

Звучно наслеђе
у етномузикологији
и музикологији

Sound Heritage
in Ethnomusicology
and Musicology

Реч уредница
Editors' Note

У складу с опредељењем Редакције да се ове године у *Музикологији* посебна пажња посвети звучним изворима у истраживањима музике, у *Теми броја 33* налазе се студије којима се доприноси проучавањима звучних и аудио-визуелних архива у етномузикологији – од преиспитивања улоге историјских снимака у друштву и систему нематеријалног културног наслеђа, преко представљања историјског покушаја оснивања националног архива, модела управљања архивом регионалне народне музике, потенцијала савремене технологије у употреби дигиталних колекција, до предлога манифеста примењене музикологије и представљања методологија аудио-визуелне етномузикологије. Овом приликом такође обимна рубрика *Varia* репрезентује широк спектар тема и приступа истраживањима музике из музиколошке и етномузиколошке перспективе, као и сазнањима о музичкој уметности и њеној улози у културној историји кроз истраживања која су примарно везана за друге дисциплине. Део резултата истраживања објављених у овом броју припада пројекту *Applied Musicology and Ethnomusicology: Making a Difference in Contemporary Society (APPMES)* Музиколошког института САНУ.

In accordance with the Editorial Board's decision to dedicate both 2022 issues of the journal *Musicology* to sound sources in music research, the *Main theme* of No. 33 comprises articles that contribute to the study of sound archives and audio-visual archives in ethnomusicology. The topics range from the questioning of the role of historical recordings in society and the system of intangible cultural heritage, through the presentation of the historical attempt to establish a national archive, the management model of the regional folk music archive, the possibilities to use advanced modern technology in digital collections, to the proposal of a manifesto of applied musicology and the presentation of methodologies in audio-visual ethnomusicology. The *Varia* section presents a wide range of topics and musicological and ethnomusicological approaches to music research, as well as an understanding of the role of music in cultural history seen through the lens of other disciplines. Part of the research results published in this issue belongs to the project *Applied Musicology and Ethnomusicology: Making a Difference in Contemporary Society (APPMES)*, of the Institute of Musicology SASA.



ISSN 1450-9814

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY

33

II/2022

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY

Звучно наслеђе у етномузикологији и музикологији
Sound Heritage in Ethnomusicology and Musicology

33

II/2022



Звучно наслеђе
у етномузикологији
и музикологији

Sound Heritage
in Ethnomusicology
and Musicology

Гошћина-уредница *Теме броја* МАРИЈА ДУМНИЋ ВИЛОТИЈЕВИЋ
Guest Editor of the *Main Theme* MARIJA DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ

Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA

33

II/2022

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY

Звучно наслеђе
у етномузикологији
и музикологији

Sound Heritage
in Ethnomusicology
and Musicology

Гошћа-уредница *Теме броја* МАРИЈА ДУМНИЋ ВИЛОТИЈЕВИЋ

Guest Editor of the *Main Theme* MARIJA DUMNIĆ VILOTIJEVIĆ



Часопис МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА САНУ
Journal of THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA

Музикологија

Часопис Музиколошког института САНУ

Musicology

Journal of the Institute of Musicology SASA

~
33 (II/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 (Уједињено Краљевство), Алберт ван дер Схоут (Холандија), Јармила Габријелова (Чешка), Разија Султанова (Уједињено Краљевство), Денис Колинс (Аустралија), Сванибор Петан (Словенија), Здравко Блажековић (САД), Дејв Вилсон (Нови Зеланд), Данијела Шпирић Берд (Уједињено Краљевство), Светислав Божић (Србија) / Jim Samson (UK), Albert van der Schoot (The Netherlands), Jarmila Gabrijelova (Czech Republic), Razia Sultanova (UK), Denis Collins (Australia), Svanibor Pettan (Slovenia), Zdravko Blažeković (USA), Dave Wilson (New Zealand), Danijela Špirić Beard (UK), Svetislav Božić (Serbia)

Музикологија је рецензирани научни часопис у издању Музиколошког института САНУ. Посвећен је проучавању музике као естетског, културног, историјског и друштвеног феномена и примарно усмерен на музиколошка и етномузиколошка истраживања. Редакција такође прихвата интердисциплинарне радове у чијем је фокусу музика. Часопис излази два пута годишње. Упутства за ауторе могу се преузети овде: <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 aesthetic, 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 и активни 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, Бојана Радовановић, Ивана Медић / Authors, Bojana Radovanović, Ivana Medić

ЛЕКТОР ЗА ЕНГЛЕСКИ ЈЕЗИК / ENGLISH-LANGUAGE EDITING

Ивана Медић, Зорица Симовић / Ivana Medić, Zorica Simović

ЛЕКТОР ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК / SERBIAN-LANGUAGE EDITING

Миљана Чопа / Miljana Čopa

КОРЕКТУРА / PROOFREADING

Миљана Чопа, Бојана Радовановић, Данка Лајић Михајловић, Марија Думнић Вилотијевић /
Miljana Čopa, Bojana Radovanović, Danka Lajić Mihajlović, Marija Dumnić Vilotijević

ДИЗАЈН И ТЕХНИЧКА ОБРАДА / DESIGN & PREPRESS

Милан Шупут, Бојана Радовановић / Milan Šuput, Bojana Radovanović

ШТАМПА / PRINTED BY

Скрипта Интернационал, Београд / Scripta Internacional, Belgrade

Часопис је индексиран на / The journal is indexed in
doiSerbia, ProQuest, DOAJ, Web of Science, Scopus, ERIH PLUS.

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 УРЕДНИЦА / EDITORS' FOREWORD
9–15

ТЕМА БРОЈА / THE MAIN THEME

ЗВУЧНО НАСЛЕЂЕ
У ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈИ И МУЗИКОЛОГИЈИ /
SOUND HERITAGE
IN ETHNOMUSICOLOGY AND MUSICOLOGY

Pedro Félix

“WELL ... IF THE PROFESSOR TOLD YOU SO ... WHO AM I TO DISAGREE?”
THE IMPACT OF ACADEMIA ON COMMUNITY KNOWLEDGE AND
A STRATEGY FROM THE ARCHIVE

Педро Феликс

„Па ... АКО ТИ ЈЕ ПРОФЕСОР ТАКО РЕКАО ... КО САМ ЈА ДА СЕ НЕ
СЛОЖИМ?“ УТИЦАЈ АКАДЕМСКОГ СВЕТА НА ЗНАЊЕ ЗАЈЕДНИЦЕ
И ЈЕДНА СТРАТЕГИЈА ИЗ АРХИВА
21–38

Drago Kunej

SOUND RECORDINGS AND KAREL ŠTREKELJ:
THE INITIATOR OF A NEW APPROACH TO FOLK SONG RESEARCH
IN SLOVENIA

Драго Кунеј

Звучни снимци и Карел Штрекељ:
ИНИЦИЈАТОР НОВОГ ПРИСТУПА ИСТРАЖИВАЊУ
НАРОДНЕ ПЕСМЕ У СЛОВЕНИЈИ
39–52

Abdullah Akat and Özgün Arda Nural
MANAGING KARADENIZ MUSIC ARCHIVE (KARMA):
FOUNDATIONS, IMPROVEMENTS, AND CURRENT APPLICATIONS
Абдула Акат и Озгун Арда Нурал
УПРАВЉАЊЕ МУЗИЧКИМ АРХИВОМ КАРАДЕНИЗ (КАРМА):
ОСНОВЕ, ПОБОЉШАЊА И ТРЕНУТНЕ ПРИМЕНЕ
53–71

Dragana Stojanović
PRESERVING AND DISSEMINATION OF DIGITIZED SOUND HERITAGE IN
CONTEMPORARY TIMES: THE POTENTIAL OF BLOKCHAIN TECHNOLOGY
Драгана Стојановић
Очување и дисеминација дигитизованог звучног наслеђа у
САВРЕМЕНОМ ДОБУ: ПОТЕНЦИЈАЛ БЛОКЧЕЈН ТЕХНОЛОГИЈЕ
73–86

Ivana Medić
APPLIED MUSICOLOGY: A “MANIFESTO”, AND A CASE STUDY OF
A LOST CULTURAL HUB
Ивана Медић
ПРИМЕЊЕНА МУЗИКОЛОГИЈА: „МАНИФЕСТ” И СТУДИЈА СЛУЧАЈА О
ИЗГУБЉЕНОЈ КУЛТУРНОЈ ЧЕТВРТИ
87–102

Marco Lutz
AUDIOVISUAL IN PUBLIC ETHNOMUSICOLOGY AND EDUCATION:
A SARDINIAN EXPERIENCE
Марко Луцу
АУДИО-ВИЗУЕЛНО У ЈАВНОЈ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈИ И ОБРАЗОВАЊУ:
ЈЕДНО ИСКУСТВО СА САРДИНИЈЕ
103–117

VARIA

Ivana Vesić

UNDER POLITICAL AND MARKET PRESSURES:
THE STAGING OF OPERETTA IN INTERWAR BELGRADE

Ивана Весић

ПОД ПРИТИСКОМ ПОЛИТИКЕ И ТРЖИШТА:
ИЗВОЂЕЊЕ ОПЕРЕТЕ У МЕЂУРАТНОМ БЕОГРАДУ

121–152

Nemanja Sovtić

ARTI MUSICES PANNONIARUM – THE COMPOSITIONAL PRACTICE
IN VOJVODINA IN THE SOCIAL-HISTORICAL AND
MUSICO-HISTORICAL CONTEXT

Немања Совтић

ARTI MUSICES PANNONIARUM – КОМПОЗИТОРСКО СТВАРАЛАШТВО НА
ТЕРИТОРИЈИ ВОЈВОДИНЕ У ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКОМ И
МУЗИЧКО-ИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ

153–171

Milan Milojković

THE PRESENCE OF COMPUTERS IN YUGOSLAV POPULAR MUSIC OF
THE SECOND HALF OF THE 1980s

Милан Милојковић

ПРИСУСТВО РАЧУНАРА У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ ПОПУЛАРНОЈ МУЗИЦИ У
ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ ОСАМДЕСЕТИХ ГОДИНА

173–191

Andela Gavrilović

ON THE MEANING OF THE CHORDOPHONE MUSICAL INSTRUMENTS IN
THE SCENES OF THE *MOCKING OF CHRIST* IN SERBIAN MEDIEVAL ART

Анђела Гавриловић

О ЗНАЧЕЊУ КОРДОФОНИХ МУЗИЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА У СЦЕНАМА
РУГАЊА ХРИСТУ У СРПСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ УМЕТНОСТИ

193–207

Vesna Bajić Stojiljković

THE PROCESS OF SHAPING *STAGE FOLK MUSIC* THROUGH THE PRISM OF
THE DEVELOPMENT OF *FOLK DANCE CHOREOGRAPHY*

Весна Бајић Стојиљковић

ПРОЦЕС ОБЛИКОВАЊА СЦЕНСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ КРОЗ ПРИЗМУ
РАЗВОЈА КОРЕОГРАФИЈЕ НАРОДНЕ ИГРЕ

209–229

Maja Krasin Matić

(RE)EXAMINING THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND DANCE
FROM THE PERSPECTIVE OF LEARNING AND MEMORISING
FOLK DANCE CHOREOGRAPHY

Маја Красин Матић

(ПРЕ)ИСПИТИВАЊЕ ОДНОСА МУЗИКЕ И ИГРЕ
ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ УЧЕЊА И ПАМЋЕЊА КОРЕОГРАФИЈЕ НАРОДНЕ ИГРЕ

231–252

НАУЧНА КРИТИКА И ПОЛЕМИКА /
SCIENTIFIC REVIEWS AND POLEMICS

Nicolae Gheorghită

BILJANA MILANOVIĆ, MELITA MILIN AND DANKA LAJIĆ MIHAJLOVIĆ (EDS.),
MUSIC IN POSTSOCIALISM: THREE DECADES IN RETROSPECT.

BELGRADE: INSTITUTE OF MUSICOLOGY SASA, 2020.

255–260

Marija Maglov

ELODIE A. ROY AND EVA MOREDA RODRÍGUEZ (EDS.),

PHONOGRAPHIC ENCOUNTERS:

MAPPING TRANSNATIONAL CULTURES OF SOUND, 1890–1945.

ABINGDON AND NEW YORK: ROUTLEDGE, 2022.

261–264

Зорана Гуја Дражета

URLICH MORGENSTERN AND ARDIAN AHMEDAJA (Eds.),
PLAYING MULTIPART MUSIC: SOLO AND ENSEMBLE TRADITIONS IN EUROPE.
EUROPEAN VOICES IV.
WIEN-KÖLN: BÖHLAU VERLAG, 2022.
265–269

Katarina Nikolić

DÓRA PÁL-KOVÁCS AND VIVIEN SZŐNYI (Eds.),
THE MYSTERY OF MOVEMENT. STUDIES IN HONOR OF JÁNOS FÜGEDI /
A MOZGÁS MISZTÉRIUMA. TANULMÁNYOK FÜGEDI JÁNOS TISZTELETÉRE.
BUDAPEST: L' HARMATTAN, 2020.
271–273

Марија Голубовић

МИРЈАНА БЕЛИЋ КОРОЧКИН ДАВИДОВИЋ И РАДИВОЈЕ ДАВИДОВИЋ,
ЕНРИКО ЈОСИФ: ВИЂЕЊА И СНОВИЂЕЊА.
БЕОГРАД: ЧИГОЈА ШТАМПА И АУТОРИ, 2022.
275–278

IN MEMORIAM

Катарина Николић

СЕЛЕНА РАКОЧЕВИЋ (1971–2022)
281–284

Реч уредница

Опредељење Редакције часописа *Музиколоџија* да се посебна пажња ове године посвети звучним изворима у истраживањима музике резултирало је настојањем да се у броју 33, који је пред читаоцима, у оквиру рубрике *Тема броја* представе студије које доприносе проучавањима звучних и аудио-визуелних архива, пре свега у етномузикологији. Наиме, Музиколошки институт САНУ је 2021. организовао скуп *Sound Heritage in Ethnomusicology: Approaches and Perspectives*, те су овом приликом публиковани радови подстакнути учешћем на том скупу, као и доприноси других аутора истој теми. Студије истраживача који су одговорили на позив Редакције дају допринос проучавањима звучних и аудио-визуелних архива у етномузикологији – од преиспитивања улоге историјских снимака у друштву и систему нематеријалног културног наслеђа, преко представљања историјског покушаја оснивања националног архива, модела управљања архивом регионалне народне музике, потенцијала савремене технологије у употреби дигиталних колекција, до предлога манифеста примењене музикологије и представљања методологија аудио-визуелне етномузикологије.

Педро Феликс даје изузетно користан рад о сопственом искуству на пројекту умрежавања нематеријалног културног и звучног наслеђа на примеру протугалског фада. Кроз пример употребе дигитализованих старих звучних снимака у каснијој интерпретацији поставља се питање утицаја и важности истраживача и професора приликом теренских контаката. Узорно осмишљен архив (заснован на поставци Латурове мреже људских и нељудских актера) показује како функционише демократичан архив. Критикујући архиве и академију као „браониоце” знања који утичу на заједнице, провокативно демонстрира како би архив требало у идеалном виду да изгледа у служби нематеријалног културног наслеђа. Драго Кунеј на основу архивских докумената доноси узбудљиву историју неуспелог покушаја првог набављања уређаја за снимање звука на терену у Словенији, од стране ентузијастичног филолога Карела Штрекеља. Први одступајући корак од бележења музичког фолклора западним нотним писмом и стварања нових метода и звучног архива био је недосегнут због неразумевања професионалних потреба и иновација, што

остаје као поука за будуће доносиоце одлука у културним политикама. Абдула Акат и Озгун Арда Нурал представљају мисију и стратегију, као и изазове управљања аудио-визуелним архивом црноморске народне музике, који је 2011. године основан у Трабзону. Ослањајући се на *actor/actant* теорију Бруна Латура и на маркетиншку фокус-стратегију, успостављена су начела рада архива, у којем је посебна пажња посвећена дигиталној презервацији. Драгана Стојановић представља могућности употребе тзв. *блокчејн* технологије у архивистици, посебно звучној и аудио-визуелној. Ово ново средство базира се на уговорима између заинтересованих страна и отвара бројна етичка питања, која превасходно ипак морају бити решена у оквиру етномузиколошких истраживачких архива. Ивана Медић објављује манифест примењене музикологије и представља свој ранији ангажман који је инспирисан истом тежњом за утицајем у друштву, а који је спроведен испитивањем звучне екологије карактеристичне београдске четврти. У односу на радикалну променљивост звучног амбијента, истакнут је значај аудио-визуелних снимања као теренске методе којом се чувају различите врсте наслеђа и информација за будућа истраживања. Марко Луцу демонстрира лепезу сопствених активности у аудио-визуелној етномузикологији у Италији. Своје и архивске филмове користи у анализи, за потребе документарних филмова, у јавном (друштвеном) етномузиколошком активизму и у образовању (о чему сведоче и одабрани примери који прате рад). Његов циљ је да осветли улогу етномузиколога у стратегијама визуелног представљања музичке структуре и извођења, а тиме значајно доприноси развоју етномузиколошких методологија.

Како је и пожељно, рубрика *Varia* доноси резултате истраживања музике из различитих перспектива – музиколога, етномузиколога, етнокореолога и историчара уметности, па је и завидан спектар тема које су разматране овом приликом. Рубрику отвара студија Иване Весић, која је представила до сада мало познату историју оперете у међуратном Београду. Она је истражила драгоцену архивску грађу и напise у штампи, те реконструисала појављивања и трансформације оперетских трупа и рад неколико оперских позоришта. У анализи контекста пажњу је посветила питањима државне културне политике и конкурентским сферама забаве и културе. Студија Немање Совтића усмерена је на композиторско стваралаштво на територији Војводине, с циљем финансирања регионалне историјске синтезе, варијантне у односу на представљене у досадашњим музичким историографијама. У том правцу он продукцију композитора с ових простора сагледава у друштвено-историјском и музичко-историјском контексту. Следи студија Милана Милојковића, која је посвећена продору рачунара у продукцију популарне музике на југословенским просторима. Овај процес одвијао се током друге половине осамдесетих година прошлог века, а аутор је идентификовао коришћену опрему, утврдио начин рада

на њој и указао на резултате остварене одређеном технолошком новином. У наставку рубрике налазе се радови повезани са сферама традиционалне музике и плеса. Пажња Анђеле Гавриловић усмерена је на приказе кордофоних музичких инструмената у сцени *Рујања Хрисију* у српској средњовековној уметности. Тумачење њиховог значења она заснива на контекстуалној и компаративној анализи, посебно у односу на приказе пророка Давида, такође с кордофоним инструментом у рукама, те интерпретације тог инструмента у делима црквених писаца средњег века. Рад Весне Бајић Стојиљковић доноси разматрање метажанра *сценске народне музике* у историјској перспективи, посебно из правца коришћења традиционалне музике у сценским кореографским делима. На основу примера који је понудила, она говори о развоју *сценске народне музике* под утицајем музике за игру, као жанра традиционалне музике, али и уметничке музике инспирисане традиционалном музиком. На разматрање односа музике и игре надовезује се рад Маје Красин Матић, која се тим односом бавила кроз истраживања учења и памћења кореографије народне игре. Свој прилог она је поставила као подстицај интердисциплинарности у проучавању музике и игре и афирмацију аспеката когнитивних истраживања у оквиру студијских поља етномузикологије и етнокореологије.

