоре руководиоца и спољних сарадника, али чланови, који би требало да прихватају и даље одржавају целокупно наслеђе, ипак имају само сведена знања о традиционалним плесовима и музици – често знају само да их репродукују, без других информација о самим феноменима. Другим речима, чак и када чланови истичу да чувају српски идентитет, они нису у стању да препознају и наброје најважније аспекте тог идентитета, те своје исказе своде на таутолошке исказе о томе како су њихов идентитет „игра, песма и обичаји” – о којима, како смо сазнали кроз дубље интервјуе, знају веома мало.

9 Пројекти о којима говоримо су: *Истраживање познавања и очувања нематеријалног културног наслеђа код омладине у Србији и дијаспори*, 2019. године и *Аспекти интеграције шреће и четврте генерације српских миграната у Аустрији*, 2020. године, оба пројекта под покровитељством Министарства спољних послова – Управе за сарадњу с дијаспором и Србима у региону.

10 Одласци у позоришта, читање литературе, праћење штампе, учествовање на друштвеним мрежама веома суважни конструктори идентитета у савременим националним државама. Ападурај сматра да су модерни национализми више инспирисани текстовима, попут књига, памфлета, блогова и других сличних садржаја, него заједничким искуством блискости (Apaduraj 2011: 239). Заправо, ови садржаји представљају колективна искуства која појединцима омогућавају да себе доживе као чланове националних друштава или мањих културних група. Другим речима, све је важнија употреба културних производа, док се на „природне чињенице”, попут језика, крви, тла итд., све мање обраћа пажња (Ibid.: 239).

## О ИНСТИТУЦИОНАЛНОЈ СТРУКТУРИ, САРАДНИЦИМА И МРЕЖАМА ОДНОСА

Институционалну структуру српских клубова у Бечу чине председник клуба, управа, уметнички руководилац фолклорне групе или руководиоци других секција, чланови клуба и различити спољни сарадници.

Спољни сарадници су појединци из Србије, успешни у свом домену деловања, било да је реч о подучавању традиционалном певању, подучавању традиционалном плесу или његовом приређивању за сцену, аранжирању и извођењу музике за игру, изради народних ношњи или другим сегментима који су релевантни за програмске активности клубова. Када је у питању традиционално певање, као педагози се углавном ангажују етномузиколози или појединци који су завршили средње музичке школе на одсесима за традиционално певање. Сходно томе, важно је истаћи да етномузиколози, дакле, појединци који су факултетски образовани, нису једнаки с другим педагозима певања који су завршили средње школе – разликују се у нивоу знања, али и у погледу одговорности и етичких принципа, о чему ће више речи бити касније.

Да би неко постао спољни сарадник, он мора остварити одређене резултате у земљи матици, за које руководиоци клубова сматрају да су важни: бирају се искључиво они стручњаци који су у аматерском фолклору препознати као ауторитети у свом послу, који предају на одређеним семинарима за руководиоце фолклорних група или чији су ансамбли освајали највиша признања на такмичарским смотрема фолклора у Србији.<sup>11</sup>

Сараднике – вокалне педагоге најчешће предлаже уметнички руководилац клуба, водећи се претходно наведеним критеријумима, а одлуку о ангажовању доносе председник и управа. Мало је клубова који своје сараднике ангажују да раде редовно, током целе сезоне; они се претежно упошљавају зарад припреме за такмичење на Европској смотри.<sup>12</sup> Ангажман одабраних сарадника за певање подразумева њихове боравке и рад с ансамблима у трајању од неколико дана. За тај посао они добијају уговорене хонораре, а такође им се обезбеђују трошкови пута и боравка.

11 Семинари за руководиоце фолклорних ансамбала представљају засебну тему којој је неопходно посветити целокупно истраживање и анализу. Премда имају дугу историју – одржавали су се још у Југославији, под руководством др Ивана Иванчана – у Србији свој замах добијају од 1990. године, када проф. др Оливера Васић, етнокореолошкиња, почиње да организује „семинаре за учење народних игара”, у оквиру Центра за истраживање народних игара Србије (данас ЦИОТИС). Више о семинарима и неформалним едукацијама видети у: Ракошевић 2013.

12 Европска смотра српског фолклора Срба у дијаспори и регион клубовима у дијаспори представља изузетно важну манифестацију, при чему победа на овом такмичењу обезбеђује знатан статусни симбол клубу (у. Rašić 2016: 1014-1023).

## ЕКОНОМИЈА САРАДЊЕ

Економију овде не дефинишемо у смислу „чисте економије”, већ јој приступамо са културног аспекта, односно, како то наводе Пол ду Геј (Paul du Gay) и Мичел Прајк (Michael Prayke), окрећемо се култури (2001: 1). Поменути аутори сматрају да скупове процеса које смо донедавно посматрали као економију више не можемо узимати здраво за готово. Уместо тога, важно је у обзир узети културу која је од кључног значаја за разумевање процеса у савременој економији – другим речима, економија је културно условљена (Ibid.). Услужне, али и све друге врсте послова више не можемо посматрати у контексту бинарних опозиција између „економије”, с једне стране, и „културе”, с друге стране, јер послови никада нису искључиво економски или искључиво културни, они су скуп културно условљених пракси, изграђених од делова који су економски и некономски (Ibid.: 4). Становиште слично овом имају и Скот Леш (Scot Lash) и Џон Ури (John Urry), који сматрају да су:

Економија и симболички процеси данас су више него икада испреплетани и међусобно артикулисани; то јест... економија је све више културно условљена... али је и култура све више економски условљена. Тако, границе међу њима постају мање јасне, а економија и култура више не функционишу у односу једна на другу, као систем и окружење (1994: 64).

Индустрија широко дефинисана као „културна” данас је интензивнија него раније и често представља један од јачих сектора за економски раст. С друге стране, у све већем тржишту се у различите производе свесно уписују посебна значења током производње, не би ли се културом изазвала жеља за њиховом куповином. Они који се баве робом и услугама теже да их повежу с посебним културним значењима, упућујући их на тај начин ка потенцијалним купцима (Ibid.: 222).

Слично томе функционишу и услуге вокалних педагога који раде са српским клубовима у дијаспори. Наиме, они учење традиционалних песама конструишу и приказују као „пакет идентитетских маркера”.<sup>13</sup> Другим речима, педагози у највећем броју случајева српско традиционално певање представљају као

13 Под маркерима идентитета подразумевају се творевине одређене етничке/националне заједнице или групе другог типа, који могу бити симболички, односно нематеријални и материјални феномени (Жикић 2011: 19). Оно што је заједничко свим маркерима, било да су у питању материјални или нематеријални феномени, јесте то што су они увек већ устаљена, обликована и прихваћена значења културних симбола (Ibid.: 10). С тим у вези, посматрамо их као културно својство заједнице, која посредством њих исказује сопствени идентитет. Маркерима групе наглашавају своје заједништво, али уједно успостављају дистинкцију с другим група (Ibid.: 20). Ипак, као маркер идентитета не може служити било који феномен, то су феномени који су увек већ присутни у датој групи, око којих су културно изграђена значења, позната свим члановима дате групе (Прелић 2008; Крел 2014). Ипак, они су и променљиве категорије, зависне од културног, темпоралног и ситуационог контекста (Прелић 2008).

важан део традиције и кључни маркер етничког или националног идентитета, који је неопходно очувати. У том смислу, обуке традиционалног певања постају размењива „роба” у престаџијама које нису чисто економске, већ подразумевају размене различитих видова капитала – поред економског, у игри су још и симболички, па и идентитетски капитали. Мигранти су за размене овог типа, где се добија „пакет идентитетских маркера”, увек заинтересовани, сходно њиховим амбивалентним идентитетима, и осећају неукорењености у двама системима и двама културама (в. Antonijević 2011). Поменути маркери служе им као средства за, макар привидно, остваривање споне са својом или с домовином својих предака. Основна логика ових размена лежи у тежњама за „очувањем идентитета и традиције”.<sup>14</sup>

### ИСКУСТВА У ПРЕСТАЦИЈАМА

Идеалтипски представљени процеси ангажовања вокалних педагога нису толико шематизовани, већ варирају у зависности од сарадника. Унајмљени сарадници често своја ангажовања продужавају, остварујући тако дугорочну сарадњу са српским клубовима у Бечу. Постоји неколико разлога због којих се то дешава, а најважнији су подстицање ансамбала на рад и одржавање постављеног програма:

Г. Р. (73), ж.: „Није исто доћи и поставити, то неко треба и да одржава... сад, колко су они оспособљени за то... како они долазе на пробе... Треба да будеш један добар и психолог и педагог и просто да ти вршиш ту селекцију и одабир и да их подстичеш на рад”.

Осим поменутог, важна је и цена услуга. Наиме, педагози традиционалног певања, у договору с руководиоцима клубова остварују и дугорочне сарадње, које су обично повезане с нижим хонорарима:

О. М. (91), м.: „Нећу да лупам, нисам ја преговарао са њом, али знам да су ишли на дуге стазе и да су због дугих стаза договорили да не остане та иницијална цена”.

Поједини аутори примећују да је за послове у култури врло важно постојање креативних вештина које се повезују с профитабилношћу, а самим тим условљавају будућност такозваних „нових културализованих економија” – овде препознавање естетике и афективније форме знања постају основа (Allen 2001, 13). Сарадници обезбеђују дугорочну сарадњу с клубовима тако што одговарају свим задацима постављеним пред њих и самостално процењују потенцијале

14 Само питање очувања идентитета и традиције по себи је комплексно и његова анализа би захтевала засебну анализу, будући да је увек отворено питање ко конструише идентитете и како то чини, који елементи се бирају у таквим процесима, као и о којим идентитетима је реч.

ансамбла с којим раде, како би их искористили на најбољи начин, посебно уколико се припремају за одређена такмичења. Саговорница је то сликовито описала на следећи начин:

М. В. (76), ж.: „То је код њих мало овако проблем, што они то тако хоће инстант да их неко научи певању. Пошто су то углавном ансамбли који се спремају за те смотре. Значи, ти си одређен циљано баш да их научиш те две-три песмице и да видиш које су њихове могућности, да видиш да ли они могу да певају једноглас, двоглас, групно, с музиком, без музике, с пратњом, и тако... Онда сам добила задатак да тамо оснујем групу певача, мушку и женску. Где смо ми онако на брзак овако издвојили мушке и женске певаче и певача солисту и певачицу солисткињу, да наступе исто поводом такмичења – Аустријска смотра фолклора”.

Остварена сарадња функционише по принципу радног односа – председници клубова уживају функцију послодавца, док педагози извршавају послове у домену културних делатности. Испуњење свих задатих критеријума – да ансамбл „пропева”, оствари добар пласман на такмичењу итд. – тада постаје императив. Ипак, у својим исказима педагози традиционалног певања овакве сарадње често карактеришу нелагодним, поредећи их са, стереотипно окарактерисаним, „злим приватницима”:

Б. М. (79), м.: „Код њих је све кроз новац, значи гледају кроз новац. И, онда, наравно, очекују за новац који су дали да им се то исплати”.

Б. М. (79), м.: „Они су мало тако склони, дају ти паре, и онда имају право све да ти раде: и да се деру на тебе, и да те вређају... Вичу – ’ја те плаћам’ – па то ми тек у животу не треба”.

Поменута „бахата понашања”, „зли приватници” и целокупан систем сарадње и учења традиционалног певања, у овом случају, објашњиви су концептом капитала Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu). Концепт симболичког капитала Бурдије поставља у опозицију с економским капиталом, намеравајући да понуди критику марксистичким виђењима економских капитала као основама друштва. Бурдије тежито ме да редефинише и развије сопствену теорију моћи, постављајући питање да ли моћ у друштву почива искључиво на економском капиталу, како је то претпостављао класични марксизам (Ivanović 2010: 34). За разлику од класичног марксизма, водећи се примерима из такозваних „традиционалних друштава”, Бурдије доказује да економски капитал није пресудан у том смислу, већ да моћ и статус у друштву неретко зависе од симболичког капитала (Burdije 1999: 205–220). Симболички капитал можемо укратко одредити као систем вредности који група сматра значајним и неопходним за сопствени опстанак (Ivanović 2010: 34). И управо је за ову анализу важно Бурдијеово тумачење у којем показује да многе праксе које нису економске имају економску вредност, те да се даље могу претварати у економске облике капитала (Burdije 1999: 214). Другим речима, у појединим друштвима су неекономске праксе много вредније од економског капитала, што Бурдије описује на следећи начин: „Тако, као што

vidimo, simbolički kapital koji, kao prestiž i ugled vezani za jednu porodicu i za jedno ime [...] predstavljaju možda najdragoceniji oblik akumulacije u jednom društvu [...]” (Ibid.: 214). Оно што је још значајно истаћи за поменуте капитале јесте то да се материјални или економски капитал увек може преиначити у симболички или културни капитал, док процес може бити и обрatan (Ibid.: 215).

У српским клубовима у Бечу улагање целокупног чланства, али посебно управе и председника у симболички капитал представља једну од важнијих економија. С једне стране, на тај начин обезбеђује се опстанак и трајање одређене етничке групе – Срба у Бечу, чији су начини презентације културног идентитета обликовани управо изборима руководиоца секција о томе шта ће се приказати као традиција и идентитет дате заједнице и на који начин ће се то учинити. С друге стране, иста та група остварује статусни симбол уколико се добро пласира на одређеним такмичењима српских група у дијаспори – не само да добија одређену награду, већ гостује у различитим емисијама повећавајући сопствену видљивост у систему; деле се чланци и похвале по друштвеним мрежама; врло често, уколико нису једина група у граду, деца из других група прелазе у њихове ансамбле како би радили с „победницима”, и томе слично. На поменутим такмичењима један од истакнутих аспеката који се оцењује јесте и традиционално певање. Сходно томе, будући да је представљено као идентитетски маркер, али и као ставка за оцењивање, чланови српских клубова у Бечу теже овладавању техникама традиционалног певања. У том смислу, традиционална музика – симболички капитал – и хонорари које педагози добијају за свој рад – економски капитал – функционишу према Бурдијевој логици двоструких полуокрета (енгл. *double half-rotation*). Ту, наиме, долази до преиначења капитала – првенствено из економског у симболички – уложен је економски капитал у виду хонорара за педагога, који се управи клуба враћа преиначен у симболички капитал – савладане технике певања, добар пласман на такмичењу, итд.<sup>15</sup>

Међутим, да би се дошло до поменутог симболичког капитала који је погодан и за трајније акумулирање, неопходан је рад који захтева материјална и симболичка улагања. Оно што се још улаже у поменути рад јесте време – драгоцени ресурс. О његовој важности сведочи и чињеница да симболичком раду није могуће одредити вредност независно од времена које је у њега утрошено – „поклањање времена или трошење времена представљају један од најскупоценијих дарова” (Ibid.: 215).

Поменуте логике узимају се у обзир и када је у питању одређивање хонорара за педагоге традиционалног певања. Не постоје фиксни хонорари, нити су различити педагози усагласили своја потраживања, већ она варирају у зависности од тога с којим педагогом клубови сарађују и какве захтеве постављају пред њих. Педагози традиционалног певања другачије су позиционирани у хијерархијском

15 Овде је важно истаћи да клубови добијају боље статусе само у оквирима српске заједнице. Њихов статус из перспективе Аустријанаца остаје непромењен. У највећем броју случајева Аустријанци не посећују њихове приредбе и манифестације, док локални политичари долазе само када су предизборне кампање у замаху.

систему, што претежно зависи од видљивости и препознатљивости њиховог рада у земљи матици. Рад ових педагога валоризују руководиоци клубова и, у том процесу, ретко у обзир узимају формалне аспекте и компетенције педагога – нпр. да ли је тај педагог завршио факултет, да ли је запослен у некој научно-истраживачкој институцији и има афилијацију, све су то мање важне ствари за њих. Њима је битно да они имају остварене резултате на смотрема фолклорних ансамбала (и)ли да су предавачи на семинарима за руководиоце фолклорних ансамбала.

Разговарајући с неколико различитих педагога традиционалног певања који често сарађују са српским клубовима широм дијаспоре увидео сам одређене механизме којима вреднују сопствени рад, што је нарочито видљиво у наредним исказима:

Г. Р. (73), ж.: „Ја се, рецимо, сада договарам по сату. Ако радим десет сати, узећу толико. Јер ја не мерим пробу на сат и по или два, ја радим тај дан док су у снази”.

Б. М. (79), м.: „Богами, музичари добијају сто евра по глави, за десет минута. Неко узима педесет евра, неко сто. Е, сад, жале се људи, не могу да исфинансирају то што... Швајцарци су, као, они имају стандард... Просто не могу да прате”.

М. В. (76), ж.: „Па, ја сам први пут кад сам отишла у Монтре, ја сам неко предзнање имала, рецимо да се поставка кореографије креће од шестсто, седамсто до хиљаду евра, е, сад, за то певање се издваја, наравно, мање. Они су мени дали, у Монтреу триста франака, то ти дође као триста евра. Дали су ми те паре зато што сам ја била код њих недељу дана, с тим што ја не радим сваки дан. Неко је у фазону да формира цену да ли ја радим по сату, неко је у фазону да ја радим колико ефективно радим, па онда, рецимо, све остало је мени ишло договор преко М., преко З., да л' се ту сад неко угради, мене ту нико не занима, али, рецимо, ја сам тамо плаћена, ја не волим да радим по сату, јер не волим да ми неко штопује време, јер ја хоћу да добијем резултат. Ја тамо не радим сваки дан, неки пут одем на викенд, неки пут одем на пет дана, неки пут радим сваки дан. Ево, рецимо, у Мокрањцу (Беч) сам радила и две групе певача, и дечју групу, и ансамбл, и солиста певач, и солисткиња певачица, и све сам то радила за два дана и добила сам исте паре као недељу дана у Монтреу што сам радила два дана ефективно, а остале дане сам се шетала, тако двеста евра, триста евра, зависи шта. Ето, тако формирају цену. Ја лично не дозвољавам да ми ту неко диктира како ко, како ко пева, нико мене не, нико ми није замерио ако та група певача не узме неко место. Јер, они виде ефекат, они виде помак, чују да деца певају боље”.