У овом броју *Музикологије* текстови у рубрици *Научна кријшника и полемика* односе се на издања која упечатљиво илустрју савремене студије музике и плеса, као прилично или сасвим нова – овогодишња издања, а с друге стране, као махом зборници радова међународног профила. Први међу представљенима је зборник чија је тема (ре)позиционирање и (пре)обликовање музике у постсоцијализму у земљама чије су сложене друштвене и културне трансформације започеле падом Берлинског зида (аутор приказа Николаје Георгица). Следи анализа зборника који се односи на рану дискографску индустрију кроз указивање на актере, просторе и места изван главног наратива (о најзначајнијим издавачима, извођачима и слично), формираног кроз досадашња истраживања ове теме (аутор Марија Маглов). Наредно представљено издање сведочи у прилог значају систематичног истраживања одређених музичких феномена: реч је о четвртм издању у едицији *European Voices* посвећеној вишегласју, које овај феномен разматра на примерима инструменталне музике (приказ Зоране Гуја Дражета). Као „прво суседство” наука о музици, у овом контексту релевантно је и издање посвећено Јаношу Фугедију, мађарском етнокореологу, које садржи првенствено текстове истраживача мађарског плеса, али и резултате истраживања других плесних традиција (аутор Катарина Николић). На други начин „побочно релевантна” за науке о музици су издања која нису из пера научних истраживача, али доносе резултате студиозног бављења одређеним темама, попут издања посвећеног Енрику Јосифу, композитору и свестраној музичкој личности (приказ Марије Годубовић).

Ове године српска научна заједница доживела је тежак губитак одласком др Селене Ракочевић, етномузиколога и етнокореолога, којој у име колектива Музиколошког института САНУ одаје почаст својим текстом Катарина Николић.

Радећи у корист науке и научне заједнице, редакција часописа *Музикологија* захваљује др Марији Думнић Вилотијевић за ангажовање на позицији гошће-уреднице за рубрику *Тема броја*. У оквиру припреме рукописа студија за објављивање у обема сталним рубрикама часописа и овом приликом су од изузетне важности били разумевање и подршка колега који су прихватили улоге рецензента и одговорно се залагали за унапређење студија, те им се свима још једном искрено захваљујемо.

У Београду, 12. децембра 2022. године

др Марија Думнић Вилотијевић, гошћа-уредница *Теме броја*
др Данка Лајић Михајловић, главна и одговорна уредница

EDITORS' FOREWORD

The decision of the editors of the journal *Musicology* that this year we should pay more attention to sound sources in music research has guided the effort to contribute with the *Main Theme* to the study of sound and audio-visual archives, primarily in ethnomusicology. In 2021 the Institute of Musicology SASA organised the conference *Sound Heritage in Ethnomusicology: Approaches and Perspectives*. Some of the articles in this issue originated from the papers presented at the conference, whereas other authors responded to the invitation of the Editors to contribute their original research on the same topic. All articles in the *Main theme* add to the study of sound and audio-visual archives in ethnomusicology – from the questioning of the role of historical recordings in society and the system of intangible cultural heritage (ICH), through the presentation of the historical attempt to establish a national archive, the management model of the regional folk music archive, the possibilities to use advanced modern technology in digital collections, to the proposal of a manifesto of applied musicology and the presentation of methodologies in audio-visual ethnomusicology.

Pedro Félix has written an extremely useful article about his own experience on the project of networking intangible cultural and sound heritage, using the example of Portuguese *fado*. His demonstration of the use of digitised old sound recordings and their subsequent interpretation raises the question of the influence and importance of researchers and professors for contacts made during fieldwork. His exemplary archive (based on Latour's network of human and non-human actors) shows how a democratic archive works. Whilst criticising archives and the academy as “defenders” of knowledge that influences communities, Felix provocatively demonstrates how an archive should ideally serve intangible cultural heritage. Based on the study of archival documents, Drago Kunej brings an exciting history of the enthusiastic philologist Karel Štrekelj's first, unsuccessful attempt to acquire a sound recording device in Slovenia. The first step away from the mere recording of musical folklore in Western notation towards the establishment of new methods and a sound archive could not be reached, due to a lack of understanding of professional needs and innovations. This example serves as a lesson for future decision-makers in cultural policies.

Abdullah Akat and Özgün Arda Nural present the mission and strategy, as well as the challenges of managing the audiovisual archive of the Black Sea folk music, founded in Trabzon in 2011. Relying on the *actor/actant theory* of Bruno Latour and the marketing *focus-strategy*, they established the principles of the archive in which special attention was paid to digital preservation. Dragana Stojanović presents the possibilities of using the so-called blockchain technology in archival work, especially in sound archives and audio-visual archives. This new tool is based on contracts between interested parties and opens up numerous ethical questions, which must be resolved primarily within ethnomusicological research archives. Ivana Medić publishes a manifesto of applied musicology and presents her earlier engagement, which was inspired by the same aspiration for influence in society, and which was carried out by examining the sound ecology of Savamala, a characteristic Belgrade neighborhood. She highlights the importance of audio-visual recordings as a field method for preserving different types of heritage and information for future research, due to the radical changeability of the sound environment. Marco Lutz demonstrates the range of his own activities in audio-visual ethnomusicology in Italy. He analyses his own and archival films, for the purpose of documentary films, in public (social) ethnomusicological activism and in education (as evidenced by the selected examples accompanying the text). His goal is to shed light on the role of ethnomusicologists in the strategies of visual representation of musical structure and performance, thereby significantly contributing to the development of ethnomusicological methodologies.

The section *Varia* brings the results of music research from different perspectives of musicologists, ethnomusicologists, ethnochoreologists and art historians, so there is an enviable range of topics discussed on this occasion. The section opens with Ivana Vesić's study, which presented the hitherto little-known history of operetta in interwar Belgrade. She has researched valuable archival materials and printed articles and reconstructed the appearances and transformations of operetta companies and the work of several opera theaters. In the analysis of the context, she paid attention to issues of state cultural policy and competing spheres of entertainment and culture. Nemanja Sovtić's study is focused on composers from Vojvodina, with the aim of establishing regional historical synthesis and offering an alternative to that presented in previous music historiographies. Furthermore, he looks at the production of composers from this geographic area in socio-historical and musical-historical contexts. This is followed by Milan Milojković's study dedicated to the penetration of computers into the production of popular music in Yugoslavia. This process took place during the second half of the 1980s. Milojković has identified the equipment that was being used and the ways of working with it and highlighted the results achieved by certain technological innovations. The section *Varia* continues with articles related to the spheres of traditional music and dance. Anđela Gavrilović's

attention is focused on the representations of chordophone musical instruments in the scene of the *Mocking of Jesus* in Serbian medieval art. She bases the interpretation of their meaning on contextual and comparative analysis, especially in relation to depictions of the prophet David, also with a chordophone instrument in his hands, and the interpretation of that instrument in the works of medieval church writers. Vesna Bajić Stojiljković discusses the meta genre of *stage folk music* from a historical perspective, especially from the direction of using traditional music in staged choreographic works. Based on the overview presented in the first part, she then talks about the development of *stage folk music* under the influence of dance music, as a genre of traditional music, but also of art music inspired by traditional music. The consideration of the relationship between music and dance continues with Maja Krasin Matić's article, which deals with this relationship by focusing on learning and memorising folk dance choreography. She presents her contribution as an incentive for interdisciplinarity in the study of music and dance and an affirmation of aspects of cognitive research within ethnomusicology and ethnochoreology.

In this issue of *Musicology*, the texts in the section *Scientific Reviews and Polemics* refer to publications that remarkably illustrate contemporary studies of music and dance, including fairly recent or completely new books, published this year, and in most cases, of a broad international profile. The first among those is Nicolae Gheorghita's review of a collection of essays dedicated to the (re)positioning and (re)shaping of music in post-socialism in countries whose complex social and cultural transformations began with the fall of the Berlin Wall. Marija Maglov analyses the collection related to the early record industry by pointing out the actors, spaces and places outside the main narrative (about the most important publishers, performers, etc.) established through previous research on this topic. The next presented edition, reviewed by Zorana Guja Dražeta, testifies to the importance of systematic research of certain musical phenomena: it is the fourth edition in the *European Voices* series dedicated to multipart music, which examines this phenomenon using examples of instrumental music. Relevant as the "next of kin" to ethnomusicology, the edition dedicated to Hungarian ethnochoreologist János Fügedi, which primarily contains texts by researchers of Hungarian dance, but also the results of research into other dance traditions, is reviewed by Katarina Nikolić. Also "tangentially relevant" for music sciences are editions written not by professional researchers, but which nevertheless contain the results of studios dealing with certain topics; such is the edition dedicated to Enriko Josif, a composer and versatile musical personality, here reviewed by Marija Golubović.

This year, the Serbian scientific community experienced a heavy loss with the premature passing of Dr Selena Rakočević, ethnomusicologist and ethnochoreologist; Katarina Nikolić pays tribute to Rakočević, on behalf of the entire faculty of the Institute of Musicology SASA.

The editorial staff of the journal *Musicology* thanks Dr Marija Dumnić Vilotijević for accepting the position of guest editor for the *Main Theme* and working for the benefit of science and colleagues. During the preparation of the manuscripts for publication in both permanent sections of the journal, the understanding and support of colleagues who accepted the roles of reviewers and responsibly advocated for the improvement of the articles were extremely important, and we sincerely thank them.

In Belgrade, 12 December 2022,

Dr Marija Dumnić Vilotijević, Guest Editor of the *Main Theme*
Dr Danka Lajić Mihajlović, Editor-in-Chief

ТЕМА БРОЈА /
THE MAIN THEME

ЗВУЧНО НАСЛЕЂЕ
У ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈИ
И МУЗИКОЛОГИЈИ /
SOUND HERITAGE
IN ETHNOMUSICOLOGY
AND MUSICOLOGY

**“WELL ... IF THE PROFESSOR TOLD YOU SO ... WHO AM I TO
DISAGREE?”. THE IMPACT OF ACADEMIA ON COMMUNITY
KNOWLEDGE AND A STRATEGY FROM THE ARCHIVE**

Pedro Félix¹

National Sound Archive, Lisbon, Portugal

„ПА ... АКО ТИ ЈЕ ПРОФЕСОР ТАКО РЕКАО ...
КО САМ ЈА ДА СЕ НЕ СЛОЖИМ?“

УТИЦАЈ АКАДЕМСКОГ СВЕТА НА ЗНАЊЕ ЗАЈЕДНИЦЕ
И ЈЕДНА СТРАТЕГИЈА ИЗ АРХИВА

Педро Феликс

Национални звучни архив, Лисабон, Португалија

Received: 15 October 2022

Accepted: 15 November 2022

Original scientific paper

АБСТРАКТ

The impact of academia on cultural heritage is yet to be scrutinised. The intangible cultural heritage (ICH) constitutes a particularly fragile domain because it is so open to the influence of researchers and bodies of reputation, such as the experts hired for the production of a diplomatic file such as the UNESCO candidacy. In the beginning of the article I offer the institutional overview of ICH and its Portuguese subsidiary. In the second part of the article I detail the European project *HeritaMus* and its underlying conceptual framework, which was designed to document ICH and tangible cultural assets, creating a simple tool for cooperative curation involving members of the *fado* community.

KEYWORDS: cooperative curation, sound archives, intangible cultural heritage, *fado*.

АПСТРАКТ

Утицај академске заједнице на културно наслеђе тек би требало да буде предмет научног истраживања. Нематеријално културно наслеђе (НКН)

посебно је крхка област, будући да је подложна утицајима који долазе од истраживача и угледних органа као што су стручњаци ангажовани на продукцији дипломатских досијеа попут кандидатуре за Унеско. На самом почетку чланка излажем институционални преглед НКН и његове португалске подружнице. У другом делу текста представљам европски пројекат *HeritaMus* и његове концептуалне оквире, који су настали како би се документовали НКН и материјална културна добра, стварајући једноставно оруђе за кооперативно кустовство које укључује и чланове фадо-заједнице.

Кључне речи: кооперативно кустовство, звучни архиви, нематеријално културно наслеђе, фадо.

INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE IN 2022

The twentieth century will be remembered as the time when heritage was invented;² but, in its last quarter, some countries and communities felt uneasy with the prevailing notion of heritage that praised material, Western, high-brow, cultivated, academic, *extra-ordinary* (the hyphen is the focal point here) assets, with exceptional worldwide value and meaning, as well as monumental and Artistic objects with capital “A”. All non-canonical cultural items, from sound recordings of popular songs to traditional knowledge, were left out of the dominant understanding of “heritage”. The uneasiness was strongly felt among non-western countries and throughout the Global South, sacrificed to soaring cultural-economical globalisation.

Promoted by countries such as Japan, Intangible Cultural Heritage (ICH) was intended to be a sound solution to recognise the heritage status of cultural assets left out of the canonical framework of cultivated Culture and Arts (both with capital letters), enlarging the scope of classifications, typologies, and things to be safeguarded. The new concept was clearly intended to enhance practices and skills, festivities and rituals, traditionally shared and orally transmitted knowledge. The concept was a call for mutual understanding of different communities on a symmetrical standing, promoting the values and principles of UNESCO’s *Universal Declaration on Human Rights* (1948), the *International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights* (1966), and the dialogue across communities, cultures, nations, regions, religions, ways of life, in an intercultural dialogue among equals.

After thirty years of intense debates (commented in strong terms by Munjeri 2004, reported by Smith and Akagawa 2009 and Aikawa-Faure 2009a), the concept was stabilised in the *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (UNESCO 2003).³ The purposes of the Convention are stated in its first article: to

2 As well as tourism, but that’s another story, albeit an articulated one.

3 As Müller analysed, the narratives that determine politics “are often produced, without a master

safeguard heritage, ensure respect, raise awareness, and create an instrument for international cooperation and assistance, valuing heritage and communities. The definition of ICH is unequivocally elaborated in the second article of the *Convention*. It includes practices, representations, expressions, knowledge, skills, as well as the tangible assets associated with the proposed element,⁴ that communities recognise as a central and decisive element for their identity. Transmitted from generation to generation, the ICH element has to be a lived one, constantly recreated by communities in response to their natural, social and cultural contexts, providing a dynamic sense of identity and continuity. In short, ICH has to be a representative⁵ living tradition.⁶

The Representative list of ICH is one of the three major instruments established by the *Convention*. It is mandatory that each enlisting process includes a safeguarding plan that involves a mobilised representative community of practice in a bottom-up approach, triggered by the community itself, on their own terms, making sure and demonstrating the involvement and mobilisation of the community in all phases.⁷

In 2021, a second evaluation of the UNESCO action in the domain of the *Convention* took place. The major findings were:

1. the *Convention* “matured” (UNESCO 2021, v) up until it became “a victim of its own success”, being unable to adequately respond to all requests;⁸
2. it became a priority to strengthen capacity building and policy guidance, in particular among African Nations, which had a positive impact;
3. certain regions are still underrepresented and have a chronic lack of training finding hard to elaborate proposals;
4. UNESCO has acknowledged that “considerable amounts of knowledge [were] generated around the *Convention*” (UNESCO 2021: III, VI, 46);
5. UNESCO has also acknowledged criticism raised by government officials, NGOs, academia, and communities in this matter.

plan, from an existing repertoire created in preceding sessions and meetings” (Müller 2013, 8). Such debates are meant to tame the draft until it becomes polite, politically speaking. When the gap between tangible and intangible heritage was bridged, Munjeri (2004) called it a Revolution (p. 17), the Rubicon (p. 18) and compared it to the fall of the Bastille in terms of heritage politics.

4 Tangible assets that result from, or are used at the ICH element under consideration.

5 The community involved has to recognise the practice as being identity significant and the ground to a sense of belonging.

6 It is an inherited and transmitted tradition with its own dynamic, not a folkloristic process of recreation or reconstitution.

7 There are cases in which this does not happen: see Sandroni (2011) on the *samba de roda* case as an example of a top-down process.

8 It took only fifteen years for it to reach almost universal adoption. “The national and multinational proposals to the listing, the requests for international assistance, the calls for meetings and capacity building programs, keep growing up to the point the Secretariat recognizes to be unable to adequately respond to all the requests” (UNESCO 2021, vi).

The political constraints, the burden of tourism, the pressure to monetise ICH status recognition, the intellectual property issues and the perversion of concepts and values (namely the notions of heritage and culture) are putting significant pressure on the classification processes. This problematic context is acknowledged by the communities and, above all, by the researchers, some of them also involved in the production of candidacies.⁹ Folkloristic strategies and the crystallisation of practices have been identified, showing unequivocal signs that some ICH elements have been performed specifically to meet what agents think are the expectations of UNESCO.

With regard to Portugal, the ICH is under the tutelage of the Directorate General for Cultural Heritage (DGPC, in Portuguese) of the Ministry of Culture, through its Division of Immobile, Mobile and Intangible Heritage of the Department of Cultural Assets, whose mission, legally established,¹⁰ is to enforce the obligations assumed by the Portuguese State at the time of the ratification of the convention, namely the legal protection (Article 2, paragraph 2, subparagraph b of Decree-Law 115/2012, of 25 May) and the creation of procedures to safeguard this heritage, starting with its registration in the National Inventory of Intangible Cultural Heritage. At the same time, the DGPC is also responsible for articulating with third-party entities, whether public or private, providing technical support in the documentation and safeguarding ICH elements and their associated assets, promoting studies in this field. The national network of entities related to ICH includes five UNESCO consulting NGOs¹¹ and a UNESCO chair at University of Évora in Intangible Heritage and Traditional Know-How.

Since 2011, seven elements¹² have been registered on UNESCO's representative list and two others on the urgent list.¹³ Two of these proposals were recognized by UNESCO as reference dossiers (Fado and Polyphonic singing from Alentejo). Only two of the inscriptions are transnational¹⁴ and, in both cases, the inclusion of Portugal occurred after UNESCO registered the elements in its representative list.

Thanks to the huge public impact of the inscription of Fado (2011) and Polyphonic singing from Alentejo (2014), the first two candidates for enlisting at the representative list, during the last decade we have witnessed numerous successive

9 There is an enormous amount of academic reflection on those topics, but Kirshenblatt-Guimblet (1998) should be highlighted. See also Seitel 2001, Hafstein 2004, Blake 2006, Smith and Akagawa 2009, Aikawa-Faure 2009a, for cultural politics and institutional processes and debates. From the academic point of view see Baron 2010, Harvey 2001, Bertolotto 2011, and on the overlapping of those two approaches see Early and Seitel 2002.

10 Decree-Law 139/2009 of 15 June, updated by Decree-Law 149/2015 of 4 August and Decree-Law 115/2012 of 25 May.

11 *Fundação INATEL*, the research center *CRIA*, *Federação Portuguesa de Folclore*, *Memória Imaterial Cooperativa Cultural CRL*, and International Association of Paremiology – IAP.

12 Fado (2011), Mediterranean diet (2013), polyphonic singing from Alentejo (2014), craftsmanship of Extremoz clay figurines (2017), winter festivities in Podence (2019), falconry (2021) and community festivities in Campo Maior (2021).

13 Manufacture of cowbells (2015), Bisalhães black pottery manufacturing process (2016).

14 Mediterranean diet and falconry.

and constant announcements of other candidacies. More than a hundred candidacies are currently in preparation, with different degrees of maturity and different levels of sophistication, yet almost always seeking to obtain some of the visibility gained by the early classifications, making use of this kind of celebratory logic as a strategy to obtain economic advantages through tourism. All this “excitement” surrounding the ICH led the DGPC to consider of utmost importance the production of methodological tools for the preparation of good and strong candidacies and for the adequate documentation of the proposed practices. For that purpose, theoretical monographs on ICH (AA.VV. 2009, AA.VV. 2013) and pedagogical material (a “collector kit” and a paper, see Costa 2014) were published. Since the publication of the Law on Cultural Heritage (DL 107/2001, of 8 September) which determines the registration to be mandatory for effective legal protection of any cultural practice (DL 139/2009, of 15 June, updated by DL 149/2015, of 4 August), the public interface of the *National Inventory of Intangible Cultural Heritage* is the *MatrizPCI* website and database.¹⁵ The inclusion of the manifestation in the *National Inventory* is conditional to any eventual candidacy to any of the UNESCO lists.

Of the 105 manifestations (or “elements” in UNESCO terms) already inventoried in *MatrizPCI* database, fifteen are already officially published (at the official State journal *Diário da República*) and half of them correspond to ritual practices and festivities. There are no inscriptions of “knowledge and practices concerning nature and the universe”, echoing a worldwide problem. Only seven inventoried manifestations are exclusively musical or correspond to manifestations where music and musical practices have a central role.

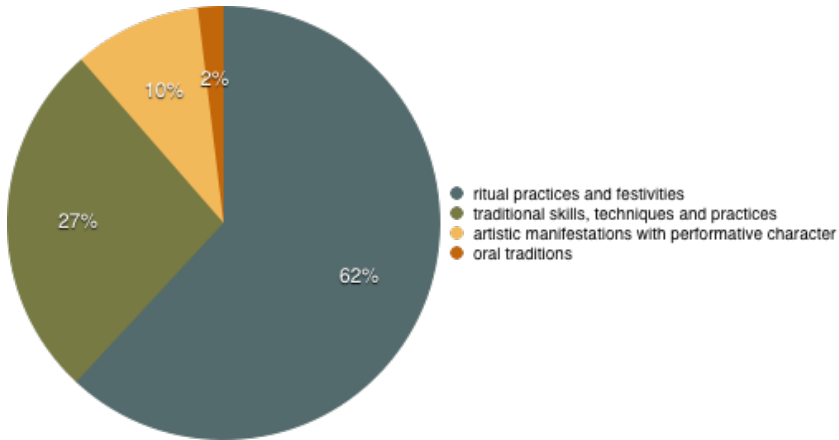


Figure 1. The graph on the typologies of manifestations inventoried at *MatrizPCI*, of which, some are still waiting for official publication at *Diário da República*.

15 Available at <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/pt-PT/Pages/Home> (accessed 20 November 2022). The database gives access to the files of each proposal and allows the monitoring of the entire procedure and its public consultation. Public participation is welcomed.

Although the aforementioned legislation recognises the involvement of representative communities as a *sine qua non* condition of any proposal, in practice, the processes are, almost always, promoted by governing entities (local, particularly at the municipal level) that seek *a posteriori* involvement of communities, even if the inventory answers the desire for visibility and celebration of the people and communities involved. Communities are yearning for an eventual economic advantage or the perspective of social development based on the prominence obtained from heritage recognition.

FADO AS INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

As previously mentioned, Fado was the first Portuguese manifestation candidate to UNESCO representative list. Announced in 2005, the work was carried out at *Museu do Fado* (Fado Museum)¹⁶ for five years, until 2011, the year of submission and enlisting. The planned safeguard work has been carried on ever since.

The *Museu do Fado* opened in 1998, first as *House of Guitarra Portuguesa and Fado*, then *House of Fado and Guitarra Portuguesa*, until the adoption of Fado Museum name. Those changes resulted from the iteration with the Fado community of practice, reticent to be represented as a museological piece, exhibited in sanitised glass showcases, arguing that fado was a “living practice” not a museum artefact.¹⁷ Working closely with the community, the museum team managed to overcome the community’ doubts and established itself as a living space and dynamic heritage institution. Nowadays, it is common to hear community members presenting the museum as “their living room”.

The Museum holds collections of sound recordings, iconography, musical instruments and other artifacts related to fado and fado performers, mostly donated by the community members, that are presented in both permanent and temporary exhibitions. The Museum also has a “Fado school”, a workshop for instrument making that mobilises community members as trainers, and a documentation center. Since its opening, the museum has run a regular program of concerts, talks, books and recordings releases, among many other activities.

Even though the Museum and the fado community had already been established entities in the cultural and heritage scene of the city and the country, the UNESCO inscription had an immense impact on the museum and its community. After the inscription, all the traces of suspicion about the process and the UNESCO list were soon erased, as the fado community understood the argument underlying the candidacy.

16 The *Museu do Fado* is a municipal museum of the municipal company for cultural venues management and cultural programing (EGEAC-em) of the Lisbon City Council.

17 This early position of the community echoes Amselle’s (2004) “fixation muséalisatrice”, Nas’s (2002) cultural normalization of showcases, or Kirshenblatt-Guimblett’s (2004) “heritage objectivation”.

In the submitted documentation, Fado was described as a performative genre incorporating music and poetry, that originally developed in Lisbon as a result of multicultural synthesis involving Afro-Brazilian sung dances that arrived to Europe, musical traditions from Portuguese rural areas brought by internal migrants, and cosmopolitan urban popular songs.¹⁸ Thanks to radio and the publication of sound recordings, fado became a popular music genre throughout the country, up until the point it was acknowledged by Portuguese communities scattered around the world as "a living symbol of the city's [Lisboa] and the Portuguese cultural identity as a whole" (citation from Fado candidacy file). The object of the application was so comprehensive and inclusive that even the recent (last thirty years) association with the international "world music" circuit was mentioned. The comprehensiveness of the object definition was taken as a strategy to rule out any attempt of crystallization once enlisted, as well as the risk of establishing any kind of certificate of authenticity that would transform the dynamics of Fado as living practice into a folkloristic staging of it.

It would be unrealistic and undesirable to establish for Fado a canon of "authenticity" which would not correspond to any specific stage of its continuous process of internal change in history and which would be seen as an artificial norm hindering the natural flow of innovation and creativity in any living artistic genre, as defined by the communities that practice it. But the preservation of Fado's historical heritage, which in many cases is currently at risk, is undoubtedly an urgent task and an important component of the effort to assure the continuity and reinforcement of its practice, not as a mere historical record but as a permanent source of awareness of the genre's intrinsic nature, of its ability to reflect Portuguese cultural identity as a whole and of inspiration for new creative approaches to the genre (citation from the candidacy file).¹⁹

Nowhere, in any document, there was a reference to fado as "national song", neither "Lisboa song". Also, in the candidacy documentation, the fado community was considered as extensive as possible, including singers and composers, poets and instrument makers, sound recordings and performance venues, both professional and amateur, touristic oriented and grass-rooted, from big international stages to small informal venues like community centers and cultural associations.

The entire process was conceived and developed with the active support and participation of the fado communities. In order to ensure their involvement in the definition and implementation of the safeguarding measures proposed, a wide range of workshops, meetings, and debates took place at *Museu do Fado*. The candidacy established the *Museu do Fado* as the reference entity, responsible for the imple-

18 About Fado, as an urban song and musical genre, see AAVV 1994, Castelo-Branco 1994, Castelo-Branco e Moreno 2018, or Nery 2004.

19 See <https://ich.unesco.org/en/RL/fado-urban-popular-song-of-portugal-00563>, accessed 12 September 2022.

mentation of the safeguard program in close articulation with the community. The safeguard plan carried by *Museu do Fado* included the creation of the first Portuguese digital sound archive; an integrated database of documentary sources of all kinds, concerning Fado, under the custody of various third-party public and private institutions (libraries, archives, museums, associations, private collections, etc.); the implementation of a multilevel educational program; fieldwork among various fado communities; and the publication of books and sound recordings.

The historical sound recordings collection and its associated digital repository were assumed as strategic for the safeguarding, study, research, and fruition of fado; and the database currently lists more than 15.000 references. The Digital Sound Archive was the first online resource with full access to digitised historical sound recordings from the beginning of the twentieth century until circa 1960. Alongside, research was carried out on sound archiving (metadata, archival management, digital processing, content transfer, a.o.) and acoustic research on the sound recorded in historical carriers. All the research projects mobilised a multidisciplinary team with diverse backgrounds, from history and anthropology to ethnomusicology and acoustics. The research projects, carried since 2005, strongly involved community members at their core, people who helped in the identification of sources, actors, significant repertory and performance practice elements, providing a layer of “local knowledge” usually forgotten in abstract academic narratives. All that information was incorporated into the Museum collection and, later on, used by the *HeritaMus* project of which *Museu do Fado* was an Associated Partner.

HERITAMUS FRAMEWORK

Before assuming the coordination of the installation team of the National Sound Archive of Portugal, I was part of the research team that drew up the Fado proposal for UNESCO's ICH representative list. From 2005 until 2012 I was responsible for conducting fieldwork and discographic research. Ever since Fado was enlisted in November 2011 and up until 2018, I coordinated and carried out the digitisation program of course-grooved discs held by *Museu do Fado*. By 2018, more than 4.000 items, published between 1904 and 1960, were fully available online. Only very few of those recordings had been heard by the community, even the recordings that they knew existed and were referred to in historical reference books, monographs and papers.

Alongside the archival work, the contact with fado practitioners helped me to better document each recorded song. The musicians listened to and commented on each of the recordings, identifying and naming the traditional melodies used in the recordings and signaling the performative specificities of each musician.

The multiplicity of naming strategies happens because of fado musical practices and repertoire creation processes. Fado repertoire can be organised according to three typologies: first, there are “fadós de estilo” corresponding to three minimal motivic types of musical accompaniment (“fado Corrido”, “fado Menor” and “fado Mouraria”) upon which the musicians create the melody; secondly, “fadós tradicio-

nais”, a set of more than three hundred melodies that the fado community of practice knows and/or recognises and can use as musical support for any poem, as long as the metric structure of the poem fits the melodic phrase of the fado; and lastly, “fados-canção”, a popular song where each lyric has its own specific melody. When choosing a “fado de estilo” or a “fado tradicional”, the most appreciated performers are expected to create a new melody based on (but never limited to) the traditional one, creating a recognisable but different musical accompaniment. My ethnographic and discographic work focused precisely on those two first typologies: “fados de estilo” and “fados tradicionais”.

In the context of a performance, the singer asks the guitarist to play a certain melody calling it by the name he or she uses to call it, and, if needed, indicating in which key he/she wants it to be played. Sometimes the guitarist does not know which melody the singer is referring to, because he or she calls it by another name. Both can call it differently, using the title of the lyric of the most known performance, its first line, or, eventually, the name of the “tradicional” melody. For a number of reasons, sometimes it is not immediately clear which “fado tradicional” the singer expects the guitarist to play and vice-versa, and it is not rare that one of them has to hum the melody.

For instance, the “*fado* [melody] *tradicional*” known as “Fado da Meia-Noite”, composed by Filipe Pinto in the early 1930s, was recorded by Amália under the title “Libertação” (1954, Columbia CP2018); in 1962 it was recorded by Pinto himself as “Desespero” (2015, Edições Valentim de Carvalho 0355-2); four decades later Camané sung that melody under the title “Escada sem Corrimão” (2000, EMI 5250012); and a couple of years later, Aldina Duarte recorded it as “Deste-me tudo o que tinhas” (2006, EMI 534872). Another example: “Fado Bacalhau”, composed and recorded by José António da Silva “Bacalhau” as “Fado Bacalhau” (c. 1945, Odeon Od.136.208), was sung and recorded by many fado singers under different titles: “A mulher que já foi tua” and “As Penas” (Amália Rodrigues, 2014, Edições Valentim de Carvalho 0349-2; 1945, Continental 1.005), “Amor de mãe” (Alfredo Marceneiro, 1961, Columbia 33 CSX21), “Maldição” (Fernando Farinha, c. 1965, Parlophone PMCJ 62), “Sonho desfeito” (Manuel de Almeida, 1966, Marfer M.E.L. 2038), “A cinza nunca está morta” (Vicente da Câmara, 1970, Alvorada LP-S-04-79-A), “Água louca da Ribeira” (Ricardo Ribeiro, 2010, EMI Music Portugal 5 099963 285222), to name just a few.

For practical reasons, the examples given here are easier to trace; other, not so well-known melodies are much harder to associate, and even the community sometimes does not fully agree on which melody is being sung. The most knowledgeable performers, inventive and aware of their physical characteristics, can be so creative that it is a matter of debate, even among the community’s *connoisseurs*, which traditional fado he or she is playing or singing on a particular performance or recording.

At an archive, a fado recording would be catalogued using the title under which it was published: “Desespero” by Filipe Pinto, “Escada sem corrimão” by Camané, and “Deste-me tudo o que tinhas” by Aldina Duarte. No association whatsoever would be established between the three, even if they were performing the same traditional fado (a particularly relevant correlation to the fado community of practice).

The most obvious task of the archivist (to catalog the recording with the title used for publication) is, in fact, erasing data. In order to retain relevant information for the community, the archivist should also document the name of the traditional fado [melody] recorded. If that information is not documented in any way, as time passes, by blindly following the technical procedure, information will be actively erased and forgotten. This is particularly relevant after the fado *heritisation*, when new emerging singers and instrumentalists have very little to no involvement with the community of practice, most of them learning their repertoire from published recordings.

The same problem applies to research and academia. As time on the field went by, having gained the trust of the members of the fado community, I repeatedly heard comments denoting that active erasure of memory, as the resigned old guitarist confided to me, in a late afternoon, when discussing the use of a certain “fado tradicional”: “If the Professor [a published researcher] told you so... who am I to say otherwise...?” This rhetoric question was a call to the impact of the asphyxiating academic narrative. It was not a question of researchers, nor the institution’s engagement with the community of practice. It was about the “elephant in the room”: the researchers’ use of ethnographic data. Nowadays, the communities of practice are reading the researchers’ papers and books, they are critically assessing those works, knowing that they would be the weakest link (powerless and *prestigeless* compared to the “expert”), and, for that reason, they opt for a silent critique, only shared among “equals”. To paraphrase Ceribašić (2018, 237), one can find a lot about collaborative bottom-up interventions, empowerment and advocacy of communities and we believe (we want, we need to believe) that it is always the case. But it is not. It is an unsubstantiated assumption that the research always looks for “a collaborative, dialogical, and horizontal knowledge production” (Ibid., 239), that researchers are always neutral and disinterested parties in those processes.

Knowledge was, in fact, being erased by archives, when they selected or highlighted specific items and data; by prestigious academics, when they chose their research topic to match the most looked-after issue or focus on items that sustain their argument, ignoring any controversy; by monographs and successful sound recordings, with all the weight that the fact of being published has in an “economy of prestige” of academic or successful phonographic publications with great public or academic impact.

That was the framework for *HeritaMus*,²⁰ a three years European project funded by the Joint Program Initiative for Cultural Heritage (JPI-CH). The research consortium was composed of three universities (the Portuguese *Instituto de Etnomusicologia* from *Faculdade de Ciências Sociais e Humanas of Universidade Nova de Lisboa*, the Andalusian *Universidad de Sevilla*, and the French *Centre de Recherche en Ethnomusicologie* at the *Centre National de la Recherche Scientifique*), two associated partners (*Museu do Fado* and *Centro Andaluz de Documentación del Flamenco*), a technical partner (the *Laboratoire d’Intelligence Artificielle et Sémantique des Don-*

20 For more details on *HeritaMus* project see Félix 2019.

nées – Paris 8) and an IT company (*Epsilon – Alcen*), gathered to work on a project meant to bring democracy into the “archive”, contributing to a democratic access to information, but especially to the production of the information itself. We believed that the UNESCO ICH program was one of the most relevant laboratories to explore practices as intangible heritage (how to play and create music), in articulation with its tangible assets (the documents that register transient acoustic events), but also, because of its impact, a privileged framework to consider the consequences of socio-political processes of “patrimonialization”, “heritisation” and “touristification”.

With *HeritaMus*, by focusing specifically on the relationship between musical practices and historical sound documents, considering current uses and re-uses of the community’s history and repertoire, the team carried out a cooperative research project with the stakeholders and community of Fado in Portugal,²¹ supported by the development of a new database and research tool (*HeritaMus* software). The project was focused on deepening the intricate relationship between intangible heritage (knowledge, memory, and identity), tangible cultural assets (namely, historical sound recordings), and heritage practices (access to historical recordings), gathering all kinds of actors (human and non-human, intangible and tangible) in complex networks, exploring the technical possibilities given by new forms of visualization of complex data. With *HeritaMus*, we followed the historical commercial recordings in their path to mold the community’s history. By doing that we could represent and explore the musical genre’s memory-shaping processes and heritage configuration.

The theoretical framework was designed making use of Latour’s “parliament of things” (Latour 1999) and applying it to a different set of actors. Like Latour’s call to recognise the Nature’s ability to act in the same way as other human actors, we would focus on the mutual agency of human actors (musicians) and non-human actors (course-groove recordings) in the process of shaping the musical genre and the community’s history and practice, in a word: Fado’ Intangible Culture Heritage. At the same time, based on that assumption, we would also overcome the “institutional *diktat*” based on arguments of authority (associated with keywords such as “authenticity”, “truth”, “ancient”, “heritage”) materialised on narratives emanated from academic entities, museums, and archives. Our purpose was not to unlock forgotten knowledge or reveal old/“traditional” practices. We were not trying to be restorers nor archeologists. Our aim was to identify actors (human and non-human), register their narratives (highlighting alliances, controversies, and reasons to act), thus creating the fado’ “parliament of things”, tracing fluid networks, mapping processes of identity and community-building.

At *HeritaMus*, “past” and “heritage” were not adjectives qualifying an actor or an act, they were themselves impacting non-human actors. The project rested on the dynamics between “tradition” and “living practice”, the fringes between “safeguarding” and “creation”, between what is preserved and transmitted and what has to change to be kept alive; to put it briefly, UNESCO ICH definition

21 The original project envisaged similar fieldwork with the flamenco community in Andalusia. For multiple reasons this was not possible in due time.

and major hardship for institutions of memory (museums, archives, academia). Taking advantage of the moment when the fado community had contact, for the first time, with an unprecedented number of historical sound recordings, knowing that the sound recordings would have a significant impact on the historical perception of the genre and even the community's identity, we based our research on laboratory sessions of audio-elicitation, inviting the community members to critically listen to the historical recordings once digitised, and to freely associate sounds and discs, repertoire and concepts, musical elements and sonic memories.

The process was kept as simple as possible. Our action was based on the assumption that:

1. any item/actor (being it human or non-human) is defined by its relationships with other items/actors. None of them is an atomistic entity;
2. each relationship is built upon the connections between actors (nodes).

A sound recording was never a closed, fixed, autonomous entity, but a node in a fluid network of related actors.

The designed software is a HTML based tool for multi-users to register items/actors they consider relevant for the representation of their universe of practice, their "parliament". The process can be represented as:

1. item/actor/node (1) is defined by its -relationship-> with item/actor/node (2), and so on;
2. in the same way, the -relationship-> is determined by both nodes based on the typology of association they have;
3. as data is inputted from different sources (creating "personal" or "topical" graphs), a general graph, much more complex and dense, would be generated.

The tool provided the technical means for effective cooperative interaction between researchers and stakeholders to curate data. The process was, in fact, very simple: a computer with the digitized "old fados", a piece of virtual white paper, and a virtual pen to draw nodes and relationships. The graph – theoretically informed, but user-friendly designed – was used for data input, retrieval and visualisation. Queries were written to support analysis of complex and dense data in a non-hierarchical, non-compartmented way.