Ангела Мек Робби (Angela McRobbie) даје одредницу „трајно прелазних послова” који се односе на поједине послове у култури, а које карактеришу неодређено запослење, слобода и неформалност (2001: 98). Данас је идеал експресивног посла посредован новим реторикама мобилности, у смислу да су уметници мобилни за непрестана путовања и рад на другим местима; и успеху, да њихов рад увек буде успешан и запажен (Ibid.: 101). Таква виђења у потпуности се поклапају с одређењима рада спољних сарадника клубова. Наиме,

да би вокални педагог био погодан за сарадњу, он пре свега мора бити спреман да долази у градове клубова који га том приликом ангажују. Веома интезиван рад захтева и већу мобилност, о чему сведочи исказ једне саговорнице:

М. В. (76), ж.: „Ја сам од прошле године, од септембра прошле године, до сада (новембар 2015) путовала дванаест пута у Швајцарску, и путовала сам три пута у Беч, то је то. За годину дана само.”

Мобилност, приступачне цене и успех у раду делују као кључни параметри који се узимају у обзир када управа клубова унајмљује сараднике.

Келт Негус (Kelth Negus) посматра културу као праксу, начин живота и репрезентацију, при чему сматра да се све три поменуте ставке повезују у економији (Negus 2001, 116). Разлози за поменута тумачења су следећи: 1) рад оних унутар институција културе требало би посматрати као „начин живота”, с обзиром на то да они нису увек ограничени на формалне професионалне задатке, како је то постављено унутар корпоративног света. Овде се њихов рад протеже кроз различите активности, које на тај начин замагљују конвенционалне дистинкције јавно – приватно, професионалне одлуке – личне преференције и рад–слободно време; 2) погрешно је посматрати ове праксе као примарно економске – рад и активност оних који су укључени у културне продукције требало би посматрати као смислене праксе, које се тумаче и разумевају на различите начине (Ibid.: 116).

Уметничким руководиоцима у Бечу рад у клубовима представља „начин живота”, иако су они готово у потпуности аматери – осим неформалних едукација на различитим аматерским семинарима, немају образовање у адекватној струци за посао којим се баве. Они су тамо свакодневно, неки од њих су и запослени у клубовима, због чега имају већу слободу у раду и промишљању о општим политикама презентације фолклорних секција, којима теже да презентују укупан српски идентитет, који су, опет, сами конструисали кроз своје представе о њему. С друге стране, (повремено) ангажованим сарадницима ово јесте пословна активност у оквиру које остварују економску добит – они претежно раде то што се од њих тражи и немају толику слободу – ограничени су на конкретне професионалне задатке унутар српских клубова у Бечу.

## ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

У савременом капиталистичком свету легитимно је говорити о традиционалној музици и новцу. Премда је облик презентације традиционалне музике у фолклорним ансамблима потекао из социјалистичког контекста и ондашњих културних политика у аматерском сектору, где је овај вид ангажмана третиран као поље у којем појединац треба да се изрази културно-уметнички, а не да од њега зарађује (в. Супек 1974: 8), промена вредности у целокупном друштву, услед озбиљних друштвено-политичких и системских промена, иде у прилог тврдњи да су традиција и зарада спојиви. Етномузиколози и музички



педагози не раде традиционално певање с фолклорним ансамблима у дијаспори само зарад стицања новца, али је и то један од важних аспеката деловања. Капитализам одобрава спајање идентитета, традиције и новца – не само да одобрава, него га подразумева.

Промена из социјализма у капитализам утицала је и на аматерско стваралаштво које је из позиције лаичког и рада из љубави прерасло у професионалније и плаћено деловање. Другим речима, аматерски ансамбли и аматери-руководиоци више нису у потпуности аматери, нити су у потпуности професионалци – налазе се у амбивалентном стању.<sup>16</sup> Док им за потпуни професионализам недостају одговарајуће квалификације и друге институционалне регулације овакве позиције, они, с друге стране, нису ни аматери, будући да су за свој посао плаћени, и то је, често, једина активност којом се баве, а не допунска ентузијастичка делатност.

Сходно претходно реченом, важно је бавити се и економским аспектима традиционалне музике, јер „тежимо ли што цјеловитијој гласбеној етнографији – стандардно знанствено бављење 'политикама и поетикама' треба надоградити 'економијом' која је трећим кључним аспектом гласбених култура” (Seribašić 2013, 56). У вези с тим, својом интерпретацијом прикупљеног материјала о економским аспектима традиционалног певања у дијаспори не желимо унизити или обесмислити праксу, већ желимо указати на трећи, у домаћој науци, занемарени аспект о којем је легитимно писати, нарочито у хуманистичким наукама. Говорити о традиционалном певању у културно-уметничким друштвима у дијаспори, у савременом капиталистичком свету, без осврта на економске аспекте, исто је као говорити о песми, али занемаривати њене речи.

Низ питања могуће је отворити у складу с темом економије и традиције, а на овом месту – традиционалне музике конкретније. Аматерски ансамбли у дијаспори, дефинитивно нису аматерски у пуном смислу, будући да сви сарадници остварују приходе радећи у њима. Прво питање које остаје отворено за даља истраживања јесте – колико је знање тих спољних сарадника заправо „специјалистичко”, да би оправдало финансијска издвајања (в. Ibid.: 65). Наредна недоумица јесте и питање етичности појединаца који учествују у раду као спољни сарадници. Другим речима, питање очувања идентитета и преношења традицијских знања нису маргиналне ствари које може радити било ко, онако како му одговара. У контексту учења традиционалног певања увек је важно правити разлику између етномузиколога који раде, с једне стране, и појединаца који су завршили средње школе на одсецима за традиционално певање – државне или приватне курсеве, с друге стране. Знање и свест ових појединаца нису на истом нивоу, али ни етичка одговорност није подједнака. Све су то питања која остају отворена за даља истраживања, премда делује да би овим темама требало да се позабаве управо етномузиколози унутар својих дисциплинарних оквира.

16 Према дефиницији, бити аматер значи посветити се одређеној активности као нестручњак и повремено учесник, радећи то из задовољства и љубави. То аматеру није професија и не зарађује од поменутих активности за живот, већ остварује друге сатисфакције – уживање, осећај личног задовољства итд. (Stebbins 1977: 588–590).

Овим радом, дали смо само основне нацрте праксе и проблема који се јављају с њом у вези.

Чини се да као могућност и перспектива остаје активни рад на регулисању представљеног тржишта. Његовом законском регулацијом остварило би се још једно поље за рад стручњака из области етномузикологије. Једино на тај начин, да тржиште постане легално и законски препознато, могла би се успоставити јасна контрола, али и параметри ко, на основу којих критеријума и под којим условима може радити у области едукације традиционалног певања у дијаспори. Тако би ови „трајно прелазни послови” (McRobbie 2001: 98) заиста били професије у пуном смислу. За сада они остају у домену сиве економије и неразјашњеног пословног деловања појединаца.

#### ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Aguilar, Gaelyn (2005) *Image(a)nation: Dance and Parapolitics of being in the Republic of Macedonia*, unpublished PhD thesis, University of Southern California, Los Angeles.
- Allen, Johnn (2001) „Symbolic economies: the 'culturalization' of economic”. In Paul du Gay and Michael Pryke (eds.), *Cultural economy. Cultural analysis and commercial life*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 39–58.
- Antonijević, Dragana (2010) *Ogledi iz antropologije i semiologije folklor*, Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta u Beogradu.
- Antonijević, Dragana (2011) „Gastarbajter kao liminalno biće: konceptualizacija kulturnog identiteta”, *Etnoantropološki problemi* 6 (4): 1013–1033.
- Antonijević, Dragana (2013) *Stranac ovde, stranac tamo. Antropološko istraživanje kulturnog identiteta gastarbajtera*, Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Antonijević, Dragana, Miloš Rašić i Ana Banić Grubišić (2020) „Šta mladi u Srbiji i dijaspori (ne)znaju o nematerijalnom kulturnom nasleđu Srbije?”, *Etnoantropološki problemi* 15 (4): 1037–1058.
- Antonijević, Dragana, Ana Banić Grubišić i Miloš Rašić (2021) „A Decade of Studying Guest Workers Through the Project of the Serbian Ethnological and Anthropological Society”, *Etnoantropološki problemi* 16 (4): 981–1012.
- Apaduraj, Arđžun (2011) *Kultura i globalizacija*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Burdije, Pjer (1999) *Nacrt za jednu teoriju prakse: tri studije o kabilskoj etnologiji*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Ceribašić, Naila (2013) „Prema istraživanju ekonomije tradicijske glazbe u postsocijalističkoj Hrvatskoj”. U Jasna Čapo i Valentina Gulin Zrnić (ur.), *Hrvatska svakodnevnica: Etnografije vremena i prostora*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 54–85.
- Čolović, Ivan (2014) *Rastanak s identitetom*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Dedić, Milutin (1981) „Cultural-Artistic Amateur”, *Yugoslav Survey*: 121–40.

- Dobrivojević, Ivana (2007) „U potrazi za blagostanjem. Odlazak jugoslovenskih državljana na rad u zemlje zapadne Evrope 1960–1977”, *Istorija 20. veka* 2: 89–100.
- Драгишић, Петар (2010) „Клубови југословенских радника у Западној Европи 70-их година”, *Токови исјорије* 1: 128–138.
- Du Gay, Paul and Michael Pryke (2001) „Cultural economy: An introduction”, in Paul du Gay and Michael Pryke (eds.), *Cultural economy. Cultural analysis and commercial life*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1–20.
- Hofman, Ana (2012) *Socijalistička ženskost na sceni*, Beograd: Publish.
- Ivanović, Vladimir (2012) *Geburtstag pišeš normalno. Jugoslovenski gastarbajteri u Austriji i SR Nemačkoj 1965–1973*, Beograd: Institut za savremenu istoriju.
- Ivanović, Zorica (2010) „Kuća kao 'knjiga' koja se čita telom. Kulturna konceptualizacija prostora u teoriji Pjera Burdijea”, *Antropologija* 10 (2): 25–52.
- Jovanović, Jelena (2016) „Annual Concerts of a Cultural-Artistic Society in Serbia: The Clash of Two Different Concepts of Professionalization”. In Liz Mellish, Nick Green and Mirjana Zakić (eds.), *Music and Dance in Southeastern Europe: New Scopes of Research and Action*, Belgrade: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe and Faculty of Music, University of Arts Belgrade, 134–140.
- Krel, Aleksandar (2014) *Mi smo Nemci: Etnički identitet pripadnika nemačke nacionalne manjine u Vojvodini na početku 21. veka*, Beograd: Etnografski institut SANU. / Крел, Александар (2014) *Ми смо Немци: Етнички идентитет припадника немачке националне мањине у Војводини на почетку 21. века*, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Lash Scott and John Urry (1994) *Economies of Signs and Space*, London: Sage.
- Maners, Lynn (1995) *The Social Lives of Dances in Bosnia and Herzegovina: Cultural Performance and the Anthropology of Aesthetic Phenomena*, unpublished PhD thesis, University of California.
- Marković, Predrag (2009) „Izgubljeni u transmigraciji? Srpski gastarbajteri između svetova”, *Hereticus. Časopis za preispitivanje prošlosti* VII (4): 7–24.
- McRobbie, Angela (2001) „From Holloway to Hollywood: Happiness at Work in the New Cultural Economy?”. In Paul du Gay and Michael Pryke (eds.), *Cultural economy. Cultural analysis and commercial life*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 97–115
- Negus, Kelth (2001) „Identities and Industries: the Cultural Formation of Aesthetic Economies”. In Paul du Gay and Michael Pryke (eds.) *Cultural economy. Cultural analysis and commercial life*, London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 115–132.
- Prelić, Mladena (2008) *(N)i ovdje, (N)i tamo: Etnički identitet Srba u Mađarskoj na kraju XX veka*, Beograd, Etnografski institut SANU. / Прелић, Младена (2008) *(Н)и овде, (Н)и тамо: Етнички идентитет Срба у Мађарској на крају XX века*, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Rakočević, Selena (2013) „Tracing the Discipline: Eighty Years of Ethnochoreology in Serbia”, *New Sound* 41 (1): 58–86.
- Rašić, Miloš (2016) „'Praznovanje sopstva': Evropska smotra srpskog folklora kao mesto konstrukcije i komoditizacije identiteta”, *Etnoantropološki problemi* 11 (4): 1005–1026.
- Rašić, Miloš (2017) „Jugoslovenski/srpski klubovi u Beču u istorijskom kontekstu”, *Glasnik Etnografskog instituta SANU* 65 (3): 687–703. / Рашић, Милош (2017) „Југословенски/српски клубови у Бечу у историјском контексту”, *Гласник Етнографског института САНУ* 65 (3): 687–703.

- Rašić, Miloš (2020) *Institucionalna konstrukcija i prezentacija identiteta u srpskim klubovima u Beču*, neobjavljena doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu.
- Rašić, Miloš (2022) „Koreografisanje tradicionalnih plesova u sistemu komodifikujućih praksi: primer srpskih klubova u Beču”, *Narodna umjetnost* 58 (2): 221–239.
- Rupnow, Dirk (2017) „The History and Memory of Migration in Post-War Austria: Current Trends and Future Challenges”, in Bischof, G. Adn D. Rupnow (eds.), *Migration in Austria*, Innsbruck: Innsbruck University Press, 37–65.
- Stebbins, Robert (1977) „The Amateur: Two Sociological Definitions”, *The Pacific Sociological Review* 20 (4): 582–606.
- Supek, Rudi (1974) „Sociološki značaj amaterizma”, *Kultura* 26: 8–16.
- Schierup, Carl-Ulrik (1985) „The Immigrants and the Crisis”, *Acta Sociologica* 28 (1): 21–23.
- Vukanović, Maša (2012) *Kulturno-umetnički amaterizam. Snaga kulture*, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka. / Вукановић, Маша (2012) *Културно-уметнички аматеризам. Снага културе*, Београд: Завод за проучавање културног развитка.
- Vuksanović, Gordana (1997) *Na putu do kuće... Studija o domaćinstvima i porodičnim odnosima povratnika sa rada u inostranstvu*, Novi Sad: Odsek za sociologiju Filozofskog fakulteta u Novom Sadu
- Žikić, Bojan (2011) „Kulturni identiteti kao nematerijalno kulturno nasleđe”. U Bojan Žikić (ur.), *Kulturni identiteti kao nematerijalno kulturno nasleđe*, Beograd: Srpski genealoški centar, 7–27. / Жикић, Бојан (2011) „Културни идентитети као нематеријално културно наслеђе”. У Бојан Жикић (ур.), *Културни идентитетски као нематеријално културно наслеђе*, Београд: Српски генеалошки центар, 7–27.

MILOŠ RAŠIĆ

LEARNING TRADITIONAL SINGING IN SERBIAN CLUBS IN VIENNA –  
ECONOMIC ASPECTS BETWEEN AMATEURISM AND PROFESSIONALISM

(SUMMARY)

Serbian clubs in Vienna are cultural-artistic and sports organisations, which have existed in the city since the 1970s, formed by Yugoslav guest workers. Folklore sections predominate in the mentioned institutions, so learning traditional singing is an essential component of their work. To learn traditional singing, club leaders hire pedagogues from Serbia – these are ethnomusicologists or individuals who have graduated from music high schools in the departments of traditional singing. Educators come to clubs, hold singing rehearsals, and through their lectures present traditional singing as an essential aspect of ethnic identity, approaching it primordialistically.

This paper aims to present and analyse the practice of learning traditional singing and the different forms of capital behind these activities and review the roles of individuals in a given system. As amateur institutions such as clubs stemmed from socialist aspirations to form institutions in which the individual would have the opportunity to express themselves culturally and artistically, the initial aspirations were for activities like these to be additional and unpaid, not professional. However, the change of the entire socio-political system from socialism to capitalism changed the mentioned initial ideas, so more and more individuals from the cultural and artistic sector were paid for their work, which put them in an ambivalent state between amateurism and professionalism. Accordingly, the entire cultural and artistic market remained an unregulated field of activity, in which music pedagogues had an essential role, and their activities are the focus of this paper.

APPLYING THE CONCEPT OF MUSICAL SOCIAL ENTRAINMENT  
IN RESEARCHING TAMBURA PRACTICE IN SERBIA

Julijana Bašić<sup>1</sup>

Academy of Arts, University of Novi Sad, Novi Sad, Serbia

---

ПРИМЕНА КОНЦЕПТА МУЗИЧКОГ ДРУШТВЕНОГ  
УСКЛАЂИВАЊА У ИСТРАЖИВАЊУ ТАМБУРАШКЕ ПРАКСЕ У  
СРБИЈИ

Јулијана Баштић

Академија уметности, Универзитет у Новом Саду, Нови Сад, Србија

Received: 15 December 2021

Accepted: 21 March 2022

Original scientific paper

ABSTRACT

Entrainment in music refers to the interaction and synchronization of two or more rhythmic processes. The first part of this paper presents entrainment theory in ethnomusicology as a methodology for interdisciplinary research into musical, social, and cultural phenomena. The second part of the paper concerns the application of the concept of musical social entrainment in the example of tambura practice. Because tambura players display mutual entrainment through various behaviors during playing and social interaction, applying entrainment theory entails an analytical segmentation of the social and musical spheres in a specific musical performance.

KEYWORDS: entrainment in ethnomusicology, musical social entrainment, intra/inter-individual and intra/inter-group entrainment, tambura practice, tamburitza ensemble „The Hearth of Bačka”.

## АПСТРАКТ

Усклађивање у музици подразумева интеракцију и синхронизацију двају или вишеритмичких процеса. У првом делу рада говори се о заступљености теорије усклађивања у етномузикологији, као методологији интердисциплинарног проучавања музичких, друштвених и културних феномена, док је други део посвећен имплементацији концепта музичког друштвеног усклађивања на примеру тамбурашке праксе. Будући да се међусобна усклађеност тамбураша уочава кроз различите аспекте друштвености и начине свирања, примена теорије усклађивања подразумева аналитичку сегментацију на сфери друштвеног и музичког у конкретном извођењу музике.

Кључне речи: усклађивање у етномузикологији, музичко друштвено усклађивање, интра/интериндивидуално и интра/интергрупно усклађивање, тамбурашка пракса, тамбурашки ансамбл „Срце Бачке“.