PEDRO FÉLIX

“WELL... IF THE PROFESSOR TOLD YOU SO... WHO AM I TO DISAGREE?”

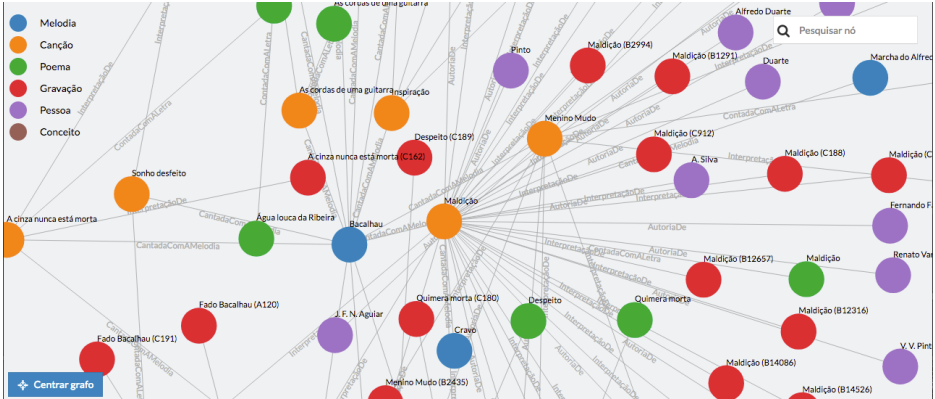


Figure 2. Segment of HeritaMus graph of “Fado Bacalhau”.

Currently, the *HeritaMus* software source code is published at GitHub²² with a Creative Commons license. The French team has picked up the project and is planning to use Artificial Intelligence to generate associations, while another team is implementing natural language queries. One member of our IT team is continuously publishing nice and unexpected queries with a structure he describes as being “elegant”... And I will do all I can to adapt these cooperative curation processes to the workflow of description and documentation in my vision for the future Portugal National Sound Archive.

With *HeritaMus* we wanted to give voice to people usually left out of authority places such as the “archives” or the “academic papers”, thus empowering the community to have intellectual control over documentation and autonomy in recording their knowledge. The community members registered and curated, on their own terms, their knowledge and assets, in a multivocal narrative that overcame a world of factual objects separated across *Deus ex-machina* typologies such as “song”, “melody”, “tune”, “traditional” and “authentic”, among others.

IMPLEMENTATION OF HERITAMUS

Two decades have passed since the UNESCO Convention on ICH entered into force. All through those roaring twenties, ICH turned into a household concept for academia, tourism, cultural politics’ decision makers, governments, NGOs and an immense pleiad of local and community associations and individual actors. Alongside the notion of ICH, concepts such as “heritage communities”, “cultural stakeholders” and “communities of practice” were coined and, apparently, it sounded as if there was a movement from external bodies to communities. But, in fact, more than ever before, the diplomats, experts, politicians and politics played such a dramatic

22 <https://github.com/HeritaMus/HeritaMus> and <https://heritamus.fcsh.unl.pt>.

role in the configuration of cultural heritage.²³ More than ever, ICH became a political arena.

The *HeritaMus* project was aimed at the fado community members, providing them with a way to take control of their own voice, reinforcing their ability to act and document their worldview, register their narratives and their actions. This procedure had an unequivocal impact on the collected data made available. *HeritaMus* proved to be a useful and powerful resource to document the multiple simultaneous realities, where each mobilized actor is taken as an “equal among equals”. By doing this, we prevent the fixation of a single general master-narrative, even if disguised with a bottom-up “flavour” (Salemink 2006).

At *HeritaMus* there are no “spokespersons”, nor “representatives”, just actors making their own “parliament”. No one – a musician, a researcher, an “organic intellectual” or a “cultural broker” – is to be considered value-free, nor an objective narrator; no one knows best. All actors are assumed as political actors, negotiating their own *auctoritas*, through an individual mobilisation of things. We just designed a tool to register each actor’s own voices, and see how history, memory and identity are constructed and negotiated, even if the result would be fragmented or full of controversies. After all, at *HeritaMus*, we were not looking for an elegant historical picture.

Five years latter, after the end of *HeritaMus* project, in a time of intense debate around “decolonising the archive” and “community *archivism*”, it is the right time to ask: was *HeritaMus* enough? And was it the righteous path? I do not have any clear cut answer to that.²⁴ I believe we are all trying our best to mobilise people, communities, friends and foes, to help us to improve our descriptive and documenting actions. What we know for sure is that the “graph”, the “picture”, the “map”, are much more detailed than the old catalog registry and that more attractors were identified than before.

“The Archived”, “the Recorded”, “the Preserved”, “the [UNESCO] Enlisted” are just multiple faces of “the Valued”. The officers of this new (too powerful) ideology, “The Experts”, are, in fact, gatekeepers, who have a critical impact on future representation. The acts of “collecting”, “registering”, “archiving”, “documenting”, “studying”; the acts of writing, speaking, telling the story, representing, of displaying, have been the privilege of that cast of officers, manipulating their technical expertise and theoretical tools. This fact is assumed (and “published”, which, by the way is yet another instance of power) by the social sciences since the mid-1980s: the celebrated “poetics” and “politics” of social sciences (see Clifford and Marcus 1986). Still, this tragic machine of *social construction of scientific facts* and heritage kept far too many people away from those power tools. Stakeholders, entire communities and individual prac-

23 See the relevant work of Abélès in this particular topic (2011).

24 From the *HeritaMus* experience, we can conclude that, first, as simple as a process can be designed, the heavy weight of an institution will always play a role; secondly, the interface has to be simple and clear, still, people will take a passive approach to it; but, thirdly, as the first results appear on the screen we always got a kind of “Ah-Ah moment”, when people understood the process as an emulation of their way of thinking.

titioners have been alienated and kept outside the “archive door”. The problem was even worse with musical sounds. Sound archives deal with tangible assets, of course, but, in order to document those assets, they have to deal with associated intangible knowledge. But “assets” and “knowledge” usually follow different paths. “Assets” are considered archival and/or museological items, while “knowledge” is the subject of monographs and scientific papers, or remains untreated and, eventually, forgotten. So, most of the time, they remain unarticulated—or, at best, poorly articulated!

No heritage process can succeed without taking into serious consideration the widest variety possible of human and non-human actors, focusing on notions such as “mediation”, “translation”, “cultural brokers”, and “networks”.

HeritaMus was designed to bypass the usual obstacles for knowledge transfer from the academia to the community and vice-versa, counteracting the “gatekeepers effect”. Through the implementation of this new resource for the management and dissemination of historical documents based on a cooperative model of research and a sustainable strategy for protecting and managing cultural heritage, researching the uses and re-uses of different kinds of cultural heritage (as living practices), and safeguarding tangible cultural heritage (in our current case, historical sound recordings) as fundamental documents of cultural practices we can, effectively, put into practice the principles and values underlying the UNESCO Convention for the ICH. *HeritaMus* is a tool for democratic curatorship of heritage by giving the right to curate sounds and knowledge to all (and in particular to the ones who make them). Because, in the end, the people, the community, know much more than all libraries in the world.

LIST OF REFERENCES

- AA.VV. 1994. *Fado. Vozes e Sombras*. Lisboa: Lisboa-94, Electa.
- AA.VV. 2009. *Museus e Património Imaterial. Agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa: Instituto do Museus e da Conservação. Coord. Paulo Costa.
- AA.VV. 2013. *Actas do Colóquio Internacional "Políticas Públicas para o Património Imaterial na Europa do Sul: percursos, concretizações, perspectivas"*. Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural.
- Abélès, Marc. 2011. "Le global-politique et ses scènes". In: *Des anthropologues à l'OMC. Scènes de la gouvernance mondiale*, edited by Marc Abélès, 111–140. Paris: CNRS.
- Aikawa-Faure, Noriko. 2009a. "From the Proclamation of Masterpieces to the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage". In: *Intangible Heritage*, edited by Akagawa Smith, 13–44. London: Routledge.
- Aikawa-Faure, Noriko. 2009b. "La Convention de l'Unesco pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel et sa mise en œuvre". *Le Patrimoine culturel immatériel à la lumière de l'Extrême-Orient, Paris/Arles, Maison des cultures du monde*: 13–45.
- Amselle, Jean-Loup. 2004. "Patrimoine immatériel et art contemporain africain". *Museum International* 221–222: 86–92.
- Baron, Robert. 2010. "Sins of Objectification? Agency, Mediation, and Community Cultural Self-determination in Public Folklore and Cultural Tourism Programming". *The Journal of American Folklore* 123 (487): 63–91.
- Bortolotto, Chiara. 2011. "Introduction. Le trouble du patrimoine culturel immatériel". In: *Le patrimoine culturel immatériel: Enjeux d'une nouvelle catégorie*, edited by Chiara Bortolotto, 21–43. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.3552>.
- Blake, Janet. 2006. *Commentary on the 2003 UNESCO Convention on the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. Leicester: Institute of Art and Law.
- Castelo-Branco, Salwa. 1994. "Vozes e Guitarras na Prática Interpretativa do Fado". In *Fado: Vozes e Sombras*, 125–140. Lisboa: Lisboa '94, Electa.
- Castelo-Branco, Salwa, and Susana Moreno. 2018. *Music in Portugal and Spain: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Ceribašić, Neila. 2019. "On Engaging Up and Expertise in Ethnomusicology: The Example of Expert Services in the Programme for Safeguarding Intangible Cultural Heritage". In *Ethnomusicology Matters: Influencing Social and Political Realities*, edited by Ursula Hemetek, Marko Kölbl and Hande Saglam, 233–256. Wien: Böhlau Verlag.
- Clifford, James and George E. Marcus. 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Costa, Paulo. 2014. *Matriz PCI- Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial: Manual de Utilização*. Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural.
- Early, James and Peter Seitel. 2002. "Unesco draft Convention for Safeguarding Intangible Cultural Heritage: 'No Folklore without the Folk'". *Talk Story* 22: 19.
- Félix, Pedro. 2019. "HeritaMus: A Tool for Collaborative Curation of Tangible and Intangible Heritage." *Transpositions. Musique et Sciences Sociales* 8. <http://journals.openedition.org/transposition/3410>.
- Harvey, David C. 2001. "Heritage Pasts and Heritage Presents: Temporality, Meaning and the Scope of Heritage Studies". *International Journal of Heritage Studies* 7 (4): 319–338. <https://doi.org/10.1080/13581650120105534>.
- Hafstein, Valdimar Tr. 2004. "The making of intangible cultural heritage. Tradition and Authenticity, Community and Humanity". PhD diss., University of California, Berkeley.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 1998. *Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2004. "Intangible Heritage as Metacultural Production" *Museum International* 56 (1–2): 52–65.

- Latour, Bruno. 1999. *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte.
- Müller, Birgit. 2013. "Introduction – Lifting the Veil of Harmony. Anthropologists Approach International Organisations." In *The Gloss of Harmony. The Politics of Policy-making in Multilateral Organizations*, edited by Birgit Müller, 1–20. New York: Pluto Press.
- Munjeri, Dawson. 2004. "Tangible and Intangible Heritage: from Difference to Convergence." *Museums International* 56 (1–2): 12–20.
- Nas, Peter J. M. 2002. "Masterpieces of Oral and Intangible Culture. Reflections on the Unesco World Heritage List." *Current Anthropology* 43 (1): 139–148.
- Nery, Rui Vieira. 2004. *A History of Portuguese Fado*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Salemink, Oscar. 2006. "Translating, Interpreting, and Practicing Civil Society in Vietnam. A Tale of Calculated Misunderstandings." In *Development Brokers and Translators. The Ethnography of Aid Agencies*, edited by David Mosse and David Lewis, 101–126. Bloomfield: Kumarian Press.
- Sandroni, Carlos. 2011. "L'ethnomusicologue en médiateur du processus patrimonial: Le cas de la *samba de roda*." In *Le patrimoine culturel immatériel: Enjeux d'une nouvelle catégorie*, edited by Chiara Bortolloto, 233–252. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme. <https://doi.org/10.4000/books.editionsmssh.3575>.
- Seitel, Peter, dir. 2001. *Safeguarding Traditional Cultures. A Global Assessment*. Washington, Center for Folklife and Cultural Heritage: Smithsonian Institution Press.
- Smith, Laurajane and Natsuko Akagawa. 2009. "Introduction." In *Intangible Heritage*, edited by Laurajane Smith and Natsuko Akagawa, 1–9. London: Routledge.
- UNESCO. 2003. *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. <https://ich.unesco.org/en/convention>. Accessed 15 September 2022.
- UNESCO. 2021. *Evaluation of UNESCO's action of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380015?2=null&queryId=2c4a5731-c4a2-4ff4-bfe3-884155eb8fee>. Accessed 15 September 2022.

ПЕДРО ФЕЛИКС

„ПА ... АКО ТИ ЈЕ ПРОФЕСОР ТАКО РЕКАО ... КО САМ ЈА ДА СЕ НЕ СЛОЖИМ?“

УТИЦАЈ АКАДЕМСКОГ СВЕТА НА ЗНАЊЕ ЗАЈЕДНИЦЕ

И ЈЕДНА СТРАТЕГИЈА ИЗ АРХИВА

(РЕЗИМЕ)

Када су установљавала концепт нематеријалног културног наслеђа, међународна тела као што је Унеско настојала су да дођу до новог имена за неканонско и неспоменичко наслеђе, обезбеђујући нови фокус на заједнице чије су праксе и идентитети базирани на елементима с нове листе.

Ипак, препознавање статуса наслеђа зависило је од пријаве кандидатуре осмишљене од стране академске заједнице и(ли) реномираних истраживача одговорних за организацију знања и продукцију званичног наратива. Заједнице су тежиле отуђењу од ових процеса (иако су дискурзивно биле у центру дешавања и докумената).

Посматрајући португалски случај, и нарочито кандидатуру за фодо, знање о „традиционалним праксама“ и „традиционалном репертоару“ било је засновано

на искристалисаном наративу. С друге стране, фодо-заједница била је повезана с јединственом количином историјских звучних снимака (објављених између 1904. и 1960. године). Пројекат *HeritaMus* дао је предлог за стварање алатке за кооперативно и децентрализовано кустовство овог фонографског наслеђа и регистрације пратећег нематеријалног знања.

HeritaMus био је кооперативни истраживачки пројекат с актерима из фодо-заједнице, усредсређујући се на однос између музичких пракси и историјских звучних докумената, притом узимајући у обзир тренутну употребу историје и репертоара заједнице. Циљ је био продубљивање запетљаних односа између нематеријалног наслеђа (знања, сећања и идентитета), материјалних културних добара (историјских звучних снимака) и пракси наслеђа (приступа историјским снимцима), и то кроз окупљање различитих актера (људских и нељудских, нематеријалних и материјалних) у комплексне мреже које ће истраживати техничке могућности нових облика визуелизације комплексних података.

**SOUND RECORDINGS AND KAREL ŠTRELJ:
THE INITIATOR OF A NEW APPROACH TO FOLK SONG
RESEARCH IN SLOVENIA***

Drago Kunej¹

**Senior Research Associate, Institute of Ethnomusicology, ZRC SAZU,
Ljubljana, Slovenia**

**ЗВУЧНИ СНИМЦИ И КАРЕЛ ШТРЕКЕЉ:
ИНИЦИЈАТОР НОВОГ ПРИСТУПА ИСТРАЖИВАЊУ
НАРОДНЕ ПЕСМЕ У СЛОВЕНИЈИ**

Драго Кунеј

**Виши научни сарадник, Институт за етномузикологију, ЗРЦ САЗУ,
Љубљана, Словенија**

Received: 31 August 2022
Accepted: 15 October 2022
Original scientific paper

ABSTRACT

The Slovenian philologist and folk song researcher Karel Štrekelj (1859–1812) was one of the first researchers in Slovenia to recognise the importance and usefulness of a new sound recording method. Based on a detailed study of archival documents and relevant literature, in this article I examine Štrekelj's contribution to folk music research using a new technical device and introducing a new method of sound documentation to field research. By placing his plans and efforts in a broader context of folk song research, one concludes that Štrekelj was more ambitious and forward-thinking than many other researchers at the time.

* The article was written within the framework of the research programme Research on Slovenian Folk Culture in Folklore Studies and Ethnology, No. P6-0111, funded by the Slovenian Research Agency.

1 drago.kunej@zrc-sazu.si

KEYWORDS: phonograph, sound recordings, Karel Štrekelj, documenting folk music, field research.

АПСТРАКТ

Словеначки филолог и истраживач народних песама Карел Штрекељ (1859–1812) био је један од првих истраживача у Словенији који је препознао значај и корисност нових метода снимања звука. Заснована на детаљном проучавању различитих архивских докумената и релевантне литературе, ова студија има за циљ да испита Штрекељев допринос истраживању народне музике помоћу нових техничких уређаја и нове методе звучне документације теренског истраживања. Постављајући његове планове и циљеве у шири контекст истраживања народне песме, може се закључити да је био амбициознији и напреднији него многи истраживачи тога времена.

Кључне речи: фонограф, звучни снимци, Карел Штрекељ, документовање народне музике, теренско истраживање.

INTRODUCTION

The first sound collections and sound archives with ethnomusicological materials were created in the late 19th and early 20th centuries with a very explicit goal – to use the sound recording technology for scientific purposes and to create sound collections consisting of phonograms with folk music for the purposes of comparative studies in musicology, ethnology, linguistics, anthropology, aesthetics etc. The aim of archival sound collections was to collect, preserve and pass on the traditions – mostly the “pure” and “disappearing” ones – to younger generations. Archives were viewed as “storehouses of tradition” (Seeger 1986, 262), and their importance in ethnomusicology was compared to the importance of libraries in other scientific fields (Nettl 1964, 17). When the Folklore Institute (the present-day Institute of Ethnomusicology ZRC SAZU) was founded in 1934, its head, France Marolt (1891–1951), as well as his successors, aimed to “compile the most complete collection of Slovenian musical folklore” (Kumer 2000, 12). A very important part of this endeavour were sound recordings.

The Slovenian philologist and folk song researcher Karel Štrekelj (1859–1912) was the person who initiated the use of sound recording as part of fieldwork early on. Štrekelj was one of the first researchers in Slovenia to elevate the collection and publication of folk songs to a scientific level and he broke with the earlier romantic conception of folk tradition. He also planned extensive and systematic recordings of folk songs and aimed to create an archival sound collection of recordings on wax cylinders. He even went so far as to prepare instructions on how to use sound recordings for documentation and study of folk songs and the processing and archiving of

sound materials, even though Slovenia did not even own any recording devices at that time yet.

Although he never used a phonograph for research work himself, he was well aware of the importance and usefulness of this new method when it came to documenting folk songs, made possible by the invention of a sound recording and reproducing device. He was very well acquainted with the experiences of those (relatively rare) researchers and folk music collectors who had already used phonography as part of their work. According to Matija Murko (1861–1951), a researcher and Štrekelj's colleague, who later used phonographs in the field himself, Štrekelj relentlessly "pursued the study of folk songs all over the world [...] and was well aware of the successes Ms Lineva had achieved phonographing Russian folk songs as early as 1902" (Murko 1929, 43).

Karel Štrekelj's versatile and wide-ranging scientific and educational work in the field of linguistics, Slavic studies and ethnology is relatively well known to the community of experts and has been the topic of various discussions and several publications (Murko 1912; Muršič and Ramšak 1995; Kropelj 2001 etc.). His efforts and contribution to the acquisition of sound recording devices, as well as his influence on the introduction of a new approach to collecting and researching folk music, however, have for the most part been overlooked. This article focuses on Štrekelj's less known endeavours to acquire the first recording devices that would have allowed Slovenians to record folk songs in the field and adopt a new approach to folk music research. Based on a detailed study of archival documentation and relevant literature, I will examine Štrekelj's contribution to folk music research with the help of a new technical device and the introduction of a new sound documentation methodology into field research. By placing Štrekelj's plans and endeavours in a broader context of the folk song research conducted at the time, I aim to assess how ambitious, forward-thinking and concrete his ideas about the use of phonographs and recorded materials were during the early period of the use of sound recordings for folk song research.

THE BEGINNINGS OF SOUND DOCUMENTATION IN FOLK MUSIC RESEARCH IN EUROPE

Shortly after sound recording devices had appeared in the market, many researchers recognised their many advantages over manual transcription in the field. What they appreciated the most was the objectivity and precision of recordings, as well as the incredible ability to play the recordings back multiple times, facilitating more detailed musical notation. Some researchers also saw sound recordings as an opportunity to create a record of "untranscribable folk music" as well as of the music of non-European cultures, for which (Western) musical notation was hopelessly inappropriate. As Carl Stumpf, the founder of the Berlin Phonogramm-Archive, pointed out: "It was the phonograph that taught us about live music [...]. Without the help of the phonograph, we would have remained in a museum, where musical instruments are displayed in utter silence, full of questions and lack of comprehen-

sion” (Stumpf 1908, 67). Ludvik Kuba was another researcher who repeatedly drew attention to the improvement that the phonograph brought to documentation of folk music. According to a paper presented by Kuba at an international music congress in 1909, it was imperative to record “primitive” musical forms with a phonograph, as he believed that it was impossible to notate them “with our musical system” (Kuba 1909, 273).

Many prominent researchers later highlighted the great importance of sound documentation in the field of ethnomusicology and folklore. For instance, in 1937, Béla Bartók argued that the level of ethnomusicological development reached by then was to be attributed to Thomas A. Edison, who had been the first scientist to construct a sound recording and reproducing device in 1877, and thus presented a technical tool that was later used for folk music research in the field (Sárosi 1981). Jaap Kunst, who believed that ethnomusicology would have never become an independent scientific discipline, if it had not been for the invention of a sound recording and reproducing device, expressed a similar opinion a little later (Kunst 1955, 19).

With the advent of sound recordings, many researchers found an answer to one of the most important questions of folkloristic research at the time, i.e. how to document folk music in the field as precisely and accurately as possible. In a report from 1899, Ludvik Kuba provided a picturesque description of the difficulties researchers faced in transcribing the songs of *gusle* players: “There is a horse in front of us, running unrestrained, and our hearing and our hands are following it like a sluggish tortoise. [...] This can only be tackled with Edison’s phonograph” (Kuba 1899, 25). Evgenia E. Lineva believed that sound recordings in particular enabled her to carry out more precise studies of part-singing in Russian folk music. Filaret Kolessa, a Ukrainian researcher, was likewise convinced that phonographic recordings were the one thing that allowed him to unravel the rhythmic and melodic structure of Cossacks’ recitative singing; in fact, he believed that “it was impossible to document recitative singing in its variable form without a phonograph” (Kolessa 1909, 278).

In his comprehensive paper “The Phonograph at the Service of Ethnography”, Jiří Polívka (1906) pointed out that ethnographers and linguists had often discussed the necessity to preserve the peculiarities of folk music and dialect for posterity, which was an impossible feat even for the most precise transcriptions and notations. In addition, there is also quite a bit of subjectiveness in each written document; in fact, it takes a “machine” to record something in an accurate and objective way. Based on the experience of researchers who had already been using a phonograph for their work, he concluded that the new documentation method had become indispensable in ethnography, and urged for it to be used as often as possible. Later that same year, Franz Scheirl published a lengthy paper on the merits of phonography in folk music research titled “The Phonograph at the Service of Ethnography” (Scheirl 1906), in which he presented the main advantages of phonographic recordings. Moreover, he described in great detail how musical notation was able to preserve only those elements that could be written down, while all the individual, subjective characteristics of individual singers got lost, as opposed to phonographing, which preserves the latter as well.

Similar findings were made by Leoš Janáček, a Czech composer and folk music researcher, who reported that the phonograph had proven to be very useful for the

collection and research of folk songs. He mentioned that, thanks to recordings, he and his collaborators had been able to make “many corrections to the songs that had been written down by hand while listening to them” (Toncrová 1998: 143). From the very beginning of his folkloristic work, Janáček dealt with the issues of how to document folk songs in the best possible way. In fact, as a composer he was well aware of the gap between the actual folk music performances and the possibilities of musical notation (Procházková 1998, 114).

Today, we can largely agree with these researchers from the past on the significant advantages brought about by sound recording. Thanks to them, musical and linguistic performances were recorded objectively and accurately, with all the special features of a momentary performance; the recordings were preserved for future generations in an unchanged resonant form as sound, as opposed to a subjective transformation of what had been heard. However, although recordings contain much more information than a precise transcription or notation, audio recordings also have to be viewed as only one of the possible ways to document a performance, and one should also bear in mind their imperfect nature. In the past, these caveats were also highlighted by various researchers, some of whom thus objected to the use of sound recordings in folk music research.

KAREL ŠTREKELJ AND HIS AMBITIOUS SOUND RECORDING PLANS

Karel Štrekelj planned sound recordings of Slovenian folk songs as part of the activities carried out by the Committee for the Collection of Slovenian Folk Songs, which was part of a large Austro-Hungarian project titled *Folk Songs in Austria* (*Das Volkslied in Österreich*). The aim of this project was to collect the folk songs of all Austrian nations and publish them in printed form. Folk song collection took place under the auspices of the Ministry of Education and Religious Affairs, as it would have been impossible to carry out such an ambitious plan without state aid and financial support. In November 1904, the first consultation of prominent experts from various Austrian lands – one of whom was the Slovenian Karel Štrekelj – took place in Vienna. The Ministry set up a Vienna-based principal committee in charge of the entire collection campaign, which was chaired by Josef Pommer, an ardent collector of folk songs from the German Styria region. Shortly after, the Ministry started establishing regional (working) committees, which were headed by university professors whenever possible. On 4 May 1905, the Ministry appointed Karel Štrekelj as the chairman of the Slovenian committee, asking him to establish a Slovenian working committee.

As the chairman, initiator and driving force of the Slovenian committee, which was called the *Committee for the Collection of Slovenian Folk Songs* (hereinafter referred as the OSNP Committee), Štrekelj planned systematic and extensive sound recordings from the very beginning. Although the Slovenian committee was not officially established until late October 1905, Štrekelj had started doing the work related to the committee’s establishment and preparation of its activities as early as the beginning of 1905. These activities also included plans for the purchase and use of phonographs for the purposes of the collection of songs in the field. According to

Štrekelj, phonographs would provide the best means of satisfying the basic principles of collecting and documenting the songs as part of this project (cf. Navodila in vprašanja 1906, 15) and the commonly emphasised need to record them faithfully – the songs were supposed to be collected in a “scientific way”, i.e. “the transcriptions and notations are to be absolutely perfect, as faithful and accurate as possible” (Murko 1929, 23). Moreover, the collected materials were supposed to be as diverse as possible, and collected from the “mouths of the nation” (Murko 1929, 23).

The archival documents include two letters sent by Karel Štrekelj to the future committee members at the time when the Slovenian committee was being set up, asking them to be part of it. Both letters are dated 27 May 1905, they have a very similar content and also include the first mention of the planned purchase of phonographs to be used for recording melodies. One of the two letters reads as follows: “We hope to be granted two phonographs by the ministry for the purposes of recording melodies. We could sometimes loan one to you and even send someone to teach you how to use it” ([Štrekelj] 1905a). This letter shows that Štrekelj had had a clear idea about collecting and sound recording folk songs even before the Slovenian committee was established.

Štrekelj extensively presented his views of the committee’s activities at its first meeting on 17 December 1905. The agenda that he prepared for it was very long ([Štrekelj] 1905b), listing fourteen items supplemented by numerous annexes. Item 5, Questionnaire and Guidelines for Recording the Material, was supplemented by Annex C, which contained a draft version of the later publication titled *Guidelines and Questions for Collecting and Transcribing Folk Songs, Folk Music, Folk Dances, and Related Customs* (Navodila in vprašanja 1906). In the section on recording melodies, the use of a phonograph was suggested for easier and more precise documenting of polyphonic songs (Anlage C2, n.d., 6). The manuscript in Annex C is in German and is practically identical to the *Guidelines and Questions* published in 1906 in Slovenian:

As it is very unlikely that sufficiently skilled transcribers could be found, it is highly appropriate to capture such polyphonic folk songs on a phonograph, especially where precious folk songs are sung one after another in very short intervals. Using phonograms for notation is easier than transcriptions of songs immediately after they have been sung (from the singer’s mouth) (Navodila in vprašanja 1906, 18).

More detailed information on the use of the phonograph can be found in Annex H, supplementing Item 12 on the agenda of the first meeting of the OSNP Committee including the budget and activities planned for 1906. The annex, titled *Praeliminare* (Preliminaries), contained the committee’s budget proposal for the rest of 1905 and for 1906. This annex was later also enclosed with the minutes of the meeting and sent to the ministry in Vienna. Item 7 in the budget proposal listed two phonographs and 400 cylinders at a total of 1,320 crowns (Anlage H, n.d., 1). The annex presents arguments for the expenditure, including extensive arguments for the purchase of the recording equipment. According to these, the Slovenian committee was in urgent need of at least two phonographs and a sufficient number of cylinders. It is clear that Štrekelj did not only estimate the costs; in fact, he based them on a concrete

quote. Details of the quote are given in Annex H, in which Štrekelj stated that the phonograph most suitable for purchase was the “American type offered by J. Lorenz from Chemnitz” (Anlage H, n.d., 2–3).

Even more ambitious plans for sound recordings can be seen from a manuscript, a draft estimate of the Slovenian committee’s expenditure for planned activities ([Štrekelj] n.d.). The document is written in Štrekelj’s handwriting and bears no date, although at some point it is clearly indicated that the (estimated) expenditure refers to 1905. In the draft, Štrekelj defined and evaluated individual activities in ten items, especially the preparation and publication of the *Guidelines and Questions* as well as the cost of fieldwork for song collection. All the costs are rounded off, and some even corrected, which is why it can be assumed they were merely a rough estimate of all the funds required. Item 9 includes as many as three phonographs and 3,000 cylinders. Compared to the expenditure stated in Annex H, the manuscript included the purchase of three instead of two phonographs and also the number of planned cylinders was significantly higher. This handwritten document is the only preserved testimony that mentions such ambitious plans for the purchase of phonographs and cylinders. Since it is not dated, it is difficult to determine when exactly it was created, for what purpose the cost estimates were made and how feasible the plans were. However, the document does prove that Štrekelj had planned some large-scale recording activities as part of the collection of folk songs from early on, but due to the high costs he most likely decided to cut them down somewhat in the official budget for 1906. Nevertheless, the ambitious phonographing plans are clearly evident from the 1906 budget, i.e. in his arguments in favour of the purchase of phonographs, Štrekelj stated that “at least” two phonographs needed to be procured for the committee.

The great enthusiasm with which Karel Štrekelj approached the activities related to the purchase of phonographs for folk song collection was greatly obstructed by the ministry in Vienna and its much smaller grant than the committee had needed and applied for. The ministry did praise the “enviable zeal” with which the committee set about work, however, it also urged the committee to conduct its activities in the most economical way possible, since the ministry’s funds were limited ([Štrekelj] 1906). Štrekelj, who firmly believed in the necessity of phonographing, kept asking for the funds to purchase phonographs and cylinders for several years, however, his persistence was to no avail. The ministry in Vienna clearly felt that recording folk songs with a phonograph was unnecessary, which can be seen from its letter of 22 June 1907 (Anonymus 1907a), calling upon the Slovenian committee to be highly economical with the approved funds and to discontinue all activities not absolutely necessary for the collection of folk songs. It explicitly mentioned the purchase of a phonograph as an example of unnecessary spending.

Despite his many years of remarkable persistence, Štrekelj failed to procure a recording device for the Slovenian committee. After 1910, Štrekelj, who was the main driving force behind the purchase of phonographs, started to fall ill. After a long and painful illness, he died on 7 July 1912. It was not until after his death, in 1914, that the Slovenian committee, with the help of the new chairman, Matija Murko, finally acquired a phonograph, which was used by Juro Adlešič to make recordings of folk songs in the Slovenian region of Bela Krajina.

ŠTRELJ'S FORWARD-THINKING VIEWS ON SOUND DOCUMENTATION

Karel Štrekelj did not plan extensive sound recordings only for the sake of easier, faster and more accurate documentation of folk songs. Despite certain technical disadvantages of the phonographs that were in use at the time, he viewed sound recordings as faithful and objective records of folk music practices. For this reason he regarded phonography not merely as a technical tool for folk song collection in the field, but as a new methodological approach to documenting and studying folk songs.

He was well aware of the negative attitude towards the phonograph on the part of some collectors, resulting from the technical disadvantages of the device. He had to face such an attitude already during the first meeting of the Vienna-based principal committee in November 1904, where the possibilities and needs of sound recordings for folk song collection were discussed among other things. The chairman of the principal committee and head of the entire collection campaign, Josef Pommer, took an extremely negative stand on the use of sound recordings in folk song collection. Pommer's negative attitude remained unchanged for several years, in spite of all the arguments and evidence presented by those who had had positive experiences with a phonograph. This presented a major obstacle for the Slovenian committee, as well as committees in other regions, in trying to obtain a phonograph (cf. Deutsch and Hois 2004, 52–56).

This is probably why Štrekelj's arguments in favour of purchasing a phonograph focused on explaining that opposition to the use of phonographs in folk music was based on incorrect presumptions, which had been successfully proven wrong by the collectors of Russian folk songs Evgenia Lineva and Aleksander Grigorov. Moreover, Štrekelj argued that the phonograph was an objective device and could therefore be of great help in folk song collection, in spite of its technical limitations (Anlage H, n.d.).

In fact, Pommer defended the position that the phonograph, as an "unemotional device", could not replace a musically educated transcriber, who could also capture the "singers' feelings". Štrekelj repeatedly disputed this position, as evident from one of his letters:

The criticism about the device not being able to capture singers' feelings has also been expressed in relation to musical notation. However, isn't this so-called feeling the one thing that is most allusive and changeable about folk songs? Does a folk singer always sing a certain song with the same feeling? Won't the singer have unpleasant, bored feelings if the transcriber asks him to sing a song four, five or even more times? And how often does the transcriber bring their own feelings – or lack of it for that matter – into the song? When it comes to this, an objective device, no matter how serious its shortcomings, is a welcome aid that is not to be overlooked. Recordings of melodies include no feelings are practically non-existent (Anlage H, n.d., 2–3).

In the above quote, Štrekelj referred to the practice of documenting polyphonic folk songs that was very common at the time, i.e. singers were asked to sing the same song several times in a row, while the transcriber focused only on the notation of one segment of the performance during each repetition, e.g. the melody of one voice in polyphonic singing. The lyrics were often documented by means of dictation rather than singing. This often resulted in inaccurate transcriptions and deviations from the actual performance. One of the researchers who reported about such problems based on her own experience was Evgenia E. Lineva. She had frequently discovered errors and omissions in older transcriptions because the transcribers were unable to write down the lyrics accurately while the song was being sung, and so they transcribed it from dictation. This led to much imprecision because the performers were unable to accurately reproduce the lyrics without singing. Even greater difficulty arose when transcribing part-song melodies because the transcribers wrote down each voice in the song separately by having the singers repeat the same song. This led to errors because in each repetition the singers changed both the main and accompanying voices, which then no longer matched in the combined transcription. Only phonograph recordings made it possible to capture all of the voices at once and also properly transcribe them by playing back the song several times (Lineva 1909).

Štrekelj's decisive arguments for the purchase of phonographs reflected his strong belief about the usefulness and necessity of the use of sound recordings for folk song collection. Furthermore, he was certain that the Slovenian committee would soon obtain recording equipment because he also planned a detailed register of the collected material, including:

an inventory, including everything that was in the committee's possession, namely:
 a) hand-written collections, b) printed collections, c) phonographs and cylinders, d) publications etc. ([Štrekelj] 1907a).

Štrekelj elaborated on this in his letter to Matej Hubad in Ljubljana dated 9 January, 1907 ([Štrekelj] 1907b), in which he also proposed appointing an archivist that would be responsible for the committee's collection:

Each collection, song, and object should be numbered [...] Each cylinder should therefore be numbered as well; 35.40 (for example) identifies the 40th cylinder in the group registered with number 35. Without identification numbers, the transcription of cylinders will be impossible.

Members of the Slovenian committee were not as convinced about the indispensability of recording folk songs with a phonograph as their chairman Štrekelj, which can be deduced from the explanation as to why the amount of the funds for the purchase of a phonograph had been lowered, which was included in the minutes of a meeting held on 30 January 1907 (Anonymous 1907b):

The budget contains only a rough sum for a phonograph in the amount of 900 crowns; anyway, committee members believe that a sufficient number of qualified men can be

found to document songs directly, which is why the complex phonograph procedure would only be resorted to in exceptional cases and in remote areas.

Štrekelj obviously had the most forward-thinking ideas about the use of sound recording of all the members of the Slovenian committee. He was extremely serious about phonographic recordings, which is further proven by the fact that he viewed them as more than merely a tool for easier and more accurate notation of melodies at a later time. His explanation from Annex H includes the instruction to keep the recorded cylinders as evidence and reference to the notations (Anlage H, n.d., 3), which would allow later checking the exactness and accuracy of the transcription with the help of recordings. Due to the objectivity of phonographic recordings, which Štrekelj firmly believed in, such recordings can be used to check the subjectivity and imperfection of music notations despite their technical shortcomings. This suggests that the planned phonographs would serve to the Slovenian committee not only as a tool to be used by collectors with poor musical education, but also as a more complete, reliable and verifiable means of documenting folk songs. In fact, Štrekelj viewed archived sound recordings as a more complete scientific source than musical notation, which was a very forward-thinking belief for those times.

CONCLUSION

As part of the *Folk Songs in Austria* project, Štrekelj planned systematic and extensive sound recording sessions from the very beginning and also planned the related purchase of at least two recording devices and a large number of cylinders. From 1905 onwards, he repeatedly highlighted the pressing need for the use of phonographs, especially for easier and more precise documenting of polyphonic songs. Judging by the available data, the Slovenian committee headed by Štrekelj was one of the most forward-thinking committee in the folk song collection project in Austria-Hungary in terms of the systematicity and scope of the planned sound recordings. In addition, he paved the way for a new research methodology by viewing the phonograph as an objective device that faithfully records and serves as an excellent aid to western musical notation, and also by viewing the stored cylinders as evidence and reference to musical notation.