## ТЕОРИЈА УСКЛАЂИВАЊА У ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈИ

Усклађивање (енгл. *entrainment*) у музици у најширем смислу подразумева интеракцију и синхронизацију двају или више ритмичких процеса, те може бити важан аспект у истраживањима усмереним ка извођењу и рецепцији музике. Иако је појава усклађивања осцилирајућих клатна из научне перспективе разматрана још у 17. веку, реферисање на ту врсту односа међу музичарима среће се спорадично у радовима с краја 20. века, да би тек у студији *In time with the Music: The Concept of Entrainment and its Significance for Ethnomusicology* [У времену с музиком: концепт усклађивања и његов значај за етномузикологију] Мартина Клејтона (Martin Clayton), Ребеке Сејџер (Rebecca Sager) и Уда Вила (Udo Will), усклађивање било представљено као концепт и разматрано из перспективе етномузикологије (2005).<sup>2</sup> Ови аутори сматрају да су музичари осцилатори који се могу узајамно ускладити путем самосинхронизације, а такође и да се могу усагласити са спољашњим надражајима у процесу стварања музичког звука (Ibid.: 37). Конкретније, могућност индивидуе да на адекватан начин одговори датом музичком стимулусу (нпр. пуцкањем прстима, тапкањем стопалима у ритму у којем се изводи музика, одређеним плесним покретима и

2 У овој опсежној студији су, након објашњења употребе термина и појма усклађивања у биолошким и друштвеним наукама, као и у студијама музике с фокусом на етномузикологију, представљене четири категорије методолошких приступа у емпиријским истраживањима, које указују и на степен усклађености између музичара: 1) етнографска истраживања с интроспекцијом испитаника, 2) представљање музичког звука различитим графичким скицама (или, што је мање поуздано, транскрипцијом помоћу западноевропске нотације), уз примену хронометријске анализе, 3) анализа гестова, односно видљивих физичких понашања која су забележена видео снимком и 4) проучавање физиолошких процеса попут откуцаја срца, дисања (и)ли фреквенција можданих таласа (Clayton et al. 2005).

др.), може бити ознака за степен припадања одређеној друштвеној групи, па чак и ако је примена тог ритма биолошки утемељена. Из тога следи да концепт усклађивања, како је постављен у поменутој студији, подразумева сагледавање музичких, когнитивних, биолошких и културних аспеката, будући да је музичко искуство, уз јединственост сваког индивидуалног реаговања, увек друштвено и културом обликовано (Ibid.: 39). Другим речима, кроз истраживање феномена усклађености етномузиколози могу боље разумети како музички звук служи као посредник који повезује индивидуу с друштвом.

Развијајући своја истраживања на ову тему Мартин Клејтон је у наредним студијама издвојио три различита нивоа у проучавању музичког усклађивања: 1. интраиндивидуално, 2. интериндивидуално/интрагрупно и 3. интергрупно усклађивање (Clayton 2012: 51; 2013: 30–36). Интраиндивидуално усклађивање односи се на људско биће, односно на осцилацију неурона у сагласју с перцепцијом метричке пулсације у току извођења/слушања музике, или пак на координацију покрета током свирања – процес самосинхронизације. Интериндивидуално усклађивање се преклапа с интрагрупним и односи се на синхронизацију деловања двеју индивидуа (и)ли појединаца унутар групе, што је суштина музицирања у ансамблима, док се интергрупно усклађивање односи на координацију између различитих група / музичких ансамбала (Clayton 2012: 51). Ови различити нивои музичког усклађивања су међусобно независни, али је сваки хијерархијски изграђен на основу претходног – без усклађености индивидуе с музичким метром не би се могло остварити интериндивидуално/интрагрупно усклађивање, односно, без усклађене групне свирке не би се могло реализовати интергрупно усклађивање. Поред тога, може се рећи да су нивои музичког усклађивања рекурзивни – индивидуе опажају и генеришу хијерархијске временске структуре, синхронизују своје акције с групом, а групе координирају с већим групама (Ibid.: 51–52).

Инспирисани Клејтоновом теоријом усклађивања, као и концептом „друштвеног усклађивања” (енгл. *social entrainment*) из социјалне психологије,<sup>3</sup> Џин Хјан Ким (Jin Hyun Kim), Андрес Рајфгерст (Andres Reifgerst) и Марта Ризонели (Marta Rizzonelli) креирали су модел „музичког друштвеног усклађивања” (енгл. *music social entrainment*) (Kim et al. 2019: 1–17). Реч је о интра/интериндивидуалном и интра/интергрупном усклађивању према спољашњим ритмовима који су саставни део друштвеног контекста и доприносе социјализацији. Основна идеја аутора<sup>а</sup> јесте да се модел друштвеног усклађивања не може свести искључиво на психичка и биолошка усаглашавања, те да је свако ритмизовано понашање у непосредној вези с контекстом који омогућава, индивидуалне перцепције понашања, или их, пак, ограничава (Ibid.: 9–10). У том смеру перцепција музичког метра схваћена је као резултат

3 Концепт „друштвеног усклађивања” у социјалној психологији подразумева физичке и биолошке аспекте усклађивања, односно истраживање ритмизованих понашања људи (нпр. смењивање дневних и ноћних активности), затим промене које настају због тежње ка међусобним синхронизацијама (нпр. прилагођавање комуницирајућих образаца), као и утицаје спољних импулса (нпр. тапшање у ритму музике) (McGrath and Kelly 1986, према Kelly 2010: 785–786).



самосинхронизованог понашања у односу на окружујући ритам током извођења музике у датом контексту, а не само као веза између осцилације неурона и фреквенције метричко-ритмичке пулсације (Ibid.: 10).

Специфична форма интериндивидуалног усклађивања музичара, која укључује „ми-намере” (енгл. *we-intentions*) засноване ка заједничком/колективном усмерењу, односи се на „грув” (енгл. *groove*), односно на „музички-специфично друштвено усклађивање” (енгл. *music-specific social entrainment*) (Ibid.: 11). Иако се многи аутори слажу да грув указује на осећај савршене синхронизације музичара у процесу извођења музике, као и да структурално-формално представља узастопно понављање звучних (примарно метроритмичких) образаца, не постоји прецизно одређење његовог значења. Према Чарлсу Кејлу (Charles Keil) не постоји савршена синхронизованост међу музичарима у процесу извођења, већ је увек присутно „партиципаторно одступање” (енгл. *participatory discrepancy*) у временским процесима у музици и текстурама тона (1987; 1995).<sup>4</sup> Надовезујући се, Стивен Фелд (Steven Feld) одступања на микронивоу описује као „синхронизовано, али ван фазе” (енгл. *in synch but out of phase*) и објашњава да „улазак у грув” (енгл. *getting into the groove*) значи и препознавање музичког обрасца унутар одређеног стила од стране музичара и социјализованих слушалаца (Feld 1988: 74–75).<sup>5</sup>

Примењујући концепт усклађивања као теоријску и методолошку платформу, Марк Дофман (Mark Doffman) тумачи грув не само као вишедимензионално телесно искуство заједничког времена које се дешава између музичара у процесу извођења, него и као процес који музичари међусобно дубоко осећају и испољавају кроз свој дискурс (Doffman 2013: 62–63). У том смислу Дофманово схватање грува као усклађеног понашања музичара које представља културну норму, мења свест музичара и доприноси осећају повезаности с другима, односно социјализацији (Ibid.: 83–84), врло је блиско концепту музичког друштвеног усклађивања Ким, Рајфгерст и Ричонели. Међутим, кључна разлика је у томе што је музичко друштвено усклађивање схваћено као интра/интериндивидуално и интра/интергрупно усклађивање у односу на спољне ритмове који су саставни део ширег контекста (Kim et al. 2019: 13), док се грув односи само на релацију између музичара.

У смеру интеграције друштвеног аспекта у теорији усклађивања, Мартин Клејтон и његови сарадници су 2020. године представили модел „интерперсоналног музичког усклађивања” (енгл. *Interpersonal Musical Entrainment*), који се надовезује на претходне теоријске поставке, али у значајној мери проширује фокус и на окружујуће друштвене и културне факторе (Clayton et al. 2020: 136–194). У оквиру овог модела анализа усклађивања ритмичких

4 На основу богатог искуства у сфери џеза Кејл наглашава да музика, да би била друштвено вредна, мора бити мало „изван времена” и „изван мелодије” (енгл. *out of time* и *out of tune*) и неусклађена у односу на стандардизован начин размишљања о музици (Keil 1987: 275).

5 Интелектуална размена Чарлса Кејла и Стивена Фелда сублимирана је у књизи *Music Grooves: Essays And Dialogues* (Keil and Feld 1994). Више и на интернет страници *Music Groove* (<https://www.musicgrooves.org/> [присутљено 20. 3. 2022]).

система усмерена је на процесе сензомоторне синхронизације и координације музичара, као и улоге заједничког културног знања и везе између усклађивања и друштвених процеса. Анализа сензомоторне синхронизације подразумева лабораторијска истраживања психолошких процеса који подстичу музичко усклађивање у кратким временским интервалима, док се координација односи на анализу покрета тела кроз дуже временске оквири, који немају директан утицај на продукцију звука, али су зависни од музичке структуре и преносе симболичке, културом обликоване информације (Ibid.: 136–148; 155–176). У оквиру друштвеног аспекта интерперсоналног музичког усклађивања веома су важне форме диференцијација хијерархијски организованих улога (и)ли статуса музичара, где једна особа или више њих имају улогу лидера у датом тренутку извођења (нпр. приликом давања почетног знака од стране лидера у ансамблу или однос између првог и другог гласа). Поред тога, различити ситуациони фактори у извођењу музике представљају важне друштвене и културне аспекте који могу да утичу на интерперсонална музичка усклађивања, попут: величине групе (броја учесника), просторне организације (односа између учесника и комуникација), подгруписања (нпр. деоница у великим оркестрима), улога, структуре лидерства, учешћа (заступања и промене улога), технологије (нпр. конструкције инструмената или мониторинга звука) и знања (специфичних културно обликованих знања) (Ibid.: 149–155). За разлику од првобитне имплементације теорије усклађивања у етномузикологији, у моделу интерперсоналног музичког усклађивања анализа је проширена на различите друштвене и културне аспекте, чиме је етнографско истраживање добило на значају. Не одступајући од интердисциплинарног приступа, као ни од примарне фокусираности на временску димензију извођења музике, метода анализе сензомоторне синхронизације и координације музичара уз сагледавање различитих аспеката друштвених, културних и ситуационих фактора у процесу извођења музике представља суштину примене интерперсоналног музичког усклађивања у етномузикологији.

### АСПЕКТИ МУЗИЧКОГ ДРУШТВЕНОГ УСКЛАЂИВАЊА У ТАМБУРАШКОЈ ПРАКСИ

Кроз вишегодишња квалитативна теренска истраживања тамбурашке праксе – која се односе на посматрање и посматрање с учествовањем, етнографију и аутоетнографију извођачке праксе, реализацију слободних и полуструктурираних интервјуа с извођачима – искристалисало се размишљање о интригантности проучавања међусобне усклађености и синхронизованости музичара (тамбураша) у процесу извођења. У том смеру постављају се питања – на који начин постижу међусобну усклађеност и кроз које сегменте у музицирању се то манифестује?

Свођење концепта усклађености на временску димензију музике, где се друштвени и контекстуални аспекти маргинализују, чини се недовољним за

примену на тамбурашку праксу у Србији.<sup>6</sup> Будући да се међусобна усклађеност тамбураша уочава кроз различите аспекте друштвености и начина свирања, примена теорије усклађивања подразумева аналитичку сегментацију на сфере друштвеног и музичког, које се у конкретном извођењу музике увек прожимају.<sup>7</sup>

Схватање музике као аспекта културе оствареног кроз деловање музичара указује на шира друштвена питања која укључују културом уобличена знања, али и индивидуалне и колективне мотивације, погледе на живот, свесне и несвесне ставове исказане музиком. У том смислу друштвеност се не посматра само кроз ритмизоване људске покрете (или понашања) у току извођења музике на које утичу окружујући фактори (конситуациони услови извођења музике),<sup>8</sup> него и кроз заједничка културом уобличена знања, ставове и уверења о тој музици. Примена етнографије и анализе наратива сматра се базичним методолошким приступом у схватању сфере друштвености. Музичка сфера у процесу аналитичке интерпретације преводи се у музички текст применом дескриптивне транскрипције одабраног сегмента извођења и односи се на сагледавање свих музичких параметара. У том смислу концепт музичког друштвеног усклађивања биће демонстриран кроз етнографско разматрање „идејно-репертоарског” уједначавања и анализу извођења бећарца као иконичке форме „традиционалне војвођанске музике” у интерпретацији тамбурашког ансамбла „Срце Бачке”.

### ОН 'ОЋЕ, ЈА НЕЋУ – ЕТНОГРАФИЈА ТАМБУРАШКОГ АНСАМБЛА „СРЦЕ БАЧКЕ”

Тамбурашки ансамбл „Срце Бачке” чине музичари из Бачког Градишта и Турије,<sup>9</sup> који заједно свирају од 2014. године. Мобилност музичара у

6 Критике у вези с једнодимензионалношћу теорије усаглашавања Клејтона и сарадника (уп. Allgayer-Kaufmann 2005: 76–77; Lucas 2005: 96–99) подстакле су лична размишљања у смеру проширења фокуса анализе у тамбурашком музицирању.

7 Раздвајање друштвеног и музичког аспекта, као резултат аналитичког промишљања о системима кроз које се успоставља усклађеност између музичара, заступљено је у концептима „музичког друштвеног усклађивања” (Kim et al. 2019) и „интерперсоналног музичког усклађивања” (Clayton et al. 2020). Будући да оба концепта представљају примену теорије усклађивања у етномузикологији кроз интердисциплинарни приступ, поред терминолошке дистинкције и различитих методолошких поступака, усмереност ка искључиво временској димензији у извођењу музике и схватање друштвености као ритмизованих људских покрета (или понашања) у току извођења музике на које утичу и окружујући фактори и културом уобличена знања, у крајњој инстанци су подударни.

8 По узору на приступе у руској лингвистици, етнологији и етномузикологији, Мирјана Закић одређује конситуацију као „конкретну ситуацију, место и време извођења музичког текста” (2008: 219), те је ово терминолошко одређење прихваћено и у домаћем савременом етномузиколошком и етнокоролошком дискурсу.

9 Поред тога што припадају јужнобачком округу и што су повезана Каналом Дунав–Тиса–Дунав,

тамбурашкој пракси изузетно је заступљена, па тако и у овом саставу понекад долази до промена чланова. Може се рећи да окосницу састава чине Момчило Мирилов (прим), Иван Војновић (А-басприм) и Милорад Гуцунски (Е-контра) из Бачког Градишта, као и Немања Шијачки (А-басприм и главни вокал) из Турије.<sup>10</sup> Будући да тренутно немају бегешара, приморани су да пред сваки наступ ангажују колегу који би могао да им се придружи у тој улози. Ова ситуација у великој мери отежава реализацију наступа, посебно када се узме у обзир то да се сви чланови баве пољопривредом (и)ли занатима, те да им свирање представља „посао у слободно време” и, с друге стране, да у околним местима нема много бегешара.

С обзиром на велико свирачко искуство чланова ансамбла „Срце Бачке” у партиципативним ситуацијама,<sup>11</sup> репертоар се жанровски не разликује у односу на остале тамбурашке ансамбле у Србији.<sup>12</sup> То подразумева да у њиховом репертоару апсолутно доминира вокално-инструментални израз реализован кроз извођење староградских,<sup>13</sup> варошких и новокомпонованих народних песама, романси, севдалинки, бећараца, сватоваца, али и песама које се сматрају окосницом локалног репертоара.<sup>14</sup> Инструментални део репертоара изводе

ова два села се у многоме разликују: Турија припада србобранској, а Бачко Градиште бечејској општини. Док у Турији доминира српско становништво, у Бачком Градишту етничка структура је шаролика, с највећим бројем Срба и Мађара.

10 Мирилов, Војновић и Гуцунски иста су генерација (рођени 1965. године), а заједно свирају од почетка осамдесетих година прошлог века, када је месна заједница подстакла формирање оркестра. Водио га је Јовица Јовановић, пензионисани музичар из Тамбурашког оркестра Радио Новог Сада, који је настојао да их музички описмени и оспособи да свирају из нотних записа. Међутим, они су врло брзо почели да шире репертоар „по слуху”, те се данас не служе партитурама, односно штимовима. Сматрају да су највише научили док су радили у ресторану „202” у Бечеју с музичарима из Радио Новог Сада, а посебно су истакли сарадњу с познатим тамбурашима Цветом Сладићем Чичом и Драганом Сладићем.

Немања Шијачки, рођен 1988. године, почео је да свира басприм у културно-уметничким друштвима „Светозар Марковић” и „Соња Маринковић” у Новом Саду, али сматра да је највише научио од Милана Мике Величког, самоуког музичара из Турије.

11 У односу на поделу извођења музике у реалном времену на партиципаторно и презентационо (више у Turigo 2008: 25–28), свирање тамбураша у кафанама, на свадбеним весељима и другим приватним прославама било би партиципативно, док се презентационе форме наступа односе на сценска приказивања.

12 Детаљније о креирању савременог репертоара у оквиру тамбурашке праске у Војводини видети у: Jovanović 2017: 354–362.

13 Према Марији Думњић Вилотијевић староградска музика представља специфичан жанр популарне народне музике који се развио из градске народне музике из прве половине 20. века, а данас своју другост гради у односу према новокомпонованој народној музици. Овај карактеристичан жанр одређен је дискурсом носталгије и акустичним извођењем, те представља „савремену носталгичну регионалну популарну праксу” (2019).

14 Најпознатије песме с репертоара ансамбла „Срце Бачке”, које се на основу заступљених топонима и имена важних личности препознају као уже локални репертоар јесу: „Сентомашу Лазо”, „Село моје”, „Аој, Јело, ој Јелице”, „Кад би чаша била флаша”, „На дну једне мале реке”, као и бећарци у којима се спомињу село Турија и околна места.

понекад на почетку наступа (нпр. уколико у кафани нема много гостију), а то могу бити композиције оригинално писане за тамбурашке оркестре, аранжиране обраде традиционалних песама и мелодија за плес,<sup>15</sup> као и обраде уметничке, филмске и популарне музике. Приликом извођења инструменталног репертоара композиције углавном спајају у „блокове”, односно изводе их према унапред утврђеном редоследу и с непроменљивим музичким текстом.<sup>16</sup>

Музичари из ансамбла „Срце Бачке” окупљени су око заједничке идеје да своју посебност креирају кроз репертоарску политику, односно нумере које за њих представљају „стару тамбурашку музику”. То је углавном репертоар који се семантичким потенцијалима односи на територију данашње Војводине, уз изванредан број песама карактеристичних за ужи локални простор јужне Бачке, као и за шири географски простор Србије.<sup>17</sup> Управо се кроз одабир репертоара ишчитава иницијално идејно и дискурзивно поље друштвености у ансамблу, што Момчило Мирилов објашњава речима:

Ми имамо наш репертоар и то је наша шанса, једина. Знаш шта, не можемо ми ићи да свирамо некој деци, девојкама, младима. Али, то је наш репертоар. Схваташ? (Баштић и Мирилов 2020).