However, due to lack of understanding on the part of the principal committee in Vienna, his plans did not come to fruition until much later, after his death, when Juro Adlešič phonographed some folk songs on wax cylinders in the spring of 1914 in the Bela Krajina region of the present-day Slovenia. Despite a modest number of recordings of the singing from Bela Krajina, these recordings had a tremendous impact on the understanding of all the manuscript folk song materials, which had been collected as part of the OSNP Committee's collection campaign and had amounted to approximately 13,000 units (see Kunej 2008). In fact, these recordings have altered the view of folk songs after the very first listening. They raised doubts in the accuracy of the hitherto collected manuscript materials and suggested the need to review and evaluate particularly the performances of folk songs. Subsequent repeated analyses of these sound materials have led to a different understanding of

the traditional songs of Bela Krajina and presented the recordings in a new light; together with the documented metadata, the recordings became a new scientific source with an entirely new sound depiction of the performers and their singing styles. They confirmed the assumption that, in the past, polyphonic singing – similar to that in central Slovenia – was also widespread in this peripheral Slovenian region and thus refuted the stereotype of two-part singing and the exaggerated identification with the Uskoks tradition (cf. Kunej 2008). Moreover, the recordings also revealed that, as opposed to what was later assumed, the recorded materials were still very much alive among people at the time when they were recorded, since the songs were performed by young singers and not by “the last few remaining old women”, which was a commonly held belief. Similar findings were made through the analyses of the recordings from old gramophone records dating back to the pre-WWII period (cf. Kunej R. 2014).

It turned out that making these recordings was one of the committee’s last important activities, and without doubt also the first and only recording endeavour with a phonograph – the reason being World War II, which broke out soon afterwards and put an end to the committee’s work and the entire folk song collection campaign. Although a part of the collection of recorded cylinders was eventually destroyed and lost, the preserved sound materials now represents an exceptional ethnomusicological document of folk singing in Slovenia.

Štrekelj’s ambitious, systematic and extensive plans aimed at sound recordings of Slovenian folk music during the early beginnings of the use of the new technology and research approach were thus realised only to a very modest extent. Nevertheless, his initiative and determined efforts to purchase phonographs bore fruit. As the initiator and ardent supporter of the new research method, i.e. sound documentation in the field as part of the *Folk Songs in Austria* project, his ideas and efforts contributed to the fact that sound documentation started to be used by other committees involved in the Austrian project, and later came to be regarded as a very important folk music research method.

LIST OF REFERENCES

- Anlage C2. n.d. *III Abschnitt, Weisungen für die möglichst genaue Niederschrift der Melodien*. Archives of the OSNP at the Institute of Ethnomusicology, Folder 1, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.
- Anlage H. n.d. *Praeliminare der slovenischen Arbeitsausschüssen für das Werk "Oesterreichisches Volkslieder" für den Rest des Jahres 1905 und für das Jahr 1906*, Archives of the OSNP at the Institute of Ethnomusicology, Folder 1, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.
- Anonymous. 1907a. [*Letter of 22 June 1907*]. Archives of the OSNP at the Institute of Ethnomusicology, Folder 3, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.
- Anonymous. 1907b. *Zapisek o seji delovnega odbora za nabiranje slov. narodnih pesmi dne 30.1.1907*. Archives of the OSNP at the Institute of Ethnomusicology, Folder 3, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.
- Deutsch, Walter, and Eva Maria Hois, eds. 2004. *Das Volkslied in Österreich. Volkspoesie und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker herausgegeben vom k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht Wien 1918. Bearbeiteter und kommentierter Nachdruck des Jahres 1918 (= Corpus Musicae Popularis Austriacae, special volume)*. Wien: Böhlau.
- Kolessa, Filaret. 1909. "Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen (kleinrussischen) rezitierung Gesänge, der sogenannten Kosakenlieder". In *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht*. Wien: Wiener Kongreßausschuß.
- Kroječ, Monika. 2001. *Karel Štrekelj: Iz vrelcev besedne ustvarjalnosti*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Kuba, Ludvik. 1899. "Narodna glazbena umjetnost u Dalmaciji". *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena* 4: 1–33.
- Kuba, Ludvik. 1909. "Einiges über das istrodalmatisches Lied". In *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht*. Wien: Wiener Kongreßausschuß.
- Kumer, Zmaga. 2000. "Ustanovitev in razvoj do jeseni leta 1999". In *65 let Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU: 1934–1999*, edited by Marko Terseglav, 11–26. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Kunej, Drago. 2008. *Fonograf je došel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Kunej, Rebeka. 2014. "Stare gramofonske plošče kot etnokoreološko gradivo". *Traditiones* 43 (2): 119–136. <https://doi.org/10.3986/Traditio2014430206>.
- Kunst, Jaap. 1955. *Ethno-musicology: a study of its nature, its problems, methods and representative personalities to which is added a bibliography*. The Hague: Martinus Nijhoff.
- Lineva, Evgenija E. 1909. "Über neue Methoden des Folklores in Russland". In *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht*. Wien: Wiener Kongreßausschuß.
- Murko, Matija. 1929. "Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami". *Etnolog* 3: 5–54.
- Muršič, Rajko, and Mojca Ramšak, eds. 1995. *Razvoj slovenske etnologije od Štreklja in Murka do sodobnih etnoloških prizadevanj: zbornik prispevkov s kongresa, Ljubljana, Cankarjev dom, 24.–27. oktober 1995*. Ljubljana: Slovensko etnološko društvo.
- Navodila in vprašanja za zbiranje in zapisovanje narodnih pesmi, narodne godbe, narodnih plesov in šeg, ki se nanašajo na to. 1906. Ljubljana: Zadružna tiskarnica.
- Nettl, Bruno. 1964. *Theory and method in ethnomusicology*. Glencoe: The Free Press.
- Polívka, Jiří. 1906. "Fonograf ve službě národopisu". In *Národopisný vestník Československý*, edited by Jiří Polívka, 167–174. Praha: Společnost Národopisného musea Československého.
- Procházková, Jarmila. 1998. "Theoretical Aspects of Janáček's Folkloristic Activities. Leoš Janáček and

- Moravien Folklore". In *The Oldest Recordings of Moravian and Slovak Folk Singing: on Folkloristic Activities of Leoš Janáček and his Collaborators*, edited by Jiří Plocek and Jaromír Nečas, 112–116. Brno: Gnosis, Institute of Ethnography and Folklore Studies of the Czech Academy of Sciences.
- Sárosi, Bálint. 1981. *Hungarian Folk Music collected by Belá Bartók Phonograph Cylinder*. Hungaroton LPX18069, gramophone record.
- Seeger, Anthony. 1986. "The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today". *Ethnomusicology* 30 (2): 261–276.
- Scheirl, Franz. 1906. "Der Phonograph im Dienste des Volksliedes". *Das deutsche Volkslied* 8: 85–89.
- Stumpf, Carl. 1908. "The Berlin Phonogrammarchiv". In *The Berlin Phonogramm-Archive 1900–2000. Collections of Traditional Music of the World*, edited by Artur Simon, 65–84. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- [Štrekelj, Karel]. 1905a. [Letter of 27 May 1905]. Archives of the OSNP at the Institute of Ethnomusicology, Folder 1, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.
- [Štrekelj, Karel]. [1905b]. *Dnevni red za prvo sejo delovnega odbora slovenskega za publikacijo ministrstva za bogočastje in nauk "Avstrijske narodne pesmi"*. Archives of the OSNP at the Institute of Ethnomusicology, Folder 1, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.
- [Štrekelj, Karel]. 1906. [Letter of 5 Mach 1906]. Archives of the OSNP at the Institute of Ethnomusicology, Folder 11, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.
- [Štrekelj, Karel]. [1907a]. [Draft of a letter]. Archives of the OSNP at the Institute of Ethnomusicology, Folder 2, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (signature 58/29).
- [Štrekelj, Karel]. 1907b. [Letter of 9 January 1907]. Archives of the OSNP at the Institute of Ethnomusicology, Folder 3, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.
- [Štrekelj, Karel]. n.d. [A Draft Estimate of the Slovenian Committee's Expenditure for Planned Activities]. Archives of the OSNP at the Institute of Ethnomusicology, Folder 11, Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.
- Toncrová, Marta. 1998. "Phonograph in folkloristic work of Leoš Janáček and his collaborators". In *The Oldest Recordings of Moravian and Slovak Folk Singing: on Folkloristic Activities of Leoš Janáček and his Collaborators*, edited by Jiří Plocek and Jaromír Nečas, 138–145. Brno: Gnosis, Institute of Ethnography and Folklore Studies of the Czech Academy of Sciences.

ДРАГО КУНЕЈ

Звучни снимци и Карел Штрекељ: иницијатор новог приступа истраживању народне песме у Словенији

(РЕЗИМЕ)

Словеначки филолог и истраживач народних песама Карел Штрекељ (1859–1812) био је један од првих истраживача у Словенији који је сакупљање и објављивање народних песама довео на научни ниво и тако раскинуо везе с пређашњом, романтичном концепцијом народне традиције. Иако сâм никада није користио фонограф при истраживању, био је свестан значаја и корисности овог новог метода документовања народних песама, који је омогућио проналазак уређаја за снимање и репродукцију звука.

Овај текст усредсређен је на његове мање познате подухвате да прибави прве направе за снимање које би Словенцима омогућиле да снимају народне песме на терену и усвоје нов приступ истраживању народне музике. Заснована на детаљном проучавању различитих архивских докумената и релевантне литературе, ова студија има за циљ да испита Штрекељев допринос истраживању народне музике помоћу нових техничких уређаја и нове методе звучне документације теренског истраживања. Постављајући Штрекељеве планове и циљеве у шири контекст истраживања народне песме, она покушава одговорити на питање колико су његове идеје о коришћењу фонографа и снимљених материјала биле амбициозне и напредне у раном периоду коришћења звучних снимака за истраживање народне песме.

Штрекељ је планирао систематичне и екстензивне сесије снимања звука од самог почетка пројекта *Народне њесме у Аусџирији*, а такође је планирао и куповину барем двају уређаја за снимање, као и велики број цилиндара. Од 1905. године наовамо изнова је указивао на горућу потребу за употребом фонографа, поготову када је реч о снимању вишегласних народних песама. Судаћи по архивским документима, словеначки одбор који је Штрекељ предводио био је један од најнапреднијих одбора у оквиру пројекта прикупљања народних песама у Аустроугарској у погледу систематичности и опсега планираних снимања звука. Поред тога, Штрекељ је утврдио пут за нову истраживачку методологију посматрајући фонограф као објективни уређај који верно евидентира и служи као одличан додатак музичкој нотацији, и такође схватајући похрањене цилиндрице као доказ и референцу на музичку нотацију. Иако су његови планови реализовани у веома скромном обиму, његове идеје и труд су допринели чињеници да је звучна документација ушла у употребу и у осталим одборима аустријског пројекта, а касније је призната као врло важан метод истраживања народне музике.

**MANAGING KARADENIZ MUSIC ARCHIVE (KARMA):
FOUNDATIONS, IMPROVEMENTS, AND CURRENT
APPLICATIONS**

Abdullah Akat¹

Professor, Istanbul University State Conservatory, Maltepe/Istanbul, Türkiye

Özgün Arda Nural²

Lecturer, Trabzon University State Conservatory, Musicology Department
and Karadeniz Music Archive, Akçaabat/Trabzon, Türkiye

**УПРАВЉАЊЕ МУЗИЧКИМ АРХИВОМ КАРАДЕНИЗ (КАРМА):
ОСНОВЕ, ПОБОЉШАЊА И ТРЕНУТНЕ ПРИМЕНЕ**

Абдула Акат

Професор, Државни конзерваторијум Истанбулског универзитета, Малтепе/
Истанбул, Турска

Озгун Арда Нурал

Предавач, Државни конзерваторијум Трабзонског универзитета, Одсек за
музикологију и Музички архив Карадениз, Акчабат/Трабзон, Турска

Received: 15 October 2022
Accepted: 30 November 2022
Original scientific paper

ABSTRACT

KARMA, founded in Trabzon (Türkiye) in 2011, brings together audio-visual archival materials from the Black Sea hinterland. The goal of this article is to promote the epistemological and institutional background and actions of KARMA with its short history, objectives, and current applications for digital preservation. In this context, we will present how KARMA adapts Latour's *actor-network theory*, Deleuze and Guattari's *rhizome*, and Akat's *focus strategy model*. We will also stress the importance of both micro and macro perspectives in order to understand the music cultures of the region through historical collections and new connections.

1 abdullahakat@istanbul.edu.tr

2 karma@trabzon.edu.tr

KEYWORDS: KARMA, Black Sea, music archiving, focus strategy, digital preservation.

АПСТРАКТ

Архив КАРМА, основан у Трабзону (Турска) 2011. године, обједињује аудио-визуелни архивски материјал из регије обале Црног мора. Циљ овог чланка је да се промовишу епистемолошка и институционална позадина и акције архива КАРМА током кратке историје ове институције, циљеви и тренутне примене дигиталне презервације. У том контексту, представимо како КАРМА прилагођава Латурову теорију актера – мреже, Делезове и Гатаријеве ризоме и Акатову стратегију фокуса, те истиче значај микро и макро перспектива, како би се разумела музичка култура регије кроз историјске збирке и нова повезивања.

Кључне речи: КАРМА, Црно море, архивирање музике, стратегија фокуса, дигитална презервација.

INTRODUCTION

The *Karadeniz Music Archive* (KARMA) was founded in 2011 in Trabzon, the center of the Eastern Black Sea Region of Türkiye, with the aim to bring together audio-visual archival materials from the Black Sea hinterland.³ The starting point of KARMA was to collect, preserve and sustainably transmit only the music of the region, in order to fill a gap caused by the lack of sound and audiovisual archiving institutions. The initial thoughts about the establishment of the institution such as KARMA revolved primarily around the need to improve audio-visual archival consciousness in the official bodies in Türkiye.

Although recording and archiving sound were invaluable contributions to the field in the last quarter of the 19th century, the first field recordings in the region were made in 1929 by Turkish scholars from the Istanbul Conservatory (today: Istanbul University State Conservatory).⁴ Then, in 1937 and 1943, scholars based at the Ankara State Conservatory (today: Hacettepe University Ankara State Conservatory) conducted compilation tours and recorded many folk songs from the region.⁵

3 The Black Sea hinterland or cultural basin can be defined as a very large area that has had contacts with the Balkan, Crimea, Azov, Caspian, Caucasian, and Anatolian geographies.

4 It was the fourth compilation tour conducted by the Istanbul Conservatory and it involved the Eastern Black Sea Region of Türkiye. One of the prominent Turkish musicologists Mahmut Ragıp Gazimihal, who took part in this tour, published his observations and field notes in the same year with important documentation (Gazimihal 1929).

5 Muzaffer Sarısözen, who was the Chief of the Folklore Archive of Ankara State Conservatory, was the leader of these tours. With one of his partners in the field (Halil Bedii Yönetken), he published the

In 1937, Adnan Saygun carried out independent fieldwork on the eastern Black Sea coast and near Georgian border, and he published a book in the same year.⁶ These were only the pioneering works, and they have been continued with new ones by dozens of Turkish researchers until the present day. Some foreign scholars such as Laurence Picken (1952), Kurt Reinhard (1963 and 1968), and Martin Stokes (1986–1988) also did fieldwork and collected audio-visual recordings in the Eastern Black Sea Region. However, there were serious problems regarding the archiving and preservation of the obtained materials.⁷

In this article, we will discuss KARMA's attempts to sort these problems out and how it has helped the understanding of the nature of the Black Sea music cultures. Within this scope, KARMA's institutional background and actions will be discussed chronologically. Moreover, the epistemological background that shaped the strategies of the archive over the years will be illustrated by specific examples from its collections. In this context, we will present how the work conducted at KARMA adapts Bruno Latour's *actor-network theory*, Gilles Deleuze and Felix Guattari's *rhizome*, and Abdullah Akat's *focus strategy model*. We will stress the importance of both micro and macro perspectives in order to understand the music cultures of the region.

WHAT IS KARMA?

KARMA was designed as a 2-year project,⁸ supported by the Unit of Karadeniz Technical University (KTU)⁹ Scientific Research Projects. The project team consisted of three scholars; Abdullah Akat (the leader), Beyhan Karpuz (an expert librarian) and Mustafa Aydın (an expert on the Black Sea folk music and dance). In the first phase of the project, the physical infrastructure of the archive was constructed and equipped with essential technical devices and software.¹⁰ After hiring two employees to focus on the digitisation of the materials and digital protection, and systematise the core collections, the archive officially opened in 2014. The project team also worked with scholars, collectors, discophiles and others collaboratively, in order to gather recordings related to the different parts of the region, organise new fieldwork projects, and digitize and/or copy audio-visual materials from existing historical collections and/or music market records.

notes concerning these fieldwork projects in the 1940s.

6 *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türki, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat* [Some information on the folk songs, instruments, and dances of Rize, Artvin, and Kars Regions], 1937.

7 At that time, some of these collected recordings were put in the archives in Ankara and Istanbul, but they were not accessible to scholars, even worse a significant part of them could not be survived and never be transferred to date, unfortunately.

8 Later, the project support period was increased to three years by the council.

9 Since reorganising of the universities in Türkiye in 2018, KARMA has been handled by the Trabzon University State Conservatory.

10 A working area and a DigiLab within the conservatory and a very useful room in the Central Library of Karadeniz Technical University were arranged for the researchers working on this project.

These research activities mostly stemmed from Abdullah Akat's PhD thesis (2002–2010), in which he examined the process of change in the music of the Eastern Black Sea Region within the framework of (net)tachmental thought (Akat 2010). In a way, the 24 areas which were indicated by Akat formed the basis of the collections in the archive (Akat 2010). These collections start from the Ordu district in the west and continue to the Georgian border at the coastline in the east. This type of classification which is caused by cultural features of the region is analysed in accordance with the valley settlements, but also regional location, demographic structures, ethnic communities, the natural and geographical conditions¹¹ and, of course, agencies. While all the old/new materials obtained from different archives and fieldwork projects were included in the collections according to this model, all the data collected outside of these areas were first stored in a separate place and then analysed and grouped using the same theoretical approach. The new groups established in this way were subsequently either transformed into a new collection over time or continued to be used as supplementary sources in associating networks. The epistemological background of the archive was structured around Bruno Latour's idea (which derives from De Tarde) of developing micro approaches to macro structures (Latour 2002, 9). Latour's *actor-network theory* (ANT) is "a very crude method to learn from the actors without imposing on them an *a priori* definition of their world-building capacities" (Latour 1999, 20). It refers to alternating between two types of equally powerful dissatisfactions of social scientists that can be concentrated either on the "micro-level" (i.e. face-to-face interactions, local sites, participants, agency, individual, etc.) or "macro-level" (i.e. society, norms, values, culture, structure, social context, etc.). The ANT focuses on the movement of change in the subsequent perspectives of social scientists, who have always come to the conclusion that they missed something between these dissatisfactions (Latour 1999, 16–17). Therefore, "ANT is simply a way of paying attention to these two dissatisfactions, not again to overcome them or to solve the problem, but to follow them elsewhere and to try to explore the very conditions that make these two opposite disappointments possible" (Latour 1999, 17).

The Black Sea is a region that hosts many different communities in small areas. For this reason, no matter at what level one looks at the musical cultures of different communities, it definitely leaks to the other. Some performance styles from KARMA's Akçaabat-Düzköy or Maçka collections could serve as examples of this. There are many network clusters with different musical cultures of Rum and Turk communities. Kemeñçe, davul and zurna are the main instruments that accompany the dance "horon", although these instruments can be played in different styles. However, all these instrumental, melodic and rhythmic characteristics have been shaped by numerous actors/actants from different roots or anonymous for hundreds of years. Therefore, it is much more satisfactory to explain the definition of the nature of these musical cultures in the region through the agent networks that connect each of these

11 Topography, the weather, flora, and biota of the region can be divided in two parts, namely the seaside and mountainous region.

communities and transform them over time, rather than the strained approaches claimed to originate from uncertain roots. Accepting that each of the communities that evolved from tribal communities into modern-day societies has a share in the local culture should be considered as a prerequisite for the survival of that culture. Since these differences actually ensure our survival, it is necessary to look at each experience from all angles (Said 2004, 76). Although the analysis of the process does not require us to focus on the origin, it consists of elements that give life to human or non-human relationships; hence actions called “change” require more thinking.