Поред тога, може се рећи да је имиџ ансамбла „Срце Бачке” изграђен и кроз визуелни аспект – они увек наступају свечано обучени у црне панталоне, ципеле, беле кошуље и јелеке са златовезом. Генерално, свечано облачење у тзв. црно-белу комбинацију међу тамбурашима представља израз поштовања према послу музичара, док јелеци, као традиционални одевни предмет сеоског културног миљеа с ручно рађеним златовезом, претендују на визуелну аутентичност ансамбла. Другим речима, кроз избор одеће за наступе тамбураши из „Срца Бачке” међусобно се усаглашавају и шаљу визуелну поруку њиховог схватања музике коју изводе, а то је тамбурашка музика чије значење указује на традицију Срба староседелца с простора Бачке, као и на професионалан однос према послу музичара.

15 Занимљиво је то што на свом репертоару немају *мало и велико коло* (саопштили су да знају да свирају, али да никада нису заједно изводили зато што им то нико није тражио на наступима), као ни мелодије некада заступљених паровних плесова (сећају се да су то свирали у младости, у оквиру наступа с културно-уметничким друштвима). Прецизније, од мелодија за плес на репертоару су им *ужичко коло*, инструменталне адаптације мађарских *чардаша*, као и аранжмани Саве Вукосављева.

16 Ове инструменталне „блокове” осмислили су по узору на снимке наступа оркестра Јанике Балажа на Петроварадинској тврђави у Новом Саду у периоду од шездесетих до средине осамдесетих година прошлог века.

17 Окосницу савременог тамбурашког репертоара представљају песме Звонка Богдана, познатог интерпретатора и кантаутора. Међутим, поједине песме старијег датума, или које тематиком текста алудирају на простор јужнобачког округа, заиста представљају специфичност ансамбла „Срце Бачке”, а популарне су код Срба староседелца и генерално – публике средње и старије доби.

Примарно оријентисани ка партиципативним формама наступа, „Срце Бачке” углавном свира на свадбама и другим приватним прославама, у кафанама/ресторанима, а понекад и у оквиру презентационих форми, односно сценских и телевизијских наступа. На иницијативу Немање Шијачког организовали су самостални концерт у Србобрану (2019), а интересантно је то да су утисци с поменутог наступа опречни. За разлику од осталих чланова који мисле да је концерт био веома успешан (судећи по бројној посећености и позитивним реакцијама публике), Момчило Мирилов сматра да нису били довољно увежбани за концертни наступ:

Ја сам био увек антипротиван. Ја и Немања смо били увек: он 'оће, ја нећу. Зато што концерт кад свираш мораш имати почетак, мораш имати прелаз, мораш имати крај, украс, форшпил. А ми то немамо. То, у кафани то некад не треба. Кренеш са песмом, ако не знаш форшпил, готово, одсвираш рефрен (Баштић и Мирилов 2020).<sup>18</sup>

Готово истовремено, Иван Војновић објашњава како је концерт у Србобрану био изузетно успешан, а Немања Шијачки додаје:

Добро је то било на концерту, уеглано. То не мож' нико да каже (Баштић и Шијачки 2020).

Различити коментари у вези с утисцима о њиховом квалитету свирке у оквиру сценских наступа указују на интериндивидуални раскорак у естетској евалуацији концерта и опредељености ансамбла искључиво за презентационе или партиципативне форме наступа. Другим речима, друштвеност у ширем смислу или идејно и дискурзивно усклађивање тамбураша из ансамбла „Срце Бачке” на интрагрупном нивоу реализује се примарно кроз одабир репертоара и начин његове реализације у оквиру партиципативних форми наступа, док се за презентациони тип не може исто тврдити.

За разлику од ових неусклађености, може се рећи да су у сфери друштвености испољеној током свирања врло усклађени, односно да се добро споразумевају кроз мимику и гестикулацију. Невербални вид комуникације, који су развили временом кроз искуство заједничког музицирања, посебно је изражен у односу трију музичара из Бачког Градишта. Свирајући заједно четири деценије у континуитету, они истичу да им је понекад тешко да се прилагоде другим тамбурашима. Присећајући се ситуације с наступа на којем су први пут свирали с двојицом млађих тамбураша из Новог Сада, Мирилов објашњава:

18 Сличне реакције биле су и у вези с учешћем ансамбла у снимању телевизијске емисије „Додати живот годинама” (РТВ 2018). Више о емисији видети на интернет страници ЈМУ Радио-телевизије Војводине ([https://rtv.rs/sr\\_lat/dodati-zivot-godinama](https://rtv.rs/sr_lat/dodati-zivot-godinama) [приступљено 20. 3. 2022]).

Свирамо и ми, и они добро, али, то ти је сад она разлика да л' ћеш 'па-па-па', па још једном ући у, или ћеш мало раније ући у песму после форшпила, или... Нису то неке катастрофалне разлике, али то су разлике које боду, које нервирају, знаш. Они раније уђу, ми раније изађемо, они продуже, ми скратимо (Баштић и Мирилов 2020).

Може се рећи да су тројица музичара из Бачког Градишта стекли висок ниво интериндивидуалног музичког друштвеног усклађивања, што се може тумачити и кроз Вилијамсове „структуре осећања”.<sup>19</sup> За разлику од њих, Немања Шијачки из Турије се кроз процесе самосинхронизације лако прилагођава другим музичарима, али такође заступа лидерску позицију у ансамблу, која додатно долази до изражаја када пева.

Креирање аранжмана у складу је с поделама инструменталних деоница у тамбурашким ансамблима,<sup>20</sup> што значи да „Срце Бачке” углавном наступа у форми тамбурашког квинтета, где су заступљене мелодијске линије првог (прим и А-басприм) и другог гласа (А-басприм), као и хармонско-ритмичка пратња (контра и бегеш). Поред тога, опсервацијом ансамбла „Срце Бачке” на наступима партиципативног типа уочава се да усклађеним динамичким осцилацијама утичу на афективна понашања у публици – емотивно подстичу или смирују слушаоце у зависности од ситуације.<sup>21</sup> С тим у вези, Милорад Гуцунски објашњава да су то научили од старијих музичара, а Немања Шијачки додаје:

Чим гост почне да буде јачи од нас, ми се повучемо да он примети сâм да није он ту да пева. Ако си ти платио нас да ми певамо, онда ћемо ми певати. Ако ћеш ти певати, певај ти. (...) Али, певање није дерање, ни дерање није певање (Баштић и Шијачки 2020).

С обзиром на то да скоро сваки пут свирају с неким другим бегешаром, навикли су да се прилагођавају и да им звук контре буде примарни хармонско-ритмички ослонац.

19 Према Рејмонду Вилијамсу (Raymond Williams) „структуре осећања” представљају одређена друштвена искуства, историјски (додала бих и просторно, прим. Ј. Б.) омеђена, која дају смисао и значења генерацији или периоду. Конкретније, то су проживљена заједничка искуства и уједначено разумевање значења и вредности у оквиру генерације или периода (1977: 128–135).

20 За тамбурашку праксу у Србији карактеристично је групно музицирање, где су дефинисане „улоге” тамбурашких инструмената на мелодијске – Е-прим, А- и Е-басприм, који се углавном деле на први и други (па и трећи) глас; и хармонско-ритмичке деонице – чело, контра и бегеш.

21 Афект представља један од суштинских аспеката у извођењу музике, посебно у партиципативним наступима тамбурашких (и других) ансамбала у Србији (уп. Dumnić 2017: 75–88). Због тога се студије афекта сматрају свеприсутним теоријским и методолошким оквиром етномузиколошке истраживачке праксе (уп. Hofman 2015: 35–55). Међутим, због фокусираности рада на теорију усклађивања, овај аспект неће бити дубље разматран.

## ОНДА КАД ДАМ – АНАЛИЗА ИЗВОЂЕЊА „ТУРИЈСКОГ БЕЋАРЦА”

Од више различитих снимака с наступа тамбурашког ансамбла „Срце Бачке” одабрала сам да на примеру извођења „Туријског бећарца” прикажем на који начин су се музичари међусобно ускладили и синхронизовали. Важно је истаћи да су нумеру извели за потребе истраживања – мимо уобичајеног контекста, што је неминовно утицало на мотивацију и стимулацију музичара у датом тренутку. Ипак, овај пример чини се занимљивим за анализу због тога што су том приликом први пут свирали с Георгијем Јојкићем<sup>22</sup> који је „дошао на замену” (иако у ансамблу тада нису имали сталног члана који свира бегеш).<sup>23</sup> Дакле, бећарац, који је био и прва изведена нумера, представља валидан узорак за анализу соничне, али и друштвене димензије усклађености, зато што су тада први пут заједно извели мелодију која се сматра општепознатом и обавезним елементом репертоара код тамбурашких ансамбала који су репертоарским политикама усмерени ка српском староседелачком живљу с простора Бачке, којем припадају и ови музичари.

Након штимовања инструмената, Немања Шијачки унапред је вербално одредио форму остатку ансамбла:

Да иде, значи, машина, па строфа, па машина, па строфа, па машина, па строфа,  
 па онда кад дам, онда ћемо оно као класично (Баштић и Шијачки 2020).

Термин *машина* односи се на инструментални одсек у брзом темпу, док је строфа испевана по устаљеном мелодијско-ритмичком обрасцу лаганог бећарца. Други део или *класично* подразумева извођење брзог бећарца, односно произвољно смењивање инструменталних и певаних одсека у истом темпу.<sup>24</sup> Употреба емских термина *машина* и *класично*, препознавање њиховог значења, као и реакције музичара на покрете тела који означавају структурално-формалне промене током извођења, представљају симболичке, културом обликоване информације, односно аспект интергрупне друштвене усклађености.

С обзиром на то да је тежиште анализе усмерено ка процесима усклађености, који су доминантно изражени кроз метроритмичку синхронизацију музичара, али се могу уочити и у другим параметрима извођења музике, у формалном обликовању сагледана је макроформа. Структурално-формални план

22 Георгије Јојкић, рођен 1992. године, тамбуру је научио да свира у Школи за основно музичко васпитање и образовање „Петар Коњовић” у Темерину, у класи Душице Шево.

23 Другим речима, ансамбл у датом тренутку представља комбинацију увежбаног и *ad hoc* састава, где музицирају тамбураши који свирају заједно неколико деценија (Мирилов, Војновић и Гуцунски), година (Шијачки), или први пут учествују (Јојкић).

24 Анализа већег броја примера бећарца указује на то да је формални план у извођењу ансамбла „Срце Бачке” углавном идентичан, с тим што у оквиру свадбеног весела први део (понављање *машине* и строфе) може да изостане, као и то да број строфа увек варира у односу на контекст извођења.



целокупног извођења огледа се у наизменичном смењивању инструменталних одсека (слова *A* и *D*) и певаних строфа (слова *B* и *C*), а њихов редослед приказан је у схеми нумеричким ознакама:<sup>25</sup>

Лгани део: *A B A1 B1 A2 B2*

Брзи део: *C D C1 C2 D1 C3 C4 C5 D2 C6 C7 D3 C8 C9 C10 D4 C11 C12*

На основу обимних истраживања бећараца у Војводини Ана Матовић уочила је доминацију неколико познатих мелодијских модела на које се певају различити, често импровизовани текстови (Матовић 1998). У том смислу може се рећи да специфичност ове поетско-музичке категорије јесте импровизација текстуалног садржаја у датом тренутку – најчешће се односи на испевање асиметричних десетерачких (дво)стихова на одређен мелодијско-ритмички модел – што је уочено и у извођењима ансамбла „Срце Бачке”. Дакле, формално обликовање и устаљеност мелодијско-хармонско-метроритмичких образаца јесу параметри спрам којих се бећарци генерално дефинишу, док одређење „Туријског бећарца” указује на то да у текстуалном садржају мора бити барем једна строфа у којој се спомиње село Турија или Туринци (видети прилог).<sup>26</sup>

Процес превођења звучног медија у писани реализован је применом дескриптивне транскрипције првог инструменталног одсека (емски: *машине*) и строфе. Недореченост која се јавља приликом трансформације слушно-временског догађаја у визуелно-просторне структуре нотног записа умањена је употребом додатних знакова за одређење броја трзаја у тремолу, кашњење/убрзавање појединих деоница, као и ознаке за звучну боју инструмената.<sup>27</sup>

С обзиром на то да тамбурашку праксу одликује групно музицирање с јасно дефинисаним и хијерархијски организованим улогама у односу на тип тамбурашког инструмента, подразумева се да улогу лидера има један од музичара. Међутим, у анализираном примеру уочена је промена лидерске позиције током извођења. На почетку нису кренули истовремено да свирају: први је кренуо примаш, којем се у другој четвртини придружио контраш, а затим и баспримаши, уз убрзање темпа које се перманентно дешава током прва четири такта. С обзиром на то да је Момчило Мирилов у току разговора изјавио да сматра како немају увежбане почетке и завршетке (Баштић и Мирилов 2020), може се рећи да неуједначен почетак, па и размена лидерске позиције током извођења, представљају извођачки манир ансамбла.

25 Подразумева се да је при сваком излагању новог/поновљеног дела било већих или мањих промена, међутим, због обима рада, овај ниво неће бити детаљније разматран.

26 Популарности бећарца у Турији иде у прилог и чињеница да је у селу неколико пута организована „Бећаријада” – такмичење у певању бећараца.

27 Детаљније о техникама транскрибовања тамбурашких инструмената дескриптивним приступом, као и о употреби додатних симбола видети у: Јовановић и Дабић 2016: 118–133; Дабић 2017. Такође, треба напоменути и то да није транскрибован други глас у певању зато што се тешко разазнају тачни тонови, интонативно је нестабилан и у другом је плану у односу на водећу мелодију коју изводи Немања Шијачки.

## JULIJANA VAŠTIĆ

APPLYING THE CONCEPT OF MUSICAL SOCIAL ENTRAINMENT IN RESEARCHING  
TAMBURA PRACTICE IN SERBIA

Контраш у првим двама тактовима није изводио уобичајену хармонско-ритмичку пратњу, него је у осминским пулсацијама свирао главну мелодијску линију у горњем гласу (на другој жици), звучно обогаћену тоновима акорда А и Е дура (на трећој и четвртој жици). На тај се начин контра звучно истакла у односу на доминантан звук прима и преузела главну улогу метроритмичке пулсације у инструменталном одсеку. Овакав начин свирања подстицао је и уједначеност приликом убрзања које се перманентно дешава кроз прва четири такта.

[A]  $\text{♩} = 90$   $\text{♩} = 120$  accel.  
 Прим  $f$   
 Басприм 1  $mf$   
 Басприм 2  $mf$   
 Контра  $f$  A E7 A E7 A E  
 Бегеш

Илустрација 1. Неусаглашен почетак и мелодијско-хармонски покрет у деоници контра (1–2. такт).

Будући да је од трећег такта контра наставила у очекиваном *ес-џам* ритму, што значи да свира само на ненаглашеним осминама, наглашене делове у такту преузела је деоница бегеша. Овакав ритмички однос између деоница контра и бегеша представља најзаступљенији метроритмички образац у тамбурашкој музици, тако да се овај моменат може означити и као Фелдов „улазак у грув”.

[A]  $\text{♩} = 90$   $\text{♩} = 120$   
 Контра  $f$  A E7 2 A E7 A E 3 A E 4 A E  
 Бегеш  $f$

Илустрација 2. Контра и бегеш у *ес-џам* ритму (1–4. такт).

Ритмичко разилажење између деонице контре и баса, или Кејлово „партиципаторно одступање”, десило се у осмом такту, међутим, басиста је тада свирао веома тихо и већ у наредном такту се, кроз процес самосинхронизације, ритмички ускладио с ансамблом.<sup>28</sup> Истовремено, контраш је уместо свирања акорада на ненаглашеним осминама почео да изводи синкопе с паузом на првој осмини, односно да додатно наглашава први акорд у такту и да се на тај начин звучно истакне, посебно у односу на звук бегеша. Будући да су обе реакције непланиране (делимично и несвесне) и представљају резултат културом уобличеног знања, можемо их тумачити као адаптирајући и антиципирајући модел (енгл. *Adaptation and Anticipation Model*) сензомоторне синхронизације (Van der Steen and Keller 2013 према Clayton et al. 2020: 147), који подразумева међусобну синхронизацију и усклађеност музичара према пожељној метроритмичкој пулсацији и имагинацију наредних звучних остварења. Описана ситуација уједно приказује и на који начин функционише интрагрупно музичко-друштвено усклађивање у ансамблу „Срце Бачке” – кључни звучни ослонац јесте метроритам реализован кроз деоницу контре у односу на коју се сви остали оријентишу.<sup>29</sup>

**Илустрација 3.** „Партиципаторно одступање” између контре и бегеша и повратак у *es-šam* (7–12. такт).

28 Будући да је Јојкић први пут свирао у ансамблу, одступања која су се десила између бегешара и контраша (а последично и целог ансамбла) не могу се сматрати свирачким маниром, ближа су процесу међусобног „упознавања”. Другим речима, то су моменти интериндивидуалног усклађивања бегешара с контрашем, а у другом плану и с осталим музичарима кроз процесе интрагрупног музичког друштвеног усклађивања. Такође, приметно је хармонско неподударање између деонице контре и баса, а дешавало се и повремено окретање Милорада Гуцунског ка Георгију Јојкићу уз шапутање хармоније током целокупног извођења „Туријског бећарца” (као и осталих снимљених нумера).

29 Вероватно би у неким другим *ad hoc* тамбурашким саставима ситуација у којој се разилазе деонице баса и контре утицала на неусклађеност свих осталих деоница. Међутим, музичари из ансамбла „Срце Бачке”, због честих промена бегешара, преусмерили су аудитивну пажњу на деоницу контре као главног носиоца темпа и осећаја за музички метар.