In this context, Latour (2005) also explains the type of actors and then defines non-human agencies and the object participants in the course of action. If we think of his discourse in terms of music studies, the actor can be derived from everyday life practices; on the other hand, an instrument, an *aşık*, a makam, a ritual, a concert, or a composer can be defined as an actor (Akat 2010). Even a plateau can become an important agent, as demonstrated by KARMA collections.¹² For instance, Kadirga Plateau is a decisive influencer and has an actant role in the music and dance cultures of many communities occupying a vast area. It brings together the Maçka and Ağasar valleys of Trabzon, the Harşit valley of Giresun, and the Torul district of Gümüşhane on the back slopes of the mountain range. Kadirga Plateau transformed all of the aforementioned areas gradually with the tradition of transhumance and plateau festivals that has been going on for hundreds of years.

On the other hand, the network does not correspond either to the society or the structure. The concept of “network” refers to *transformations* such as Deleuze and Guattari’s *rhizome*, and it is entirely different from the popular meaning of the word (transport without deformation, or instantaneous, unmediated access to every piece of information) (Latour 1999, 15), It implies relationships that emerge suddenly from anywhere and establish new networks without any original connection with the place that they originated from (Deleuze and Guattari 1987). At this point, KARMA has been focusing on relationships that change through repetition and imitation rather than the origin, and their reflections in everyday life practices. So, KARMA’s mission has been to bring together the resources that will shed light on the processes of change of the music of the Eastern Black Sea Region and follow the movement of the “actor” and “network” both separately and together.

Over the two-year span, a significant part of the collections recorded in the field by institutions and individuals in Türkiye had been collected at KARMA, which was designed to create the first audio-visual archive regarding the music of the Black Sea. Among them, there were many collections copied from the Radio Archive, Istanbul Conservatory, archives and libraries of other universities. In addition, individual recordings and discographies prepared by dozens of important musicians (or their family members) from various parts of the region, such as Remzi Bekar, Hasan Sözeri, İberya Özkan Melaşvili, Ali Genç, Şevket Köroğlu and Hakkı Bıyıklı, were also included in the archive. During the first phase, although KARMA seemed to have

12 See some private collections of KARMA collected by Abdullah Akat, Hakkı Yılmaz, Abdurrahman Erdoğan, Şenol Bıyıklı.

fulfilled its goals in the region, it was largely lacking in the standard applications in the world in the field of music archiving. Therefore, it needed to be developed and expanded in every sense.

EXPANDING NETWORKS AND FIRST PERIPHERAL CONNECTIONS

Just like Deleuze and Guattari's understanding of *rhizome*, local cultural products are characterised by immeasurable richness and unquestionable qualities that emerge unconditionally in every environment. One of the main purposes of KARMA has been to collect local cultural products with all of their differences, regardless of how complex they might appear in terms of analysing cultural interactions and changes. With this understanding, the differences that actually unite people were emphasised by tracing numerous created networks. We also ensured the identification and correlation of differences with one another.

The historical and current audio-visual sources that constituted the archive inventory started to show that the networks formed in the Eastern Black Sea Region were gradually expanding towards different areas of the Black Sea. For instance, in 2012, the need to explore the relations between Crimea and the Eastern Black Sea Region arose (for more details, see Akat 2012). Those were followed by the first peripheral connections towards the Balkans in the same year, and then to Caucasus in 2013. The development of these connections has increased the interest of researchers working on the KARMA project in historical sources formed since the early records in these territories. The first ethnographic investigations with audio-visual recordings on music studies in or around the Black Sea were carried out by researchers from countries such as Germany, Hungary, and Russia at the very beginning of the twentieth century.¹³ Therefore, it was necessary to visit the phonogram archives which contained the oldest sound memories of the world and to examine the records to understand the networks that created environmental impact. We conducted research in these phonoarchives and transferred as much material as possible to KARMA.

In this process, Abdullah Akat prepared a new project to build relations with European archives. His proposal was supported by TUBITAK, and he worked in the Berlin Phonogram-Archive in 2013 and 2014 as a post-doc researcher. In Berlin, he found lots of audio-visual materials recorded by Kurt Reinhard in the Eastern Black Sea Region of Türkiye in 1963 and 1968. He also worked on many other collections¹⁴ from the Black Sea hinterland that had been recorded by scholars since

13 Also, significant historical sources were collected in the Balkan countries in the late Ottoman era and then generally in the 1950s and 1960s. For instance, from Northeastern Bulgaria and Dobrudja, there are many recordings housed in the Institute of Art Studies at the Bulgarian Academy of Sciences. As another example, the Archive of Tbilisi State Conservatory has stored field recordings (the first recording was in 1907) from different parts of Georgia and the Caucasus.

14 These consist of a total of 63 collections, but Akat focused on 9 collections that can be traced through the actor/actant network based on KARMA's existing collections during his research (for

1909¹⁵ (Akat 2015). This work demonstrated that the Eastern Black Sea region of Türkiye and the communities living all around the Black Sea and their everyday life musical practices should be examined in terms of historical, social, and cultural ties, with an aim to present their formation and transformation. Akat's work also highlighted how the Black Sea is important for its surroundings as an agent and how it contributes to cultural mobilisation and intercultural interactions. From there, he also visited some other European archives and tried to establish new relations with foreign institutions and archives on behalf of KARMA. Consequently the archive was converted into a proper data provider to discover the links among the different parts of the Black Sea.

COLLABORATIVE EXPERIENCES

One of the important considerations in the development of archival collections is a collaborating strategy in the fields of education, technology, research, and management. Hence KARMA has done numerous collaborative activities with public and private institutional partners, nongovernmental organisations, and individuals both in Türkiye and abroad.

The first educational cooperation was done with the Berlin Phonogram Archive in 2013. Beyhan Karpuz, from the KARMA project team, was invited to Berlin to study the cataloguing of archival materials and preparing tree data structures for the archive collections. After this collaboration, we reorganised some structural things in KARMA, such as updating the data input fields, and tabs of the web-based software.¹⁶

more details, see Akat 2015).

15 For example, Adolf Dirr (1867–1930) recorded 38 cylinders with a phonograph during his research activities when he stayed in the Caucasus between 1909–1914. Dirr, who was working in the Munich Museum of Ethnology during that period, sent 31 of these cylinders to Berlin in 1914. The records have been obtained from the Abkhas, Laz, Mingrel, Ossetian, Svan, Tatar, Azeri and Turkish communities since 1909. There are 37 pieces in these 31 cylinders and 15 of these pieces were compiled from the Tatars, 9 from the Abkhas, 5 from the Ossetians, 2 from the Svans, 1 from the Turkish people, 1 from the Mingrels and 1 from Laz people. The importance of this collection is that the second largest settlement of these communities after the Caucasus is Anatolia and most of them have lasting relations with the Eastern Black Sea Region. The musical culture of these communities who still live in the Caucasus and have important interactions with the Eastern Black Sea Region, in respect of their dispersion and immigration areas, is still living or its traces can still be seen.

16 Between 2012 and 2016 KARMA used Midas Digital Archiving System which was developed by MikroBeta company in Türkiye (see Figure 1). The KARMA team also worked on the Midas menu that it used and developed and revised the system according to its own requirements with the solution partner.



Figure 1. KARMA web based digital archiving system, MİDAS.

The Department of Information Technologies (IT) and the Department of Library Services of KTU cooperated with KARMA in order to build and develop applications for server networking, system management, climatization, restoration, preservation, and recycling. In addition to the project budget, some of the required facilities and equipment like working rooms, digitisation laboratory, recording studio, uninterruptible power supplies, etc. were provided with the cooperation of the State Conservatory and General Directorate for Construction Affairs of KTU.

After completing the infrastructural issues of the archive, these collaborations have continued with many joint research activities and projects. The first collaborative memorandum was signed with Tbilisi State Conservatory in 2014. It basically included sharing archival materials, organising new fieldwork projects, digitisation works, exchanging experiences, and so on. Within this scope, Turkish and Georgian research teams did numerous joint fieldworks, academic visits, teaching exchanges, traditional music and dance events, workshops, and publications over the 5-year period.

Apart from the archival work such as collection development, digitisation, preservation, and exhibitions, since 2014, KARMA has organised other events with a number of partners – e.g. symposia, panels, workshops, Black Sea Music and Dance Days, and so on. Thanks to these unique collaborative experiences KARMA not only gained its foothold, but also has grown steadily and its scope has been greatly expanded with old and new audio-visual archival materials obtained from different foreign sources.

FOCUSING ON BLACK SEA MUSIC THROUGH KARMA

The Black Sea is generally defined as a competitive field with many antagonisms in its history [Aydın 2020, 12], although there have been many historical and cultural layers and some existing common traditions in its hinterlands. Because of this preconception, it is not an easy task to make collaborations in many fields about the Black Sea. However, on the one hand, KARMA has been trying to change this negative conception and attach these related geographies, communities, and local cultural products like music and dance to each other. So, it can be said that the aim and epistemological background of the archive has also evolved since it was founded and we had to rethink Black Sea music again.

On the other hand, in his recent article *Re-Thinking Black Sea Music: Micro and Macro Perspectives*, Akat asked: “why have Black Sea music studies not been associated, studied together, compared, or discussed by the music circles and academics until today? And, can we define the Black Sea music and mention common characteristics of the music around the Black Sea?” (2021, 230) Akat emphasised the uncommunicative atmosphere of the Black Sea due to politics, incuriousness, economics, and more importantly existing and frozen conflicts, which is why the political borders in the region have never been overcome; however, he argued that cultural boundaries and political boundaries could be defined in quite different ways in the Black Sea region.

In recent times, many audio-visual materials have been collected from the region and some pioneering steps have been taken to shed light on this *circum mare* culture with new archival projects and publications. For instance, Jim Samson did fieldwork in various locations around the Black Sea and tried to narrate the music of the Black Sea hinterlands for the first time in a comprehensive way in his book *Black Sea Sketches* (Samson 2021). Some other maverick studies have inspired different perspectives, e.g. *Doğu Karadeniz Bölgesi ile Kırım Arasındaki Sosyal ve Kültürel Etkileşimler* [Social and Cultural Interactions Between Eastern Black Sea Region and Crimea] (Akat 2012); *Karadeniz Havzasında Müzik Çalışmaları ve Kültürel İşbirliği Potansiyeli* [Music Studies and the Potential of Cultural Cooperation in the Black Sea Basin] (Akat 2020); *Ancient Theatre and Performance Culture Around the Black Sea* (eds. David Braund, Edith Hall and Rosie Wyles 2019). Furthermore, it is important that new audio-visual projects have been established in the region.¹⁷

At this point, it is necessary to describe the role of KARMA in terms of both being the first project and offering a unique background as a research archive. A new approach was necessitated by the enlargement of the sizes of the networks examined and cataloged according to Latour’s approach within KARMA, the transformation

17 Aside from KARMA, we should mention the OLKAS Project: “From the Aegean to the Black Sea – medieval Ports in the Maritime Routs of the East” (2012–2013), “Polyphony Project – Unknown Ukraine” (An online archive of musical folklore) (2018), Academy of Music, Theatre and Fine Arts, Moldova – “The Musical Heritage of the Republic of Moldova (Folklore and Composition): Update,

of the expanding networks into intersecting clusters, and the lack of studies and data on these common areas of the intersecting clusters. This need for a new approach was gradually becoming more and more evident with the collaborative research activities carried out after 2014. During the same period, Akat designed a module for undergraduate students at the conservatory titled “Music Archiving”, and some of these students were also working in the DigiLab of the archive in order to gain knowledge and get practice on archival issues. He broadened his focus from area research to the intersectional clusters, and at the same time approached the field from a micro-perspective, both from historical sources and personal experiences. It encouraged him to adopt a “focus strategy”.¹⁸ Akat has adapted this term into ethnomusicological research and used the focus strategy model in archiving through KARMA since 2015. According to his approach,¹⁹

The Black Sea and all fields in the world, including water and airspaces, are within the political competition area of states. These areas of competition appear in different ways through culture and manifest themselves obviously, especially in the ownership of local cultural products. Here, what needs to be done is to overshoot the global and national strategies and focus more on the local. For this, it is necessary to put off all kinds of dilemmas, contradictions, pessimism, and speculation. Capturing differences without any hesitation in cultural backgrounds and musical practices allows us to explore the niche. After that, it is necessary to protect and understand the niche in the local cultural products and refocus on the field after defining the correlations of networks. The decisive thing in refocusing is to trace how the networks expand and where the different networks intersect. Intersecting networks can be numerous and diverse, as well as symmetrical or asymmetrical. In this case, similarity and sameness factors should be taken into account as well as differences. On the other hand, refocusing should not be random; since to focus everywhere means wasting a lot of time for a researcher, refocusing should be based on purpose and network analysis and the focus situation should be repeated as necessary (Akat 2015, Lecture Notes).

The first practice in KARMA through Akat's focus strategy model started with collecting data from the intersection areas of the networks that were determined in the axis of previous studies. In this context, mutual activities such as organising new

Systematization, Digitisation Project” (2015–2019).

18 The focus strategy, which is a kind of competitive strategy, is a term generally used in marketing; it is one of Michael Porter's archetypal three strategies (1980), and it aims to serve the needs of a specific buyer group better than any other competitor. According to Porter (1980, 294–295), the protected niche is one of the ways for competing, like a global or national focus: “The focus strategy always implies some limitations on the overall market share achievable” (Porter 1980, 40), and it refers to the identification of a niche market and the launching of a unique product or service in that market. Therefore, if a company uses a focus strategy, it may concentrate on geographic markets or a particular group of customers.

19 This quotation has been prepared by compiling from Akat's lecture notes and has not been published before.

fieldwork projects and sharing archival data among the partners have been expanded both in Türkiye and around the Black Sea. Therefore, the micro perspective – to focus on the differences, which was the main strategy of the archive at the beginning, was moved to a different dimension with the focus strategy towards the intersection areas of the networks. Consequently KARMA started to provide a proper base for using macro perspectives on specific areas in the Black Sea cultural basin. Thus, while creating a structure that could be used with micro and macro perspectives²⁰ in Black Sea music studies step by step, the principle of focusing on the relationships which glorify change has been maintained without any interruption. In this context, the road to rethinking the Black Sea music through KARMA has been opened, and a fresh base has been prepared for different new approaches. Because, in the archive collections, there are various sources that can give us some opinions regarding the ethnomusicological past of the Black Sea through the melodies that were forgotten or not used in the same areas today. Also, some of these materials enable analyses concerning the cultural transformation processes of communities in the past of the respective regions. Even though there exist numerous special characteristic features region by region, the archive collections show us that there are also important similarities regarding instruments played, melodies, motifs, rhythm structures, and language features in the Black Sea cultural basin. In fact, it can be seen that the same melodies can be spread with the same and/or different names, sometimes with the same and/or different subjects and/or contents, in the related geographies.

For instance, a song from Adolf Dirr Caucasus 1909–1914 collection tells the story of “Hasan”. We can also find the same story with a similar melody in the Prussian Royal Phonographic Commission Prisoner of WWI Recordings 1915–1918 collection, where a Crimean Tatar prisoner sings it with almost identical lyrics. And finally, we find this song in the Turkish Radio Television (TRT) Archive collection and TRT Folk Songs Repertoire as “Drama Köprüsünü Gece mi Geçtin?” [You Crossed the Drama Bridge at Night?], and registered as a Rumelian²¹ folk song. The song is also sung all over Anatolia and people generally know this story with some variants. This song is just one example of how one can follow the traces of networks all-around the Black Sea through KARMA. In this context, KARMA gives us an opportunity to focus on the Black Sea music from both broad and narrow perspectives.

CURRENT PRACTICES

Walter Benjamin’s cultural-historical method, “takes waste, rubble, and ruins as its starting points for a multi-layered excavation of the slow emergence of modernity” as media theorist Jussi Parikka noted in his *Media Archaeology* (2012, 90). Therefore, audiovisual archives can be defined as highly valuable media storages and modern memory institutions that transfer these piles of “waste” that have accumulated

20 According to Akat, micro and macro perspectives should be considered one after the other first, and then together in Black Sea music studies. For detailed information, see Akat 2021.

21 It is the name given to the south of the Balkans since the 14th century in the Ottoman Empire.

over time since the early days of audiovisual recording. In fact, as the monuments of time, music archives serve as the implicit starting point of many historical studies. Despite their importance, they have been almost disregarded for a long time in many underdeveloped or developing countries, or they have generally been thrown into the background by institutions and even ethnomusicologists.

The work of KARMA was interrupted unprecedentedly in 2018. The process started with intense rumors about the division of the Karadeniz Technical University in the second half of 2016. After some time, the agreement with Midas Digital Archiving Software was canceled because of budget limitations in 2017. KARMA faced losing its digital data on the web and had to cut all online database works because it was not possible to buy a new archiving software. And finally, in May 2018, the Karadeniz Technical University was officially divided in two and the State Conservatory (so the archive as well) was linked to the newly established Trabzon University.

The first months of the new university were plagued by uncertainty. Since the conservatory and the central library had been located on different campuses in KTU, and they were linked with different universities after division, not only the belongings of the archive but also the working rooms, technical equipment, and even employees were split between the universities. And at the beginning of 2019, when the conservatory building was converted into the rectorate of the new university, the printed collections of the archive were left out due to space problems. In the summer of 2019, the collections were brought together at the Trabzon University after reconstructing an idle area.²² Thus, at least the collections of the KARMA survived, and the physical infrastructure of the archive was made useful again. However, the attempts were not enough to re-establish a valid digital archival system and transfer the archive's database. In the last quarter of 2019, Akat left his all positions in the archive and the conservatory and transferred to the Istanbul University, whereas Nural took over the responsibility for KARMA.²³ At that time, Akat also handed the future objectives of the archive to Nural. It became their priority to recover lost digital properties, provide the necessary employees adequately, sustain interrupted practices, support new fieldwork projects, prepare research projects, take part in new international collaborative activities, and develop professional relations had the priority. And these prioritised objectives began to be done within the constraints of the possibilities provided by the Trabzon University since the second half of 2020. First of all, we had to create a new and appropriate system to the standards of digital music archiving known around the world and reconsider the digitisation processes for different types of material. On the other hand, the need to develop techniques for storing and digital preservation of converted archival materials emerged.

22 It was done by the leadership of Hasan Karal (the Vice-Rector of the university) and Arda Nural. After long negotiations between Abdullah Akat (the Director of the State Conservatory at that time) and the head of the Central Library of KTU, some of the sound equipment, servers, computers, printers, and furniture such as tables, cabinets, and book and document shelves, remaining in KTU were moved back to the archive. With the help of some graduate students, the indoor spaces of the archive were organised and all the materials were put in appropriate places.