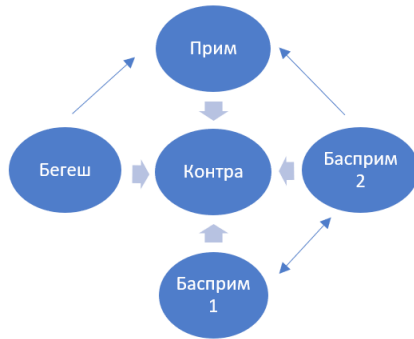
На сличан начин могу се тумачити и забележена минимална убрзања у инструменталном одсеку (А део) у деоницама прима и другог басприма, који се, такође, кроз процесе интериндивидуалног и (периферно) интрагрупног усаглашавања, враћају у заједнички темпо извођења. Другим речима, сва ова минимална индивидуална временска одступања и враћања у заједнички темпо потврђују да је *ес-џам* метроритмичка пулсација кључни музички параметар у односу на шта се, кроз процесе самосинхронизације, остали независни ритмови усклађују у процесу извођења. Индивидуално препознавање и ишчекивање звучне слике реализоване кроз *ес-џам* метроритмичку пулсацију може се тумачити и као теорија динамичне пажње (енгл. *Dynamic Attending Theory*), где усклађивање представља биолошки утемељен процес кроз који се нервне осцилације синхронизују са спољашњим догађајима (Jones et al. 1976 према Clayton et al. 2020: 148; Kim et al. 2019: 10)

За разлику од првог (инструменталног) дела, у другом делу (тј. строфи) глас представља главну деоницу спрам које се остали усклађују кроз више музичких параметара, а улога лидера преумерава се ка певачу-тамбурашу Немањи Шијачком. Музички параметри кроз које се остварује усклађеност у односу према деоници вокала јесу:

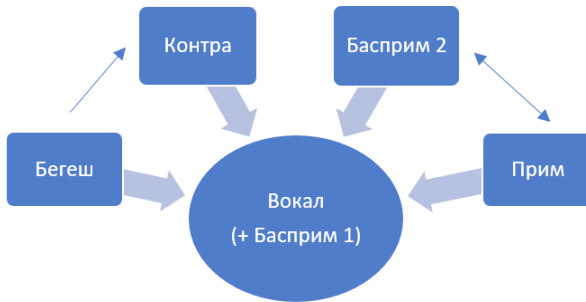
- темпо – непроменљив је и спорији у односу на инструментални одсек, а одређује га певач;
- динамика – сви свирају тихо, како би се глас звучно истакао;
- кретање мелодијске линије – углавном деонице прима и првог и другог басприма прате певану мелодију, уз повремена одступања када вокал има паузу или држи дуге тонове (нпр. извођење мелодије у шеснаестинама у деоници другог басприма у 31. такту, док вокал има паузу).

**Илустрација 4.** Однос између мелодије вокала и инструменталних деоница (30–31. такт).

На основу анализираних инструменталног одсека и прве строфе у извођењу „Туријског бећарца” може се рећи да је главна деоница (или лидерска позиција) спрам које се остали звучно усклађују променљива – у инструменталном делу то је контра (иако је прим први наступио), а у певаној строфи је глас. Просторна организација музичара током извођења јесте један од важних услова који утичу на међусобну комуникацију и усмереност пажње кроз коју се посматра друштвена сфера у усклађивању. Будући да су за време свирања у оквиру истраживања музичари стајали у формацији полукруга (распоред слева надесно: бегеш, контра, басприм 1 / главни вокал, басприм 2, прим), периферна усмереност пажње и комуникација одређени су просторном организацијом, док је примарна фокусираност усмерена ка лидеру у датом тренутку. Ово се може представити визуелно:



**Илустрација 5.** Приказ лидерства и међусобних односа музичара у А делу.



**Илустрација 6.** Приказ лидерства и међусобних односа музичара у В делу.

Поред описаних музичких параметара важно је истаћи и да је континуирано заступљен основни регистар код свих музичара, што подстиче тембровску уједначеност ансамбла, односно интрагрупно усклађивање.<sup>30</sup> Међутим, техника

30 Тембровско изражавање није могуће адекватно илустровати конвенционалном транскрипцијом, али представља важан аспект за анализу интрагрупног музичког друштвеног усклађивања. Због тога се на почетку транскрипције, у горњем левом углу, налази ознака за основни

извођења тремоло потеза, као и одабир артикулације нису континуирано уједначени, нити синхронизовани, те се ова звучна одступања могу посматрати као динстиктивна одлика извођачког манира тамбурашког ансамбла „Срце Бачке”.<sup>31</sup>

## ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Повремена учесничка неусклађеност („партиципаторно одступање”) готово увек је присутна током групног музицирања у оквиру партиципаторних и презентационих извођења у тамбурашкој пракси.<sup>32</sup> У том смислу анализирани пример музицирања тамбурашког ансамбла „Срце Бачке” обилује раскорацима међу музичарима, која се приказују кроз неуједначене наступе инструменталних деоница на самом почетку, генерално неуједначеним и несинхронизованим потезима у тремолу и у артикулацији, као и повременим индивидуалним одступањима у темпу. Међутим, интрагрупно музичко-специфично друштвено усклађивање успоставља се кроз самосинхронизацију и усаглашавање независних ритмова према метроритмичком предлошку дате нумере, у овом случају *ес-шам* обрасцу, односно кључном музичком параметру када је у питању временска димензија музичког усклађивања. Поред тога, колективна мотивација, тј. ставови и уверења о извођењу „старе војвођанске тамбурашке музике”, ове музичаре идејно повезују и утичу на друштвени аспект усаглашавања, остварен кроз заједничка културом уобличена знања.<sup>33</sup>

Проучавање различитих аспеката кроз које се остварује музичко-друштвено усклађивање представља велики потенцијал за интердисциплинарни приступ у етномузикологији као науци која се бави проучавањем односа између индивидуе и друштва кроз музику, али генерално и култура које се конституишу, идентификују и заступају посредством музике. Иако се друштвене и музичке категорије увек прожимају, понуђена реинтерпретација у виду раздвајања ових сфера представља само један од метода имплементације теорије усклађивања у етномузикологији.

регистар, која се односи на све инструменталне деонице у запису. Свирање на тамбурашким инструментима у основном регистру подразумева то да се рука којом се трза преко жица налази отприлике на средини између кобилице и последњег прага.

31 Аналитичко сагледавање ових параметара, конкретно – индивидуалне технике извођења тремоло потеза и артикулације у тамбурашким ансамблима, представља интригантан и до сада недовољно истражен аспект извођења музике на тамбурашким инструментима, који је могуће реализовати кроз примену дескриптивног приступа у транскрибовању (уп. Јовановић и Дабић 2016: 118–133).

32 Занимљиво је истаћи да се ова одступања сматрају непожељним приликом студијских снимања, те продуцент има изузетно важну улогу у кориговању (или маскирању) неусклађености међу музичарима.

33 Приликом опсервације тамбурашког оркестра „Срем” из Новог Сада 1980. година, Марк Фори (Mark Forgy) је дошао до закључака да су заједничка визија о одабиру репертоара, као и ангажовање на формирању одговарајућег стила свирања, од пресудне важности за тамбураше (1990: 234).

## ПРИЛОГ

## Туријски бећарац

изводи: ТО "Срце Бачке"  
 место и датум: Турија 17. 10. 2020.  
 запис: Јулијана Баштић

A  ♩=90    ♩=120 accel.    ♩=180



Прим *f*  
 Басприм 1 *mf*  
 Басприм 2 *mf*  
 Контра *f* A E7 A E7 A E A E A E A E A E  
 Бегеш *f*

7 *p*

## JULIJANA BAŠTIĆ

APPLYING THE CONCEPT OF MUSICAL SOCIAL ENTRAINMENT IN RESEARCHING  
TAMBURA PRACTICE IN SERBIA

13

WV

WV

W

A A E E A A E E H H H H A A

20

V

rit.

♩=115

WV

E E A A E F# F# F# H H H F# H E7



26 B  $\text{♩} = 111$

*f* Еј, а-ла, а-ла, а-ла то-не ва - ља, еј, а-ла, а-ла,

*p* *mp* *mf* *p*

А Е А Е А А F# Н Н

30

а - ла то - не ва-ља. Еј, ал не ва-ља - љу - би-ти - бе

*mf* *p*

А F# Н Н А Е А Е

## JULIJANA BAŠTIĆ

APPLYING THE CONCEPT OF MUSICAL SOCIAL ENTRAINMENT IN RESEARCHING  
TAMBURA PRACTICE IN SERBIA

34

- ĥa - pa, Eј, бе-ћар љу - би... све тан-др - чу зу - би.

## Интегрални текст:

Еј, ала, ала, ала то не ваља,  
Еј, ал' не ваља љубити бећара,  
Еј, бећар љуби све тандрчу зуби.

Еј, свану зора отуд' од Сомбора,  
Еј, од Силбаша па до Сентомаша,  
Еј и Турије шарене кутије.

Еј, љубио сам ни гледао нисам,  
Еј, а од сад ћу гледати кога ћу

Терај тога са кревета мога,  
Терај тога пуштај рођенога.

Није газда који коње кери,  
Већ је газда ко имаде 'ћери.

Није газда ко има волова,  
Већ је газда ко има синова.

Керићу се и бећарићу се,  
Има дана и оженићу се,  
Има дана опаметићу се.

Коња јаше моја мила дика,  
Коња јаше иде кроз салаше.

Да је мени што ми срце жели,  
Два салаша и добра чилаша.

Што си дико научио коње,  
Да играју око куће моје.

У атару четири салаша,  
Од четири само два су наша.

Дедина је земља на атару,  
Деда новце мери на кантару.

Ударила руда у жерава  
И цурица на мене бећара.

'Оће, неће кобила да креће,  
'Оће, мора, нема разговора.

Љуби дечка цурице малечка,  
Досташ' момка кад будеш девојка.

Царуј царе и девицу девојку,  
Деговање то је царовање.

## ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Allgayer-Kaufman, Regine (2005) „Identifying the Entrainment Process by the Degree of Synchronisation”. In Udo Will (ed.), *European Meetings in Ethnomusicology*, Vol. 11 (ESEM Counterpoint, Vol 1): 76–77.
- Clayton, Martin, Rebeca Sager and Udo Will (2005) „In Time with the Music: The Concept of Entrainment and its Significance for Ethnomusicology”. In Udo Will (ed.), *European Meetings in Ethnomusicology*, Vol. 11 (ESEM Counterpoint, Vol 1): 3–75.
- Clayton, Martin (2012) „What is Entrainment? Definition and Applications in Musical Research”, *Empirical Musicology Review* 7 (1–2): 49–56.
- Clayton, Martin (2013) „Entrainment, Ethnography and Musical Interaction”. In Martin Clayton, Byron Dueck and Laura Leante (eds.), *Experience and Meaning in Music Performance*, Oxford: Oxford University Press, 17–39.
- Clayton, Martin, Jakubowski, Kelly, Eerola, Tuomas, Keller, Peter E., Camurri, Antonio, Volpe, Gualtiero and Alborno, Paolo (2020) „Interpersonal Entrainment in Music Performance: Theory, Method, and Model”, *Music Perception* 38 (2): 136–194.
- Dabić, Vladimir (2017) *Savremene metode transkribovanja na primeru romskih tamburaških orkestara u Vojvodini*, masterski rad u rukopisu, mentor: dr Mirjana Zakić. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Дабих, Владимир (2017) *Савремене методе транскрибовања на примеру ромских тамбурашких оркестара у Војводини*, мастерски рад у рукопису, ментор: др Мирјана Закић. Београд: Факултет музичке уметности.
- Doffman, Mark (2013) „Groove: Temporality, Awareness and the Feeling of Entrainment in Jazz Performance”. In Martin Clayton, Byron Dueck and Laura Leante (eds.), *Experience and Meaning in Music Performance*, Oxford: Oxford University Press, 62–85.
- Dumnić, Marija (2017) „How Music Affects Soundscape: Musical Preferences in Skadarlija”, *Музикологија/Musicology* 22: 75–88.
- Dumnić Vilotijević, Marija (2019) *Zvuci nostalgije: istorija starogradske muzike u Srbiji*, Beograd: Čigoja štampa, Muzikološki institut SANU. / Думних Вилотијевић, Марија (2019) *Звуци носіалііје: історија староградске музики у Србији*, Београд: Чігоја штампа, Музиколошки інститут САНУ.
- Feld, Steven (1988) „Aesthetics as Iconicity of Style, or 'Lift-up-over Sounding': Getting into the Kaluli Groove”, *Yearbook for Traditional Music* 20: 74–113. <http://www.jstor.org/stable/768167> [приступљено 14. 7. 2021]
- Forry, Mark (1990) „Ova naša tamburaška muzika nije savršena”: Idealne slike tradicionalne muzike u istorijskoj perspektivi”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 6–7: 233–238.
- Hofman, Ana (2015) „The Affective Turn in Ethnomusicology”, *Музикологија/Musicology* 18: 35–55.
- Jovanović, Julijana i Vladimir Dabić (2016) „Notografija za sviranje na tamburaškim instrumentima u Vojvodini”. U Vesna Ivkov (ur.), *Zbornik radova prvog naučnog i umetničkog simpozijuma „Između teorije i prakse”*, Novi Sad: Akademija umetnosti, 118–133. / Јовановић, Јулијана и Владимир Дабих (2016) „Нотографија за свирање на тамбурашким инструментима у Војводини”. У Весна Ивков (ур.), *Зборник радова првој научној и уметничкој симпозијума „Између теорије и праксе”*, Нови Сад: Академија уметности, 118–133.

- Jovanović, Julijana (2017) „Odlike repertoara u savremenoj tamburaškoj praksi u Vojvodini”. U Sonja Marinković, Sanda Dodik i Dragica Panić Kašanski (ur.), *Vlado S. Milošević, etnomuzikolog, kompozitor i pedagog – Tradicija kao inspiracija*, tematski zbornik, Banja Luka, 15. i 16. april 2016. godine, Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske i Muzikološko društvo Republike Srpske, 354–362. / Јовановић, Јулијана (2017) „Одлике репертоара у савременој тамбурашкој пракси у Војводини”. У Соња Маринковић, Санда Додик и Драгица Панић Кашански (ур.) *Влаго С. Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог – Традиција као инспирација*, тематски зборник, Бања Лука, 15. и 16. април 2016. године, Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске и Музиколошко друштво Републике Српске, 354–362.
- Kelly, Janice (2010) „Social entrainment”. In John M. Levine, Michael A. Hogg (eds.), *Encyclopedia of group processes and intergroup relations*, Los Angeles, CA: Sage, 785–786.
- Keil, Charles (1987) „Participatory Discrepancies and the Power of Music”. *Cultural Anthropology* 2 (3): 275–283. [www.jstor.org/stable/656427](http://www.jstor.org/stable/656427) [приступљено 5. 5. 2021].
- Keil, Charles (1995) „The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report”. *Ethnomusicology* 39 (1): 1–19. <https://www.jstor.org/stable/i235337> [приступљено 5. 5. 2021].
- Kim, Jin Hyun, Reifgerst, Andres, and Rizzonelli, Marta (2019) „Musical Social Entrainment”, *Music & Science* 2. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/2059204319848991> [приступљено 15. 1. 2020].
- Lucas, Glaura (2005) „An Ethnographic Perspective of Musical Entrainment”. In Udo Will (ed.), *European Meetings in Ethnomusicology*, Vol. 11 (ESEM Counterpoint, Vol 1): 96–99.
- Matović, Ana (1998) *Bečarac u Vojvodini. Oblici i razvoj*, Novi Sad: Matica srpska. / Матовић, Ана (1998) *Бећарац у Војводини. Облици и развој*, Нови Сад: Матица српска.
- Turino, Thomas (2008) *Music as Social Life: the Politics of Participation*, Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Williams, Raymond (1977) *Marxism and Literature*, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Zakić, Mirjana (2008) „Контекст – конситуација – текст”. U Dimitrije O. Golemović (ur.), *Zbornik radova sa Naučnog skupa Dani Vlade S. Miloševića*, Banja Luka: Akademija umjetnosti, Muzikološko društvo Republike Srpske, 215–227. / Закић, Мирјана (2008) „Контекст – конситуација – текст”. У Димитрије О. Големовић (ур.) *Зборник радова са Научног скупа Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука: Академија умјетности, Музиколошко друштво Републике Српске, 215–227.

## ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ:

- „Music Groove” <https://www.musicgrooves.org/> [приступљено: 20. 3. 2022]
- Телевизијска емисија „Додати живот годинама”, продукција Радио-телевизије Војводине (2018) [https://rtv.rs/sr\\_lat/dodati-zivot-godinama](https://rtv.rs/sr_lat/dodati-zivot-godinama) [приступљено 20. 3. 2022]

## ЦИТИРАНИ ИНТЕРВЈУИ ЈУЛИЈАНЕ БАШТИЋ (ЛИЧНА АРХИВА):

- Милорад Гуцунски (1965), Момчило Мирилов (1965), Иван Војновић (1965), Немања Шијачки (1988) и Георгије Јојкић (1992), 17. октобар 2020.

JULIJANA BAŠTIĆ

APPLYING THE CONCEPT OF MUSICAL SOCIAL ENTRAINMENT  
IN RESEARCHING TAMBURA PRACTICE IN SERBIA

(SUMMARY)

Entrainment in music, in a broad sense, is a conceptual framework that concerns the interaction and synchronization of two or more rhythmic processes, offering important insights in research focused on performing and listening to music.

Primarily used in biological and social sciences, the application of entrainment theory in ethnomusicology requires an interdisciplinary approach to musical, social, and cultural phenomena. The original understanding of entrainment through the temporal dimension of music performance consists of three different domains of study: 1) intra-individual, 2) inter-individual/intra-group, and 3) inter-group. Extending the research focus to the contextual dimension of music behavior shows that different levels of entrainment are determined according to external rhythms; that is, each rhythmic behavior is directly related to the context that enables or limits individual perceptions of that behavior. Therefore, the research and analytical methods required to apply entrainment theory in ethnomusicology constitute an interdisciplinary approach to studying the temporal dimension of music performance and understanding social interaction through rhythmic movements (that is, behaviors) during music performance and listening, which is always influenced by environmental factors and cultural knowledge.

The application of musical social entrainment, based on the example of tambura practice, entails an analytical segmentation of the social and musical spheres, which are always intertwined in the process of performance. Sociality is observed through culturally shaped common knowledge, attitudes and beliefs about the music. Therefore, the ethnography and narrative analysis is considered a basic methodological approach in understanding these spheres. By applying descriptive transcription to a selected segment in the performance, musical sound is translated into musical text, which refers to the identification of all musical parameters that represent the musical sphere.

НАУЧНА КРИТИКА  
И ПОЛЕМИКА /  
SCIENTIFIC REVIEWS  
AND POLEMICS



Сања Ранковић и Мирјана Закић

## СРПСКО ПЕВАЧКО НАСЛЕЂЕ ЦЕНТРАЛНОГ ДЕЛА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ

Нови Сад: Матица српска, 2019, 312 стр.  
ISBN 978-86-7964-303-6

Етномузиколошка монографија др Сање Ранковић и др Мирјане Закић *Српско певачко наслеђе централног дела Косова и Метохије*, издање Косовскометохијског одбора Матице српске уз финансијску подршку Министарства културе и информисања Републике Србије, резултат је вишегодишњег рада ауторки на упознавању, бележењу, анализи и презентовању српске вокалне традиције с простора средишњег дела Косова и Метохије.<sup>1</sup> Реч је о оригиналном научном делу, једном у низу издања из 2018. и 2019. године посвећених српској историји, традицији и култури у јужној српској покрајини;<sup>2</sup> књига је драгоцен допринос етномузикологији у Србији и у ширим међународним оквирима, поготово из аспекта интердисциплинарног сагледавања одређених феномена у старијим слојевима традиционалног вокалног наслеђа.

Захваљујући пре свега сопственом теренском истраживању у укупно двадесет осам мултиетничких сеоских и градских насеља у региону између Вучитрна и Урошевца у периоду 2015–2017. године, ауторке су начиниле синтезу података о вокалној традицији Срба ове области на основу увида у раније изворе и на основу налаза до којих су дошле на терену; објединиле су знања о традицијском животу, обичајима и музичкој традицији на датом простору. У представљању и тумачењу својих налаза ауторке се ослањају на резултате истраживања проучавалаца од краја 19. века наомамо,<sup>3</sup> све до обновљеног истраживачког интересо-

1 Проучавања су спроведена у оквиру пројекта Факултета музичке уметности *Истраживање музичког наслеђа Срба у централном делу Косова и Метохије*.

2 Лајић Михајловић, Д. и Јовановић, Ј. (ур.) *Косово и Метохија – Музичка слика мултикултуралности 50-их и 60-их година XX века*, Београд: Музиколошки институт САНУ, 2018; Златановић, С., *Етничка идентификација на послерајном подручју. Српска заједница југоисточне Косова*, Посебна издања, књ. 89, Београд: Етнографски институт САНУ, 2018; Питулић, В., *Саздаде се бела црква. Српско народно стваралаштво Косова и Метохије*, Андрићград: Андрићев институт, 2019; Петровић А. и Камчевски, Д., *Косово на крају историје*, Нови Сад: Матица српска, 2019.

3 Реч је о: Стевану Мокрањцу, Владимиру Р. Ђорђевићу, Кости Манојловићу, Милоју Милојевићу, Љубици и Даници Јанковић, Миодрагу А. Васиљевићу, затим Милици Илијин,



вања у Србији за српску традицију Косова и Метохије од деведесетих година 20. века до данас.<sup>4</sup>

Књига која је пред нама прва је монографија посвећена српској музичкој традицији Косова и Метохије настала на основу теренских истраживања аутора после готово седамдесет година од публиковања збирке записа с овог подручја, Миодрага Васиљевића (*Југословенски музички фолклор I – Песме које се њевају на Косметију*. Београд: Просвета, 1950).<sup>5</sup> Штавише, према подацима о старијим записима из ове косовскометохијске предеоно целине показује се да је управо у њој српски музички фолклор до данас веома мало проучаван; књига је резултат првог систематског етномузиколошког теренског испитивања традиције Срба из тог краја.

Монографија представља пример прегледне научне синтезе. Њоме су обухваћени сви релевантни етнолошки подаци, нотне транскрипције снимљених музичких примера, мелопоемска анализа и елаборација места и улоге музике у појединим (пре свега обредним и обичајним) контекстима. Научну експликацију прате попис истражених места и казивача, као и карта самог терена. Издање је обogaћено документарним фотографијама.

Концепција монографије следи најрепрезентативније узоре за публикације ове врсте, с поглављима: *Предговор*; 1. *Увод*; 2. *Геополитичка и културно-историјска обележја (централног дела) Косова и Метохије*; 3. *Методологија научноистраживачког рада*; 4. *Силско-интерјерни живна обележја вокалних жанрова* и 5. *Завршна разматрања*. Ауторке кроз ова поглавља доследно и на више нивоа спроводе обухватни методолошки приступ. Примењена методологија диктира на је специфичношћу самог терена, од посебног значаја за идентитетске теме Срба, а модификована је налазима ауторки у току теренског рада, који су подстицали примену одређених метода и техника. На почетку књиге образложене су околности под којима су обављена истраживања и дати су подаци о физичко-географским својствима подручја, његовим границама, подрегионима и насељима. У наставку, осветљене су околности живота и опстајања Срба у овом крају од најранијих историјских помена до данас, с пажњом посебно усмереном на тешкоће с којима су Срби били и остали суочени до савременог доба.

Радмили Петровић и Драгославу Девићу, као и Бирте Треруп (Birthe Traerup).

4 Саме ауторке монографије имају тридесетогодишње (Ранковић), односно, двадесетогодишње (Закић) искуство у проучавању српске (и горанске) музичке традиције Косова и Метохије.

5 Ипак, приређивачки и издавачки интерес за српску музичку традицију Косова и Метохије у домаћој научној средини у оквиру поменутог периода изражен је публиковањем значајних нових издања раније насталих збирки: поменуте Васиљевићеве збирке (*Народне мелодије с Косова и Метохије*, прир. З. М. Васиљевић, Београд–Књажевац: Београдска књига – Нота, 2003), као и збирка Милоја Милојевића, настала крајем двадесетих и почетком тридесетих година 20. века (Милојевић, М. *Народне песме и ире Косова и Метохије*, прир. Д. Девић, Београд: Карић фондација, 2004).

У почетним поглављима објашњен је вишеслојни методолошки приступ одређеним проблемима и феноменима. На основу стечених искустава у току теренског рада уследило је опредељење ауторки да своју пажњу усмере на традицију Срба. Установивши да је најбоље очувана њихова вокална/певачка традиција, богата у још увек живим музичкофолклорним жанровима, ауторке су успеле да дубински обраде многе појаве и специфичности у њој, уз компаративне увиде у сваки њен појединачни аспект. Посветиле су пажњу видовима пројављивања музичке традиције у свести и пажњи казивача и извођача: од њеног присуства искључиво у сећању (свирање на *дудуку*, *дудучејџу*, *кавалу* и *борузани*, певање уз гусле, певање епских песама *а кайела* и певање уз окретање тепсије), преко усамљених примера живе вокалне праксе као потврде некадашње, све до вокалних облика који опстају данас, у склопу свадбених обреда и обичаја с музиком (забележених у оригиналном контексту) и као поједине праксе, традиционалне и створене у духу традиције, и као такве прихваћене од широке публике, као нове потврде српског идентитета не само на Косову и Метохији, већ и у ширим оквирима. Посебна пажња посвећена је уделу ромских музичара у физиономији музичке традиције Срба.

Кроз поновљена теренска истраживања истих локалитета ауторке су примениле технике структурираног и полуструктурираног интервјуа и разговоре у слободнијој форми. Примењена је „интерпретативна парадигма“, којом се улога испитаника на терену схвата као у великој мери партиципаторска у настанку научног дела, следствено постулатима савремене „рефлексивне“ парадигме у етномузикологији (према, нпр.: Т. Рајс / Т. Rice, „Ethnomusicological Theory“, *Yearbook for Traditional Music* 42: 100–134).

У централном поглављу књиге, упоредо с детаљним нотним транскрипцијама, елаборирани су резултати мелопоеетске анализе, а поједини елементи музичке структуре певаних форми тумачени су у светлу жанровских припадности и конситуација у којима су заступљене у фолклорној пракси, с указивањима на њихове значењске нивое у култури чије кодове представљају. Реч је о следећим групама песама годишњег циклуса (божићним, уз обредно љуљање, уз ројење пчела, додолским, крстоношким, за одбрану од града и за престанак кише),<sup>6</sup> животног циклуса (свадбеним, свадбеним тужбалицама и тужбалицама за умрлим) и, као најбројнијим, љубавним песмама. Посвећујући пажњу сваком од ових жанрова, ауторке повезују знања из литературе и са савременог терена, доносећи закључке о месту појединих врста певања и у ширем културном и традицијском контексту. Посебно место у студији има жанр љубавних песама, чије су варијанте, од традиционалних до новијих, сагледане у синхронијској и дијахро-

6 „Певање уз ројење пчела“, углавном одсутно из записа ранијих проучавалаца, захваљујући номинацији ауторки уписано је на Листу нематеријалног културног наслеђа Србије.

нијској перспективи, кроз записе различитих истраживача, али и кроз призму компарације примера с терена и примера чија су извођења задобила своје место у медијима и популарној култури Србије.

Узимајући у обзир савремене аспекте живота традиционалних вокалних облика, ауторке су дале допринос и у домену примењене етномузикологије, и то сарађом с фолклорним ансамблом „Венац” из Грачанице – како у теренском раду, тако и у практичном раду с младим певачима. Ови аспекти отварају простор за могућности реинтерпретирања традиционалних песама и за њихово укључење у званични образовни систем.

У завршном поглављу ауторке констатују да српско вокално наслеђе овог региона одликује специфична црта виталности; овакав налаз у складу је са закључцима истраживања доајена српске етнокореологије, сестара Јанковић, између двају светских ратова, али и са савременим налазима филолога Валентине Питулић. Постојаност традицијске културе Срба на овом терену подразумева поштовање очуваних културних, религијских, породичних и људских вредности, о чему ауторке пишу: „у таквом окружењу песма је жива и има посебно место у идентификацији локалне заједнице са српским етносом и културном баштином Косова и Метохије” (стр. 162).

Многоструки научни значај ове књиге састоји се у мноштву аспеката сагледавања српске вокалне традиције датог терена у локалној средини и на ширем, глобалном плану. Монографија, такође, с обзиром на недовољно познавање српске вокалне традиције централног Косова и Метохије како од стране домаћих стручњака, тако и поштовалаца, љубитеља и извођача традиционалне музике данас, представља драгоцен допринос упознавању с њом, у циљу наставка живота њених елемената у савремено доба.

*Јелена Јовановић*

# PRVI SVJETSKI RAT (1914.–1918.) I GLAZBA: SKLADATELJSKE STRATEGIJE, IZVEDBENE PRAKSE I DRUŠTVENI UTJECAJI

UREDNICI: STANISLAV TUKSAR I MONIKA JURIĆ JANJK

Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, 2019.  
ISBN 978-953-6090-64-8

Основано 1992. године, Хрватско музиколошко друштво је уназад тридесет година развило изузетно богату организациону и издавачку делатност, поставши централна струковна музиколошка установа у Хрватској, која окупља научне раднике, музичке писце и педагоге, као и стручњаке сродних профила. Службена гласила ХМД-а су часописи *Arti musices* и *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Друштво објављује научне монографије, тематске зборнике научних радова националног и међународног значаја, каталоге музичких збирки у Хрватској, као и нотна издања. Активности ХМД-а управљене су и на организовање научних и стручних предавања, научних скупова и на друге видове музиколошког рада.

Издавачка делатност ХМД-а одсликава темељну оријентацију хрватске музикологије према темама из историје хрватске музике. Поред низа монографија и зборника који су значајно унапредили познавање националне музичке баштине, Друштво је објавило и седам књига у оквиру капиталног пројекта и библиотеке „Орса povijest glazbe”. Та едисија представља досад најзначајнији допринос преводној литератури о европској и светској музици у Хрватској, а уз едисију „Ars musica” београдске издавачке куће „Clio” и у читавом региону.<sup>1</sup>

Стогодишњица Првог светског рата била је повод да Хрватско музиколошко друштво у заједници с Одсеком за повијест хрватске гласбе Завода за повијест хрватске књижевности, казалишта и гласбе ХАЗУ и Хрватским институтом за повијест организује међународну научну конференцију. Тринаеста по реду у организацији ХМД-а, конференција је одржана од 24. до 27. октобра 2017. године у Хрватском институту за повијест у Загребу, под насловом *Prvi svjetski rat (1914.–1918.) i glazba: skladateljske strategije, izvedbene prakse i društveni utjecaji*.

1 Библиографске податке о књигама објављеним у библиотеци „Орса povijest glazbe” видети на: <http://hmd-music.org/category/djelatnosti/izdanja/opca-povijest/>

Био је то највећи музиколошки симпозијум у досадашњој историји Друштва, са четрдесет шест реферата.

Крајем 2019. године Друштво је објавило зборник радова с овога скупа. То је 21. наслов у оквиру едиције ХМД-а „Muzikološki zbornici”. Издавање ове књиге финансијски су помогли Министарство знаности и образовања Републике Хрватске и Завлада ХАЗУ.

Књига која је пред нама има 776 страница. Сачињавају је: предговор уредника (на хрватском и енглеском језику), четрдесет једна научна студија, списак аутора с афилијацијама, попис илустрација, нотних прилога и табела, и на крају регистар имена. Радови су публиковани на хрватском, енглеском и српском језику. Једна студија је коауторска.

Аутори радова су еминентни музиколози, историчари, театролози, универзитетски професори и научни радници из четрнаест земаља. То су, редом појављивања у зборнику, следеће земље (у загради наводимо број учесника): Сједињене Америчке Државе (4), Хрватска (20), Ирска (2), Велика Британија (1), Северна Македонија (1), Пољска (2), Мађарска (1), Србија (4), Чешка Република (1), Словенија (1), Бугарска (1), Италија (1), Канада (1) и Босна и Херцеговина (1).

Зборник је компонован од шест целина. Прву од њих чине *Plenarna izlaganja*. Њих отвара текст Ричарда Тарускина (Richard Taruskin, Беркли), „*Pathos is Banned*”. Тарускин успон музичког неокласицизма сагледава као својеврсну последицу Првог светског рата. Он примећује да је „забрана” патоса у послератној музици била наметнута, али не и универзално прихваћена – нису је прихватили чак ни композитори који се сматрају модернистима. Амерички музиколог то документује примерима из музике Чарлса Ајвса, композитора чије је име синоним за најранију музичку авангарду.

Кораљка Кос (Загреб) приложила је текст на тему „*Tradicija i novo u hrvatskoj glazbi u prvim desetljećima dvadesetog stoljeća*”. Обухватним погледом на изабрано раздобље ауторка представља музичко стваралаштво, нов приступ фолклору код појединих хрватских композитора, њихов успех у иностранству, затим говори о изостанку правременог извођења многих дела и др. На крају студије формулисан је предлог једног будућег, дугорочног пројекта истраживања хрватске музике у периоду Првог светског рата. Тај предлог стоји у вези с ауторкином уводном напоменом како је Први светски рат истраживачки занемарено раздобље хрватске музичке културе. Део пројектованих задатака свакако је апсолвиран зборником о којем је овде реч.

Трећи, последњи прилог међу пленарним излагањима јесте чланак Хенрија Вајта (Henry White, Даблин), „*Tonality, Genre and the Great War: Musical Narrative, and the Impact of Modernism*”. Он се бави односом тоналитета и симфоније у европској музици, с обзиром на распад тоналитета на крају XIX и почетком XX века. Аспекте тог међуодноса Вајт је отпратио уз ослонац на изабране примере из књижевне историје (Џејмс Џојс, Самјуел Бекет, Сузан Стјуарт).

Друга целина зборника окупља четири студије под заједничким насловом *Opće teme*. Тако Кристина Милковић (Загреб) прати модернизацијске промене у хрватској друштвеној историји после 1848. године, и то у вези с феноменом смрти и сахрањивањем. Трауме изазване Првим светском ратом и њихов утицај на поједине музичаре, с обе стране бојишта, описала је Линда Пејн (Lynda Paine, Канзас Сити). Она се зауставила код искуства и судбине Артура Блиса, Фредерика Септимуса Келија, Андреа Каплеа, Ернеста Морана, Паула Хиндемита, Сесила Коулса, Мориса Равела, Ралфа Вона Вилијамса и других музичара.

Сасвим другачију проблематику обрадила је Иња Становић (Загреб). Она се окренула раним снимцима класичне музике, начињеним у Енглеској током Првог светског рата. Посебну пажњу скренула је на значај старих снимака као извора за познавање извођачких и стилских погодби онога времена, будући да ти снимци не репродукују увек и у свему нотни текст. Четврти рад у одсеку *Opće teme* потписује Трена Јорданоска (Скопље). Она прати продор западних утицаја у музичкој култури Северне Македоније током балканских ратова и Првог светског рата. Ти утицаји су сагледани у домену духовне и популарне музике, музичког образовања, позоришног репертоара, као и у сфери музичког инструментаријума.

Трећи одсек књиге садржи девет прилога под заједничким насловом *Skladbe i traktati*. Два текста припадају музичкој полонистици. Тако Ришард Данијел Голијанек (Ryszard Daniel Golianek, Познањ) представља присутност и значење пољских тема у изабраним делима европске музике уочи и током Првог светског рата, као и после њега. Јоланта Гузи-Пасјак (Jolanta Guzy-Pasiak, Варшава) скреће пажњу на *Опјед о начелима музике будућности* Лудомира Михала Роговског. Наиме, у дубровачком Државном архиву – Роговски је од 1926. године до смрти, 1954. године, живео у Дубровнику – сачуван је тај његов спис на француском језику, који има сличности с Бузонијевим *Нацртјом за нову естетичку музике*, али Роговског је занимала будућа музика словенских народа, и то без Русије.

Велик је дијапазон осталих тема у овом сегменту зборника. Петер Бозо (Péter Vozó, Будимпешта) анализира Вагнеров утицај на Бартоков балет *Дрвени ѝрини*; Филип Хамершак и Маријана Пинтар (Загреб) дају пионирску, темељну студију о симфонијској поеми *Соча* Лује Шафранек-Кавића и њеној критичкој рецепцији; Стивен Јанг (Stephen Young, Бриџвотер) представља клавирску музику Луја Вјерна, оргуљаша Катедрале *Notre Dame*, насталу за време Првог светског рата, изразом преображену под снажним дејством низа личних трагедија. Ауторима се у трећем делу зборника придружује Тијана Поповић-Млађеновић (Београд), с текстом о носталгији, и то на изабраним примерима валцера у европској уметничкој музици насталој 1910–1912. године (Дебиси, Малер, Рихард Штраус, Равел, Стравински, Шенберг). Розина Палић-Јелавић (Загреб) исцрпно пише о опери *Маричон* Срећка Албинија, о њеним

музичкоизражајним средствима, рецепцији у листовима и часописима, о њеном месту у контексту хрватске опере на прелому XIX и XX века. Овај сегмент зборника закључују радови о популарним жанровима. Вилијам Еверет (William A. Everett, Канзас Сити) расправља о Великом рату на Бродвеју, стављајући у фокус музичку ревију *Изнад свега* Сигмунда Ромберга (1917). Кристина Лучић Андријанић (Загреб) пише о популарној музици у Хрватској пре Првог светског рата и након њега, утврђујући смену аустроугарског и америчког утицаја, износећи податке о музичким жанровима, извођачким именима, местима извођења и др.

Идућа, четврта тематска целина зборника носи наслов *Skladatelji i izvođači* и доноси седам радова.

Једна од највећих емиграција у историји европске музике свакако је била чешка, са значајним утицајем и резултатима у бројним срединама. Томаш Славицки (Tomáš Slavický, Праг) говори о чешким музичарима на Јадрану пре Првог светског рата, указујући на њихову извођачку и педагошку делатност, као и на сарадњу у сфери црквене музике. Маруша Зупанчич (Љубљана) обухвата допринос прашких виолиниста у Европи и САД током Великог рата, истичући да је од краја XIX века, па до 1918. године њихова улога била на првом месту педагошка, а неки од њих су били и оснивачи националних виолинских школа, попут Вацлава Хумла у Загребу. Питање утицаја рата на живот и стварање Чарлса В. Станфорда испитала је Адел Каминс (Adele Cummins, Дандалк), показујући да је рат имао и позитивно дејство на његов композиторски рад.

Сања Мајер Бобетко, специјалисткиња за историју хрватске музичке критике, историографије, естетике и периодике, истражила је критичку рецепцију композитора и њихових дела изведених на загребачким Историјским концертима из 1916. године. Ране стваралачке године и развој бугарског композитора Панча Владигерова, његово школовање у Берлину, утицаје позног романтизма, импресионизма, руских мајстора, присуство фолклора, описала је Стефанка Георгијева (Георгиева, Стара Загора). Луција Конфић (Загреб) представила је хрватску примадону Милену Шуг-Штефанац, њено деловање у Загребу и у другим оперским средиштима Европе, а посебно њен прашки период (1915–1918). Најзад, Зденка Капко-Форетић (Загреб) одабрала је личност руског авангардисте Артура Лурјеа, у најранијој младости, пре Шенберга, окренутог дванаесттонским нивовима, а онда и другим радикалним композиционим техникама. Ауторка је обрадила и Лурјеов допринос футуризму, рецепцију његових дела и др.

Шеста целина зборника посвећена је теми *Glazba i politika* и има седам студија.

Ивано Кавалини (Ivano Cavallini, Палермо) определио се за личност Чезареа Караваљоза (1893–1937), диригента и музичког етнографа, и његову збирку *Песме из ровова: њирилој райином фолклору* (1930). Кавалинија заправо занима

употреба музике и поезије у идеолошке, у дотичном случају националистичке сврхе, будући да су *Песме из ровова* имале задатак да охрабре војнике и да појачају осећање јединства нације.

Музика је била и аргумент и у државно-политичким превирањима. Петра Бабић (Загреб) испитала је улогу музике у присаједињењу Међимурја Хрватској после Првог светског рата. Наиме, једној од комисија за питања државних граница била је презентована збирка Винка Жганеца (*Hrvatske pučke pripjevke iz Međimurja*, 1916) и брошура Ивана Н. Новака (*Istina о Međimurju*, 1907), које су документовале хрватски карактер Међимурја. Ауторка закључује да је могућно да је Жганчева збирка одиграла одговарајућу улогу у наведеним догађајима.

У овом сегменту зборника теме су и Јермени и Срби. Тако Мајкл Турабијан (Michael Turabian, Монтреал) говори о славном јерменском етнографу и композитору Комитасу Вартабеду (1869–1935), тумачећи његову музику, окренуту западњачким стиловима, као својеврсну политичку реакцију у околностима негативних јерменских искустава са источним суседима.

Пионирско истраживање Биљане Милановић (Београд) донело је непознате податке и на њима заснована тумачења о музици, музичарима и позоришном репертоару у српским заробљеничким логорима у Аустроугарској за време Првог светског рата (Ашах, Болдогасоњ, Гредиг). Маријана Дујовић (Београд) приказала је делатност српских музичара у војним позориштима и војним болницама на фронтима у Првом светском рату (простор северне Африке и регије Солунског фронта).

Двоје аутора из Загреба пишу о своме граду за време рата и иза њега. Марко Вукичевић говори о музици на загребачким отвореним просторима као средству пропаганде током рата (војна музика, гостујући ансамбли војних регименти), док Ивана Шубић Ковачевић представља догађаје из међуратне историје Загребачког подсавеза Савеза музичара Краљевине СХС / Југославије, њихове састанке, статус чланова и проблеме с којима су се ондашњи музичари суочавали.

Најзад, завршна целина зборника носи наслов *Gradovi i institucije*, а сачињава је једанаест студија. Оне су посвећене Загребу, Сарајеву, Новом Саду и Сплиту.

Вјера Каталинић (Загреб) истражила је гостовања иностраних солиста, композитора и ансамбала у Загребу током првих двеју деценија XX stoleћа, изневши досад непознате податке и остваривши потпунију слику ондашњег музичког живота, са закључцима о вишеструком значају тих гостовања. У своме прегнантном раду Станислав Туксар (Загреб) синтетски је представио хрватску музичку културу током Првог светског рата, с презентованим увидима о радију, музичком образовању, звучним снимцима, музичкој критици, музичком позоришту и његовом репертоару (са значајним упливом оперете као изразом својеврсног ескапизма у ратним приликама), концертима уметничке и популарне музике и др.



Загребу је посвећено још пет истраживачких прилога. Виолета Херман Каурић (Загреб) пише о добротворним концертима током рата (репертоар, организатори концерата, солисти и ансамбли), налазећи да је музички живот Загреба био значајно побољшан током рата. Хрватски гласбени завод за време рата, његова Гласбена школа која је тада претворена у конзерваторијум, концерти и њихов репертоар, били су тема Наде Безић (Загреб).

Антонија Богнер-Шабан (Загреб) приступила је студирању оперских режија Иве Раића – *Новеле од Сјанца* Божидара Широле (1913) и *Вилиној вела* Петра Коњовића (1917). Специфичну оптику одабрао је Томислав Бужић (Загреб). Он је повукао паралеле између Историјског симфонијског концерта младих хрватских композитора из 1916. године и двају концерата одржаних стотину година доцније – концерта ансамбла „Cantus”, од самих извођача названог *Drugi povijesni koncert*, и концерта „Нова млада хрватска гласба” Симфонијског оркестра ХРТ-а. Појава цеза у Загребу током двадесетих година XX столећа заокупила је пажњу Алда Фошка (Загреб), који је указао на личност Ота Розброја као првог цез музичара у Загребу.

Концертни живот Сплита и околине уочи распада Аустроугарске истражила је Здравка Јеласка Маријан (Загреб). Рељефна слика музичког живота Сплита 1914–1918. године остварена је у раду Иване Томић Ферић (Сплит), са дубоким захватом у изворе, личности композитора и извођача, концерте, позориште и друге установе музичког живота.

Лана Паћука (Сарајево) истражила је музички живот Сарајева у ратним околностима, сагледавајући његову велику осеку као директну последицу рата. Маријана Кокановић Марковић (Нови Сад) представила је историју музичке гране Српског народног позоришта и доминацију оперете на тој сцени уочи Првог светског рата.

\*\*\*

Међународни тематски зборник *Prvi svjetski rat (1914.–1918.) i glazba: skladateljske strategije, izvedbene prakse i društveni utjecaji*, представља досад најволуминозније издање у оквиру серије „Muzikološki zbornici” Хрватског музиколошког друштва, и једно од најопсежнијих издања ХМД-а уопште. Између корица ове књиге нашли су се радови ауторки и аутора из Хрватске, региона, Европе и САД. Засновани на фундаменталним, архивским и библиотечким истраживањима, као и на проучавањима научне литературе широког спектра, ти су радови пружили одговоре на мноштво питања која се односе на бројне композиторе и њихова остварења, на репродуктивне уметнике, музичке стилове, жанрове и врсте, музичке и друге установе, репертоар, политичке и идеолошке аспекте, али и низ других питања и проблема. Сазнајна вредност ове књиге импресивна је и она ће зато бити драгоцен, инспиративна лектира стручњацима из историјских и културноисторијских дисциплина.

---

STANISLAV TUKSARI I MONIKA JURIC JANJIK  
PRVI SVJETSKI RAT (1914.–1918.) I GLAZBA

Велико признање за овај подухват треба одати издавачу, а посебно уредницима, академику Станиславу Туксару и др Моники Јурић Јањик, који су у кратком периоду на узоран начин приредили за штампу овако обиман и захтеван материјал. Зборник *Prvi svjetski rat (1914.–1918.) i glazba* долази у ред капиталних остварења савремене музикологије.

*Александар Васић*



МИЛАН МИЛОЈКОВИЋ

## ДИГИТАЛНА ТЕХНОЛОГИЈА У СРПСКОЈ УМЕТНИЧКОЈ МУЗИЦИ

Нови Сад, Матица српска, 2020.

ISBN 978-86-7946-332-6

Монографија музиколога Милана Милојковића под називом *Дигитална технологија у српској уметничкој музици* представља плод његовог рада како у домену науке о музици, тако и у области примењене музикологије (превасходно у улози уредника у Музичкој редакцији Трећег програма Радио Београда), као и богатог извођачког и стваралачког искуства у сфери импровизоване, експерименталне и рачунарске музике. Милојковић је једини музиколог у Србији који је, упоредо са средњом музичком школом (инструментални одсек – гитара) завршио и техничку школу (смер за електротехничара рачунара), те се практично од школских дана бави конструкцијом и поправком аналогних и дигиталних уређаја за производњу, снимање и репродукцију звука. Запослен је као доцент на Академији уметности Универзитета у Новом Саду. Поред израде дигиталних и аналогних система за креативно контролисану производњу звука, његова богата професионална биографија обухвата и сарадњу с ансамблима *Ноизац*, *Ресџриктије* и *Ех You*, с којима је објавио неколико албума, као и концертне наступе и перформансе с другим извођачима на електронским уређајима. Милојковић је 2017. године с тимом сарадника освојио прво место на *hackaton*-у у оквиру конференције *Descon 2017*, креирањем система за бежични пренос светлосних и звучних информација уз *data processing* у реалном времену за 48 сати. Није претерано рећи да је Милојковић био идеално предиспониран и компетентан да се прихвати писања историјата дигиталне технологије у српској музици, надовезујући се на пионирске радове Владана Радовановића (рођ. 1932), Срђана Хофмана (1944–2021), Весне Микић (1967–2019) и других, те надограђујући њихове увиде новим сазнањима. Наиме, разматрања ових аутора примарно су везана за шире области електроакустичке музике и технокултуре, док се Милојковић специфично фокусира на историјат односа између рачунара и музике у нашој земљи, паралелно са сродним тенденцијама у свету.

Монографија обима 363 стране проистекла је из Милојковићеве докторске дисертације *Digitalna tehnologija u srpskom umetničkom muzičkom stvaralaštvu* (1972–2010), рађене под менторством проф. др Весне Микић и одбрањене на

Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду 2018. године.<sup>1</sup> Верзија приређена за штампу углавном прати структуру дисертације, с тим што је редослед излагања делимично модификован, а поједина поглавља су допуњена. Монографија се састоји из четири веће целине: први, уводни део (стр. 13–33), посвећен је поставци основних хипотеза, као и аналитичко-методолошким разматрањима. Следи опсежно разматрање историјско-теоријских питања везаних за дефинисање и дијахронијски развој електроакустичке и рачунарске музике у ширем европском контексту, уз паралелно разматрање ситуације у Краљевини Југославији, односно СФР Југославији, у раздобљу од завршетка Првог светског рата до краја 20. века. Трећи сегмент монографије посвећен је проблему апострофираном у наслову, дигиталној технологији у српској уметничкој музици, уз детаљно разматрање делатности најзначајнијих протагониста ове врсте уметничког стваралаштва, као и технолошких продора који су омогућили њен развој у нашој средини. Последњи сегмент књиге обухвата закључна разматрања, затим сажетак на енглеском језику, списак цитиране литературе, појмовник најзначајнијих термина из области рачунарства и акустике, као и именски регистар. Милојковићев стил писања је „инжењерски” прецизан, језгровит, врло информативан и у великој мери дефинисан његовим изузетним познавањем технологије и непосредним практичним искуством.

Милојковићеве полазне претпоставке односе се на неопходност историјског сагледавања развоја дигиталне технологије и њене улоге у музици, која је током већег дела 20. века експоненцијално расла, да би данас била неопходан чинилац стварања, извођења, снимања и репродукције савремене музике. Аутор се фокусира на уметничку музику, уз симултано разматрање технологије којом је остварена и њеног естетског ефекта, успут исправно примећујући да проучавање популарне музике „захтева значајно другачији приступ, с обзиром на то да је повезано са индустријом забаве, те су у њему употреба уређаја и очекивања од технологије у директној спрези са законитостима тржишта популарне културе” (стр. 15). Успостављајући теоријске координате свог истраживања, аутор уводи појмове попут *рачунарске музике*, *музичкој инжењеринга*, *рачунарске музикологије*, *дигиталних урођеника* итд. Према је коришћење дигиталне технологије у српској музици присутно тек од шездесетих година 20. века, Милојковић започиње своје историцистичко разматрање с нешто раније отисне тачке, описујући уметничке тенденције које су антиципирале појаву и развој дигиталне технологије у нас, као и композиторе – „пионире” који су трагали за новим звуком и с ентузијазмом прихватили технолошке иновације. У погледу метода анализе рачунарске музике, аутор с правом ставља *слушање* на прво место.

1 Комплетан текст дисертације, као и Извештај комисије за оцену и одбрану доступни су за преузимање из Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду: <http://eteze.arts.bg.ac.rs/handle/123456789/334> (приступљено 28. априла 2022. године).

Милојковић започиње расправу технолошко-естетичких координата и ширег музичког контекста електроакустичке и потоње рачунарске музике (између којих успоставља непобитан континуитет) њиховим позиционирањем у оквиру мегакултура модернизма и постмодернизма, те истицањем раних претеча електроакустичке музике, које проналази међу представницима неокласицизма и авангарде. Разматрајући појаву модернизма у српској музици, аутор издваја Јосипа Славенског као композитора који је био „најрадикалнији у раскиду са романтичарским наслеђем”, јер се у његовим делима могу сусрести „политоналност, склоност ка редукуцији материјала, наговештаји конструктивистичке и серијалне технике, историцистичке интерпретације, микротоналност, дрон, проширене технике, спектралистичке тенденције, интересовање за блиски и далеки фолклор као и остварења попут *Хаоса* (1918–32) и, посебно, *Музике у њиродном њонском сисџему* (1937) за која се може рећи да су ближа стваралаштву 60-их година него било којој струји европске међуратне музике” (стр. 47).

Милојковић паралелно разматра технолошке иновације везане за модернизацију европских друштава у 20. веку, укључујући успостављање електричне инфраструктуре и све веће коришћење електричних уређаја, што је довело и до повећаног интересовања музичара за њих. Две суштинске иновације у првој половини 20. века биле су развој радија и проналазак првих електронских инструмената, као и уређаја за снимање и репродукцију звука. Аутор разграничава два правца у развоју електроакустичке музике, условљена модусом производње уређаја уз помоћ којег је неко дело реализовано, уводећи термине *аналојни модернизам* (који се односи на дела остварена раном аналогном електронском опремом и каснијим модуларним синтетизерима) и *дигиџални модернизам* (који се односи на модернистичке електроакустичке композиције реализоване уз помоћ мејнфрејм рачунара); између ових двају главних врста налазе се хибридни системи без рачунара (секвенцери). Милојковић рашчлањује аналогни модернизам на *конкретну музику* и *чистиу елекџронску музику*. Следи дефинисање појма *рачунарске музике*, где аутор указује на то да се она може јавити у оквиру модернизма, као посебна музичка врста или жанр, али да прави процват доживљава у епохи постмодернизма, при чему се исти термин сада „односи на музику реализовану уз помоћ рачунара, али без условљености између те чињенице и крајње звучности дела. У оба периода, поред производње нотног записа и синтезе звука, рачунарска музика је пре свега одређена начинима на које рачунар суделује у самом процесу стварања дела, односно, процесу компоновања” (стр. 91). Указујући на различите приступе теоретичара дефинисању рачунарске музике у модернизму, Милојковић долази до појма *музичкој инжењеринџа* – „нарочитог интердисциплинарног поља посвећеног првенствено стварању музике на мејнфрејму” (стр. 99). Како аутор даље показује, док је компоновање музике уз помоћ мејнфрејм рачунара у раздобљу

модернизма било веома захтевно и неизвесно, „рачунарска револуција” с почетка осамдесетих година 20. века, која је коинцидирала са сменом уметничких мегакултура, довела је до тога да су у постмодерно доба готово све сфере људске делатности (укључујући и музику) ослободене на рачунаре. Као кључну иновацију Милојковић овде наводи *кориснички софтвер*: наиме, док је пре појаве кућних рачунара и графичког интерфејса композитор морао да учествује у састављању сопственог компјутерског програма, у раздобљу постмодерне „овакав приступ више није био неопходан, будући да је за рад на рачунару било потребно све мање знања о самом начину рада рачунара, а све више о потенцијалној употреби апликације” (стр. 111). На ово се надовезује анализа корисничких интерфејса, те анализа записа музике у дигиталном формату, при чему Милојковић поентира да је „формат виртуелни простор посредовања између рада корисника и машине”, што га наводи на то да музички инжењеринг данас сагледава као платформу „на којој су се током развојних етапа дефинисали и развијали специфично музички формати” (стр. 123).

У складу с одабраним историцистичким методом Милојковић засебно разматра развој рачунарске музике у свету, почев од раних експеримената с рачунарима непосредно пред избијање Другог светског рата, преко изазовног рада с мејнфрејм рачунарима, до етаблирања различитих типова *дигиталног модернизма* у радовима Жан-Клода Рисеа, Готфрида Михаела Кенига, Берија Труекса, Макса Метјуза и других. Различите струје у оквиру дигиталног модернизма обухватиле су, између осталог, креирање хибридних система с рачунаром, затим FM синтезе на мејнфрејму, као и писање нових програмских језика који су уједно имали улогу индивидуалних поетика, јер их је сваки композитор-програмер креирао у складу са сопственим знањима и потребама.

Појава микропроцесора и кућних рачунара представљала је истинску револуцију, а постојање великог броја малих произвођача, као и ентузијаста и независних градитеља микрорачунара, омогућило је, како указује Милојковић, „да се створи читава 8-бит култура која је доминирала осамдесетим годинама, а остала присутна до данас, одлажући масовну употребу 16-битних уређаја за готово читаву деценију” (стр. 171). Нова важна етапа у овој еволуцији била је појава персоналних рачунара (PC) и њихово постепено истискивање 8-битних кућних рачунара, као и настанак MIDI протокола који је омогућио пренос информација о висини, трајању, интензитету и другим одликама звука. Посебно поглавље аутор посвећује разматрању IRCAM-а као центра музичког инжењеринга, који је својим специјализовано-индивидуализованим приступом контрастирао тада преовлађујућој масовној производњи и униформизацији музичког хардвера и софтвера.

Након креирања чврсте теоријске платформе на основу праћења естетских и технолошких промена током неколико деценија развоја употребе рачунара у музици, Милојковић приступа анализи имплементације дигиталне технологије

у српској уметничкој музици. Његов први корак у том смеру је преглед развоја производње рачунара у Србији, за којим следи преглед написа о рачунарској музици у српским специјализованим часописима, а потом и разматрање музичког инжењеринга у Србији, где се као преломна тачка указује почетак рада Електронског студија Радио Београда 1972. године, чије су оснивање иницирали Владан Радовановић и Пол Пињон (рођ. 1939). Милојковић детаљно представља услове рада у новом студију, а посебно уређај *Synthi-100* британске компаније *EMS*, који је чинио окосницу рада Електронског студија, а чију је главну иновацију представљало инкорпорисање дигиталног секвенцера, реализованог уз помоћ *TTL* технологије.

Четири године касније (1976) Владан Радовановић компоновао је *Комијуџорију*, једино остварење у српској музици које је настало на мејнфрејм рачунару; међутим, пошто Електронски студио Радио Београда није био компјутеризован, Радовановић је ово дело реализовао у Утрехту, користећи програмски језик *POD* Берија Труекса. Милојковић истиче да је *Комијуџорија* значајна за развој српске електроакустичке музике „због непосредног искуства рада у правим условима музичког инжењеринга” (стр. 231).

Премда су кућни и персонални рачунари, дигитални секвенцери и други *MIDI* уређаји током осамдесетих година 20. века увелико коришћени у српској популарној музици, њихово увођење у уметничку музику морало је да сачека долазак једног Словенца, Марјана Шијанеца (рођ. 1950), који је, према Милојковићевој оцени, рачунарској музици дао смисао који је она у то време имала у иностранству: „Може се рећи да његове композиције доминирају српском рачунарском музиком друге половине 80-их година, а повезује их стохастичност као градивни принцип наслеђен из модернизма и отвореност” (стр. 237). Године 1987. Мирослав Миша Савић покреће и *Први јујословенски фестивал комјуџерске музике*, уз учешће већег броја гостију из иностранства. Још један значајан корак представљало је оснивање Тонског студија Факултета музичке уметности у Београду 1986. године, који је био опремљен у складу с тадашњим светским технолошким трендовима, док Електронски студио Радио Београда у том тренутку заостаје. Важну тенденцију овог раздобља представља и продор живе електронике, посебно у стваралаштву оснивача Тонског студија ФМУ, Срђана Хофмана и Зорана Ерића (рођ. 1950). Милојковић затим разматра делатност прве генерације *дигиталних урођеника* (енгл. *digital natives*), која се одвијала у контексту распада Југославије и „нестанка илузије у вези са дигиталним” (стр. 290) – а можемо рећи и у вези с могућношћу остваривања композиторске каријере у Србији, што је довело до масовног егзодуса композитора, поготово млађих. Завршна аналитичка поглавља посвећена су, с једне стране, експерименталној делатности интердисциплинарне групе *Теорија која хода*, а с друге, радовима Владимира Јовановића (1956–2016), једног од малобројних стваралаца ове генерације који је остао у земљи и прихватио



дужност руководиоца тада у потпуности технолошки застарелог Електронског студија Радио Београда; но, како истиче Милојковић, „Јовановић је био аутор за кога је управо такав студио био инспиративан” (стр. 298), а дела настала у првој и другој деценији 21. века могу се „дословно сматрати модернизмом после постмодернизма” (стр. 299), пошто Јовановић у том тренутку више не прати главне токове српске електроакустичке продукције, не користи живу електронику, нити користи рачунар као перформативну алатку.

Монографија *Дијигитална технологија у српској уметничкој музици* представља оригиналан и вредан допринос српској музикологији, из пера аутора који подједнако добро познаје аналогну и дигиталну технологију, те читаоцима предочава путању којом се дошло до данашње свеприсутности рачунара у свим сегментима живота, па и у уметничком (конкретно музичком) стваралаштву. Милојковић прецизно поставља рецентне праксе српских аутора рачунарске музике у шири историјски контекст, пратећи упоредо развој рачунарске технологије и његово постепено „продирање” у уметничку музику, указујући на кључне тачке на том путу и анализирајући остварења оних српских (и натурализованих српских) композитора који су начинили најутицајније продоре и извршили најснажнији утицај на генерације следбеника. С обзиром на то да је историја о којој пише Милојковић веома „свежа” и свакако недовршена, очекујемо да ће аутор и у неким будућим публикацијама наставити да прати нове еволутивне путеве – и странпутице – српске рачунарске музике.

*Ивана Медућ*

# THE LIFE AND WORK OF RUDOLF BRUČI: THE COMPOSER IN THE RIFT BETWEEN AESTHETICS AND IDEOLOGIES

EDITED BY IVANA MEDIĆ AND IVAN MOODY

Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2021.

ISBN 978-1-5275-7313-0

Колективна монографија *The Life and Work of Rudolf Bruči: The Composer in the Rift between Aesthetics and Ideologies* коју су уредили др Ивана Медић и др Иван Муди (Ivan Moody), а 2021. године објавила издавачка кућа *Cambridge Scholars Publishing*, не само да је представила рад овог – по естетском и идеолошком опредељењу, те посвећеном друштвенополитичком деловању – југословенског композитора у међународном музиколошком контексту, него је допринела и прекиду дугогодишњег ћутања о његовом раду у домаћем контексту. Наиме, како је у уредничком предговору, као и више пута кроз ову публикацију констатовано, рад Рудолфа Бручија евидентно је скрајнут и запостављен после његове смрти 2002. године, будући да је овај композитор „уградио своју музику у темеље земље која више не постоји” (стр. xi). Својеврсно тиховање научне заједнице, прекидано спорадичним доприносима у регионалним музиколошким часописима, одржавало се све до 2017. године, када је, између осталог, научним скупом у Новом Саду и објављивањем монографије *Несврсијани хуманизам Рудолфа Бручија* музиколога Немање Совтића обележена стогодишњица рођења овог композитора. Наредне, 2018. године, у оквиру издавачке делатности Академије уметности у Новом Саду и Матице српске, објављен је зборник радова изложених на поменутој конференцији (*Život i delo Rudolfa Bručija: kompozitor u proseru između estetika i ideologija*, ур. Немања Совтић, Богдан Ђаковић и Ненад Остојић). У односу на зборник радова из 2018. године, публикација коју сада имамо пред собом доноси ревидиране и преведене текстове, адаптиране за инострану читалачку публику (преводилац др Ивана Медић).

Рецензенти овог зборника су др Здравко Блажековић (Њујорк), др Катарица Томашевић (Београд), др Љубица Илић (Нови Сад) и мр Душан Михалек (Бершева), а уредничка посвета упућена је успомени на Рудолфа и Олгу Бручи. Садржај чини четрнаест поглавља, чији аутори углавном долазе из музиколошке дисциплине, са значајним доприносима из визуре композитора, извођача, архиватора, лингвиста и театролога, који обogaђују и ревитализују инхерентну музиколошку интердисциплинарност. Поред тога, издање садржи и два прилога.

Зборник отвара текст музиколога Богдана Ђаковића („Rudolf Bručić – Biography”), у којем је детаљно предочен Бручијев животни пут: његово образовање, утицајне личности, важни догађаји и прилике у којима је стварао. Осим тога, Ђаковић је дао основу за разумевање композиторовог стваралаштва, контекста настанка његових истакнутих дела, те његовог ангажмана у разноврсним и многобројним социокултурним и административним улогама.

Чланак обоисте и музиколога Борислава Чичовачког („Characteristics and Significance of Rudolf Bručić’s Creative Work”) осветљава композиторски опус Рудолфа Бручија у контексту српске, југословенске и европске уметничке музике тога доба, истичући да „Бручијева оригиналност (...) почива на специфичној интеграцији елемената авангардне композиционе технике шездесетих година (алеаторика, кластери, микрополифонија), с елементима народне музике” (стр. 28). Као таквог, закључио је Чичовачки, Бручија је могуће окарактерисати као једног од најаутентичнијих композитора у историји српске музике.

Музиколошкиња Ивана Медић у тексту „Rudolf Bručić’s Symphonic Works between Socialist Aestheticism and Moderated Modernism” разматра стилске карактеристике Бручијевог симфонијског стваралаштва кроз призму теоријски бременитих и (овде) локално конотираних појмова *социјалистичкој естетичкизму* (*социјалистичкој модернизма*) и *умереној модернизма*. Простирући се безмало кроз читав његов радни век, Бручијева симфонијска дела могуће је, сматра Ивана Медић, у потпуности одредити као умереномодеристичка, задржавајући при томе свест о идеолошким и техничким околностима у којима је он стварао.

Четврта студија („Cantatas in Rudolf Bručić’s Oeuvre”) посвећена је прегледу жанра кантате, по чијој се заступљености у свом опусу Бручи посебно истиче. Музиколошкиња Мелита Милин представља шест од укупно дванаест дела овога жанра (за преостале запис није доступан), подвлачећи квалитет текстуалних предлогака и уочавајући стихове југословенских и српских писаца попут М. Крлеже, О. Давича, М. Ристића, Д. Максимовић, В. Попе, Б. Миљковића, П. Зупца, као и америчког песника Волта Витмана (Walt Whitman). Ауторка овде такође уочава спрегу између класичарско-романтичарског музичког наслеђа и савремених, умереномодернистичких тенденција у компоновању, условљену друштвеним контекстом.

Аргументе за умереномодернистичко одређење Бручијевог опуса излаже у свом поглављу „*Concerti non Abbreviati: The Many Worlds of the Concertos of Rudolf Bručić*” и композитор и музиколог Иван Муди. Аутор примећује да Бручијеви концерти, „неравномерно распоређени” током његовог стваралачког пута, прате општи послератни развој и тенденције у источноевропској музици (стр. 58). Међутим, премда упоредиве с остварењима савременика, шест композиција концертантног жанра ипак јасно рефлектују и Бручијев јединствени ауторски глас.

Шести чланак у овом зборнику, друга студија Богдана Ђаковића у овом издању („Rudolf Bručić’s *Gilgamesh*”), превод је раније објављеног текста (*Музичка*

сцена у Србији, ур. Н. Мосусова, Београд: Музиколошки институт САНУ, 1995). Бручијева опера *Гилјамеш* (1986) овде је подробно анализирана, почевши од чувеног епа као инспиративне почетне тачке, преко формалних аспеката, па све до оркестрације и изазовних композиционих решења за вокалне извођаче.

У тексту „*Avant-garde Imagination in The Desert of Avant-garde Humanism*”, музиколошкиња Мирјана Веселиновић-Хофман бави се многоструком проблематизацијом авангардне одреднице у Бручијевом делу *Имајинација II* (из „*Пусџолине*” *Владана Радовановића*) за глас и ансамбл. Ослањајући се на Бручијев текст „Манифест ”Треће авангарде”” ради успостављања основних поставки композиторовог става према реитерацијама авангарде у 20. веку, те његов однос према Владану Радовановићу као незаобилазној фигури српске авангарде, ауторка констатује интригантну „треће” између *авангардној* и *посјумодернистичкој*, како у Манифесту, тако и у самом делу *Имајинације II*.

Лингвисткиња Свенка Савић и кореографкиња Вера Обрадовић Љубинковић пишу о женским ликовима у шест балетских остварења Бручија у тексту „*Female Characters in Rudolf Bruči's Ballets: The First Performance of Katarina Izmailova 77*”. С посебним освртом на Бручијев последњи балет, *Катарина Измаилова 77*, ауторке закључују да су женски ликови без изузетка обликовани у складу са стереотипима патријархалног друштва – као заводнице, чаробнице, заслепљене и залуђене новцем, љубављу и сексуалношћу.

У деветом поглављу, „*Rudolf Bruči's Unrealized Creative Intentions in the Light of the Composer's Creative Choices and Conceptual Orientations*”, Немања Совтић ишчитава стилски и стваралачки потенцијал и (ре)конструира могуће звучне резултате Бручијевих незавршених/нереализованих пројеката. Међу њима, аутор се бави синопсисима балета *Песник* и *Мачка у зимском њежажу*, затим неименованим фрагментом који се може довести у везу с изгубљеним балетом *Сусрејши*, те либретом за оперу *Фаусџова жеља* и пројектом *Simfonia Byzantica*, лоцирајући „тачке пресека” између завршених и незавршених композиција истог жанра у датом периоду и закључујући да ови фрагменти не указују на Бручијеву стилску и концептуалну дезоријентацију.

Музиколог Милан Милојковић разматрао је композиције *Имајинације* и *Пјешце*, с освртом на употребу импровизације, алеаторике и проширених техника у овим делима („*Improvisation, Aleatoric and Extended Techniques in Rudolf Bruči's Compositions Imaginations and Birds*”). Осврнувши се најпре на дефиниције ових композиторских и извођачких пракси, а затим и на њихову појаву у српској уметничкој музици 20. века, Милојковић је утврдио две различите стратегије њихове употребе у Бручијевим делима, „блиске тенденцијама израженим у делима европских композитора, али (...) изразито креативне” (стр. 129). Прва подразумева постепено и варирано композиторско одрицање од контроле у корист случаја, док се у другој алеаторички и импровизаторски поступци подређују и резултат су „покретљивости” звука.

Чланак музиколошкиња Ире Проданов и Данијеле Кличковић („Rudolf Bruči's Pedagogical Activity from the Viewpoint of his Students”) доноси увид о сећањима Бручијевих студената композиције. Његову педагошку активност овде су осветлили композитори Стеван Дивјаковић, Стеван Ковач Тикмајер (Kovacs Tickmayer), Зоран Мулић и Нинета Аврамовић Лончар, подвукавши Бручијеву искрену подршку аутентичном и индивидуалном изразу својих студената, те посвећеност и преданост као најистакнутије карактеристике овог аспекта Бручијевог разгранатог рада.

У тексту „Rudolf Bruči and the New Polish School”, поменути композитор и Бручијев студент, Стеван Ковач Тикмајер, открива природу Бручијевог односа према њему савременим *музикама* и композиторским школама. У том смислу, аутор истиче блискост Бручијеве поетике стваралаштву послератне Пољске школе, у којем је „препознао спој савременог са архаичним елементима источноевропске фолклорне традиције” (стр. 151).

На основу своје приватне колекције, те увида у библиотечке каталоге, архивску документацију издавачке куће Југотон, различите интернет изворе и збирке других колекционара, у свом тексту „Rudolf Bruči's Discography: An Overview of his Recorded Works” хрватски архивиста Петар Печур представио је дискографију Бручијевих снимљених дела. Печур је ова издања каталогизовао према врсти публикације, разврставајући их као монографске публикације и компилације, те подвукао да је потребно додатно истражити звучне архиве институција за које је Бручи био професионално везан у Србији.

Последње поглавље, „Olga Bruči: An Unjustly Forgotten Opera Singer”, посвећено је „(ре)конструкцији успомене” на Олгу Бручи, првакињу Опере Српског народног позоришта у Новом Саду и (у контексту овог зборника ваља истаћи) супругу Рудолфа Бручија. Анализирајући енциклопедијске чланке, новинске исечке и критике, те приватне разговоре, кроз призму интердисциплинарних студија рода, Свенка Савић указује на потешкоће у одржавању каријере жена у култури и свакодневици, које су обликоване у складу с патријархалним обрасцем. Према не говори експлицитно о самом Бручију, овај чланак индиректно осветљава важан аспект његовог приватног и професионалног живота, истовремено показујући тенденцију демистификације „недодирљивих” композиторских/стваралачких поетика.

Публикацију закључују прилози чији је аутор Немања Совтић: попис композиција Рудолфа Бручија и библиографија написа о овом композитору.

Уреднички двојац је, у предговору издања, истакао да се њиме не претендује на свеобухватност, те стога овај захват треба посматрати не као комплет(ир)ан и заокружен пројекат, већ као музиколошки позив на мултидисциплинарне подухвате и даље бављење неправедно запостављеним опусом једног од најплоднијих југословенских композитора који је животни и радни век провео у Новом Саду. Обухватајући широк спектар тема –

од биографских прилога, анализе појединачних дела, жанрова, стила или дискографије, проблемских приступа стваралачком процесу Рудолфа Бручија, па све до личних прича, сећања и важних фигура које су његовом раду допринеле на професионалном или личном нивоу – овај зборник на квалитетан начин отвара многа врата кроз која се може кренути у даља истраживања. У томе се огледа и највећи допринос ове публикације, те се надамо да ћемо ускоро, у домаћој и иностраној научној продукцији, видети резултате овог „позива на акцију”.

*Бојана Радовановић*

---

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  
Данка Лајић Михајловић. - 2001, бр. 1- . - Београд  
: Музиколошки институт САНУ, 2001- (Београд :  
Скрипта Интернационал). - 25 cm

Полугодишње. - Текст на више светских језика. -  
Друго издање на другом медијуму: Музикологија (On-  
line) = ISSN 2406-0976  
ISSN 1450-9814 = Музикологија  
COBISS.SR-ID 173918727

---