23 Akat has continued to work voluntarily for KARMA in collaboration with Nural until today.

Digital preservation is a set of agreed principles and outcomes. For this reason, the digital material to be protected must comply with the features of predictability, comprehensiveness, interoperability, interactivity, and sustainability. And these features constantly change the task structures of different institutions that make digital archiving and their relations with other institutions. Neil Beagrie lists these changes in the digital domain as such: changing patterns of distribution, changing time horizon for preservation, changes in intellectual property rights and archiving rights, globalisation, the information explosion, publications and records, the cultural record, and the role of the private collector (2003, 3–4).

American Library Association defines digital preservation in three ways: as short, medium, and long. The ‘long’ definition presents us with a combination of all processes:

Digital preservation combines policies, strategies and actions to ensure the accurate rendering of authenticated content over time, regardless of the challenges of media failure and technological change. Digital preservation applies to both born digital and reformatted content. Digital preservation policies document an organization’s commitment to preserve digital content for future use; specify file formats to be preserved and the level of preservation to be provided; and ensure compliance with standards and best practices for responsible stewardship of digital information. Digital preservation strategies and actions address content creation, integrity and maintenance (American Library Association 2007).

Considering all these views, it can be said that digital preservation actually refers to the organisational steps both before and after the digitisation process. For this reason, it is very important to develop archival standards and establish interoperable archive systems for the good operation of the digital preservation process. At this point, it will be necessary to apply open, closed, or mixed models according to the needs of the designed archive and to shape the working system of the archive. Today it is obvious that digital music archives need systematic steps such as planning and applying methods, quality management, and following up-to-date studies. However, music archives often experience various difficulties, especially economic and managerial problems whilst creating collections and technical infrastructure. On the other hand, the organisational process is not only limited to preservation, but also expands with situations such as the exhibiting and sharing of digital materials, which included ethical issues, copyright, etc., and has gained new dimensions that can create conflicts of rights.²⁴

While we were re-shaping the digital application steps and working procedures of KARMA, we benefited extensively from the guideline for digitisation procedures prepared by Ya-Ping Wang and Mei-Chih Chen (2010) within the context of the

24 IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives) has made significant contributions to this field with its regular symposiums and publications. Two of these are “IASA-TC 03”, which describes mostly the ethical and strategic aspects of digital preservation, and “IASA-TC 04”,

Taiwan e-Learning and Digital Archives Program and the Taiwan Digital Archives Expansion Project.

Accordingly, KARMA took as reference the model that Wang and Chen applied, which consists of four main steps, including preliminary procedures, digitisation procedures, data preservation and value-added applications (2010, 43). Later, we transformed this model into separate application forms for born-digital objects and non-born-digital objects in the audiovisual field (see Figure 2).

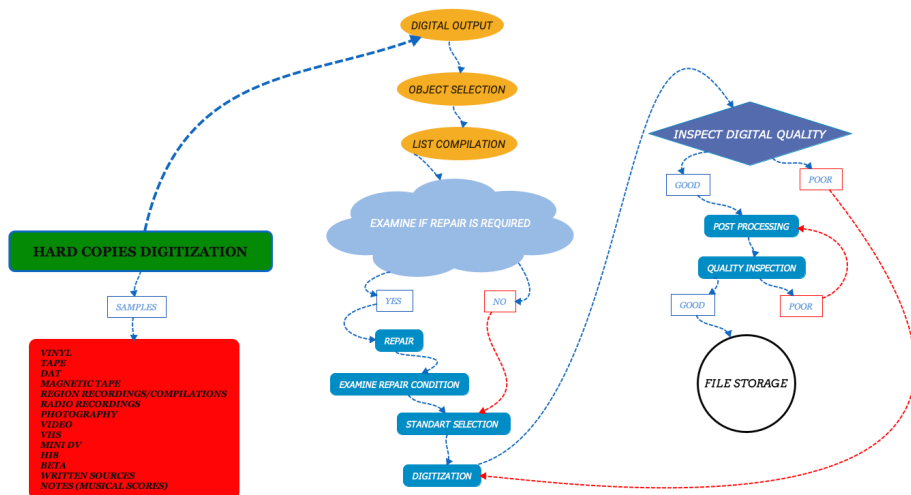


Figure 2. A Part of the Flow Chart for Object Digitization in KARMA.

On the other hand, working procedures prepared for KARMA needed to be supported with proper software immediately. However, we decided that it would be more appropriate to take an initiative and develop a specific metadata software directly for KARMA instead of buying an archive software that is compatible with the planned application steps and wasting time with its modifications. Accordingly, in the last quarter of 2020, the content developed by Nural over the metadata tree²⁵ prepared by Akat was presented to the newly created IT service of the Trabzon University and the process was started. Thus, KARMA metadata software was created by the Trabzon University Digital Transformation and Software Office in 2021 as a new software with all its components.

a practice handbook on the preservation of digital audio objects.

25 The metadata tree was prepared based on the epistemological background of KARMA, upper and lower headings were created by referring to cataloging systems such as Dublin Core, Marc, and the Library of Congress.

KARMA metadata archive software has been prepared to serve in Turkish and English. Since it is a new software, the testing phase is carried out simultaneously with the data entry. To date, approximately 1500 data entries have been made and many detected errors have been corrected, while efforts to find solutions for the currently detected errors are continuing. Accessing different versions of an object through a catalog record, being able to go to the detailed information page through each data's own tag, providing the option to reduce the unnecessary data load in the system by detecting the same versions of a digital data, allowing data to be created or updated by more than one person simultaneously, and having an open ground for development are important advantages of the software.²⁶

KARMA metadata software aims not only to find a solution for recovering the lost digital properties of the archive but also to make an important contribution to the field of music archiving, after correcting its deficiencies. And we see it as a step that can contribute to participating in a federated search system for music archives or designing the architecture of such a system. Also, KARMA continues to work on its other objectives, including taking part in new international collaborative activities and developing professional relations.

We made efforts to hold the 7th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe (SEE) in Trabzon in 2020, to introduce the archive and to promote KARMA as the basis for focusing on new perspectives in the Black Sea music. Although the process did not work as planned due to the Covid-19 pandemic and the symposium was held online in 2021, a sub-study group titled "Music and Dance in the Black Sea Cultural Basin" was established under the roof of the ICTM Study Group of SEE after this symposium. We expect the archival collections of KARMA to grow in parallel with the focused work of this sub-study group in the future.

CONCLUSION

In this article, the processes that KARMA has undergone since its establishment have been discussed from various perspectives. Although the physical conditions, technical equipment, employees, and digital infrastructure of the archive have experienced great changes, the epistemological background and the studies carried out in this framework and the created collections have always kept the archive alive and relevant. KARMA provides us with an opportunity to reveal the new links for the past

26 As the metadata software is planned to serve users both locally and via the internet in the future, Asp.net infrastructure is used and the database is prepared with MS SQL. Data security is created using raid 5 infrastructure. This infrastructure allows a new hard disk to be installed in the system without losing data, even if any of the hard disks in the system are corrupted. In addition, it creates different user authorisations on the software in order to prevent data leakage. The software has simple and advanced search options along with basic tabs on its web interface such as Home, Register, Login, About Us, Contact, Links, Appointment Form, Visiting, and Working Hours.

and present-day music of the Black Sea by bringing together audio-visual recordings, related documents, and every kind of old and new source that can tell us something of the music of this *circum mare* culture. Considering the size of the geography, it can be said that KARMA is still at the very beginning. The collections of KARMA give us some opinions regarding the period of their acquisition, and melodies that have been forgotten or not used in the same area today testify to the region's ethnomusicological past. Also, they enable analyses concerning the cultural transformation processes of communities in the past of the respective regions. To sum up, the archive is trying to fulfill an important mission today because the previous studies carried out in the Black Sea cultural basin and related audio-visual materials were rather scattered due to a variety of reasons: geopolitical, social, and economic.

LIST OF REFERENCES

- Akat, Abdullah. 2010. *(B)ağsal Düşünce Çerçevesinde Doğu Karadeniz Bölgesi Müziklerinin Değişim Süreci* [The Change Process of the East Black Sea Region Music as Part of (Net)tachmental Thought]. İstanbul: İstanbul Technical University, Institute of Social Sciences.
- Akat, Abdullah. 2012. “Doğu Karadeniz Bölgesi ile Kırım Arasındaki Sosyal ve Kültürel Etkileşimler” [Social and Cultural Interactions Between Eastern Black Sea Region and Crimea]. In *Proceedings of the KTU 1st International Music Studies Symposium*, 14–24. Trabzon: Karadeniz Technical University State Conservatory.
- Akat, Abdullah. 2015. “An Overview of the Eastern Black Sea Region Local Culture Products in Berlin Phonogramm-Archiv”. In *The Issues of Performance Folk and Church Music*, edited by Khatuna Managadze, 80–109. Batumi: Batumi Art State University.
- Akat, Abdullah. 2015. Music Archiving, unpublished lecture notes. Karadeniz Technical University.
- Akat, Abdullah. 2020. “Karadeniz Havzasında Müzik Çalışmaları ve Kültürel İşbirliği Potansiyeli” [Music Studies and the Potential of Cultural Cooperation in the Black Sea Basin]. In *Black Sea as a Space of Regional and International Cooperation*, edited by Mehmet Hacısalihoğlu, 143–154. İstanbul: Yıldız Technical University Balkan and Black Sea Studies Center.
- Akat, Abdullah. 2021. “Re-Thinking Black Sea Music: Micro and Macro Perspectives”. In *Music and dance in Southeastern Europe: place, space and resistance, Proceedings of the Seventh Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe*, edited by Liz Mellish, Nick Green and Belma Oğul, 229–235. Online: Trabzon University State Conservatory.
- ALA-American Library Association. 2007. Definitions of Digital Preservation, prepared by the Preservation and Reformatting Section, Working Group on Defining Digital Preservation, ALA Annual Conference, Washington, D.C. June 24, 2007. [accessed on 25.10.2022] <https://www.ala.org/alcts/resources/preserv/defdigpres0408>.
- Aydın, Mustafa. 2020. “Uluslararası Siyasette Bir Rekabet ve İşbirliği Sahası Olarak Karadeniz” [The Black Sea as a Field of Competition and Cooperation in International Politics]. In Mehmet Hacısalihoğlu (ed.) *Black Sea as a Space of Regional and International Cooperation*, 143–154. İstanbul: Yıldız Technical University Balkan and Black Sea Studies Center.
- Beagrie, Neil. 2003. *National Digital Preservation Initiatives: An Overview of Developments in Australia, France, the Netherlands, and the United Kingdom and of Related International Activity*. Washington: Council on Library and Information Resources and Library of Congress.
- Braund David, Hall Edith, Wyles Rosie (eds). 2019. *Ancient Theatre and Performance Culture around the Black Sea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gazimihal, Mahmut R. 1929. *Şarki Anadolu Türküleri ve Oyunları* [Eastern Anatolian Folk Songs and Dances]. İstanbul: Evkaf Matbaası.
- Latour, Bruno. 1999. “On Recalling ANT”. In Hassard J., Law, J. (eds.) *Actor Network Theory. The Sociological Review*, Oxford: Blackwell Publishers, 15–25.
- Latour, Bruno. 2002. “Gabriel Tarde and the End of the Social”. In *The Social in Question. New Bearings in History and the Social Sciences*, edited by Patrick Joyce, 117–132. London: Routledge.
- Latour, Bruno. 2005. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor – Network – Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Parikka, Jussi. 2012. *What is Media Archeology?* Cambridge: Polity Press.
- Porter, Michel E. 1980. *Competitive Strategy: Techniques for Analyzing Industries and Competitors*. New York: The Free Press.
- Said, Edward W. 2004. *Kültür ve Emperyalizm* [Culture and Imperialism] Necmiye Alpay (trans.), İstanbul, Hil Yayın.

- Samson, Jim (2021) *Black Sea Sketches: Music, Place and People*. Oxford: Routledge.
- Saygun, Adnan. 1937. *Rize, Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Oyunları Hakkında Bazı Malumat* [Some information on the folk songs, instruments, and dances of Rize, Artvin, and Kars Regions]. Istanbul: Nümune Matbaası.
- Ya-Ping, Wang and Mei-Chih Chen. 2010. "Digitization Procedures Guideline: Integrated Operation Procedures", *Taiwan e-Learning and Digital Archives Program Taiwan Digital Archives Expansion Project*, Evergreen International Corporation.

АБДУЛА АКАТ И ОЗГУН АРДА НУРАЛ

УПРАВЉАЊЕ МУЗИЧКИМ АРХИВОМ КАРАДЕНИЗ (КАРМА):
ОСНОВЕ, ПОБОЉШАЊА И ТРЕНУТНЕ ПРИМЕНЕ

(РЕЗИМЕ)

Музички архив Карадениз (КАРМА) основан је у Трабзону, центру Источне црноморске регије Турске, 2011. године, с циљем да прикупи аудио-визуелни архивски материјал који је настао у тој регији. Ипак, иницијална тачка пројекта КАРМА били су прикупљање, чување и одржива трансмисија музике региона. Сврха ове мисије била је да се надомести празнина која је настала због непостојања звучних и аудио-визуелних архивских институција, а прве идеје о институционализацији архива КАРМА настале су примарно да би се побољшала свест званичних органа у Турској о аудио-визуелним архивима.

У овом чланку преиспитујемо како је КАРМА настојала да реши институционалне проблеме архивирања музике у Турској, као и како је допринела разумевању природе музичке културе Црног мора. Штавише, епистемолошка подлога за обликовање стратегија архива током година се бавила специфичним примерима у својој збирци. Након општег представљања пројекта КАРМА у првом делу, хронолошки смо описали фазе кроз које је архив прошао од оснивања до данас. У оквиру тога, прво смо се бавили ширењем архивске збирке путем мрежа, узроцима ове експанзије и првим периферним конекцијама које је архив успоставио. Затим смо нагласили значај сарадњи у развоју архивских збирки и објаснили које врсте заједничких активности су спроведене у домену едукације, технологије, истраживања и менаџмента између архива КАРМА и других локалних и међународних институција. На крају смо изложили проблеме с којима се архив сусретао због промена у конекцијама с универзитетом и потешкоће током овог транзиционог периода у погледу менаџмента. Представили смо и начине на које су ови проблеми превазиђени и тренутне праксе које архив спроводи.

Укратко, закључили смо да нам је КАРМА дала прилику да откријемо нове везе између прошлости и садашњости музике Црног мора. Истакли смо да архив настоји да ради у складу с овом важном мисијом, јер су постојеће студије базиране на културном басену Црног мора и аудио-визуелном материјалу који је био раштркан из различитих разлога: геополитичких, друштвених и економских.

**PRESERVING AND DISSEMINATION OF DIGITISED
SOUND HERITAGE IN CONTEMPORARY TIMES:
THE POTENTIAL OF BLOCKCHAIN TECHNOLOGY**

Dragana Stojanović¹

Associate professor, Faculty of Media and Communications,
Singidunum University, Belgrade, Serbia

**ОЧУВАЊЕ И ДИСЕМИНАЦИЈА ДИГИТИЗОВАНОГ
ЗВУЧНОГ НАСЛЕЂА У САВРЕМЕНОМ ДОБУ:
ПОТЕНЦИЈАЛ БЛОКЧЕЈН ТЕХНОЛОГИЈЕ**

Драгана Стојановић

Ванредна професорка, Факултет за медије и комуникације,
Универзитет Сингидунум, Београд, Србија

Received: 18 July 2022
Accepted: 17 October 2022
Original scientific paper

ABSTRACT

Following recent technological changes, the archival profession will reach the moment of surpassing previously dominant mediaspheres, in which sounds and images were stored in traditionally located archives. This is not to say that traditional archives are not needed anymore – on the contrary. In this article, I will try to bring out the possibilities of upgrading traditional archives with the help of blockchain technology and to analyse the complex navigation between online market and commodification in the world of contemporary ethnomusicological contribution to sound heritage archiving.

KEYWORDS: blockchain, archives, digitising, sound heritage.

АПСТРАКТ

Судећи по технолошким променама до којих је дошло у скорије време, може се рећи да ће професије које укључују послове архивирања превазићи претходно доминантне медијасфере у којима су звуци и слике били чувани у традиционално организованим архивама. Ово не значи да традиционалне архиве више неће бити потребне – напротив. У овом тексту ћу покушати да мапирам могућности унапређивања традиционалних архива путем употребе *блокчејн* технологије, као и да анализирам комплексан низ проблема везаних за онлајн тржиште и комодификацију у свету савремених етномузиколошких доприноса архивирању звучног наслеђа.

Кључне речи: *блокчејн*, архиве, дигитизација, звучно наслеђе.

DIGITISED SOUND HERITAGE AND DIGITAL TOOLS IN THE NODE OF THEIR COMPLEXITY

Digitisation stands for translating the analogue audio format into an electronic one, but that explanation does not reveal its true complexity. If we have in mind that digitisation is an outcome of technological translations, then its objects are always already [technologically] emergent, and neither fixed nor finite (Cameron 2020, 58). In other words, although a product of technological manipulation, a digitised artefact is more similar to dynamic and semantic process than to a mere product, and its value lies in its cultural and contextual potential (Suvajdžić et al. 2022, 272). That is precisely why sound heritage digitisation should not be done only as a technological or a mechanical task. Instead, due to its complexity, sound digitisation should be done as an act of an informed decision which is rooted in digital humanity knowledge (Corrado and Sandy 2017, 106).

Before I discuss new technologies and their role in preserving and disseminating digitised sound heritage, it is important to shed some light on the notions of *digital*. What is, exactly, meant by *digital* in both literature and practical life, and is it really a part of our everyday reality to an extent that we can already consider it mainstream?

Speaking of the use of digital tools in GLAM institutions,² Lewi, Smith, Cooke and Vom Lehn argued that in recent years GLAM professions came to a point where their work cannot be imagined without digital technologies (Lewi et al. 2020, 2). Nevertheless, Lewi et al. conclude that it still cannot be claimed that digitality has become a method and language that is spoken fluently (Ibid.).³ When compared to digital literacy, which is characterised by “technical and cognitive skills required to

2 GLAM, as an abbreviation, stands for the institutions that collect, preserve, manage and exhibit material and immaterial heritage artefacts – galleries, libraries, archives and museums.

3 Similarly, Rodley points to the fact that digital literacy, which might be a standard skill needed for preserving and disseminating cultural heritage in the 21st century, is still not the same as digital fluency, which is a communicational mode that we are yet to master (Rodley 2020: 88).

find, understand, evaluate, create, and communicate digital information in a wide variety of formats” (Rodley 2020, 88), digital fluency would require a specific confidence and developed field of knowledge, which is crucial to a process of heritage communication in contemporary, fast-paced and networked world, its audiences, and its consumers. Using digital tools at the level of fluency would bring a profound transformation and a metacognitive shift to GLAM professions and archiving processes. Therefore, digital tools should neither be othered and considered an enemy, nor praised and fetishised, although both of these radical positions can often be seen in the GLAM sector (Winesmith 2020, 45). Digital tools should provide professionals with the opportunity to transform the archives into visible, accessible, searchable and interactive databases, reframing the ways of contemplating how we meet, understand, appreciate, and use cultural artefacts of the past.

When speaking about digital archives that work with heritage artefact management, we should not restrict ourselves to professional conversations about technology and its usage or efficiency in itself. We should strive to encourage topics and dialogues that foster the field of digital humanities and then speak about technology from there. It is important, therefore, to mobilise knowledge from the humanities that is already present and to make a transdisciplinary leap, so that we can find a way to integrate technology and use it for a better and more comprehensive approach in humanities. This might be essential for matters of research, activities and actions that involve cultural heritage, and for understanding the place of the past in the present time. Following such an approach, before I present the achievements of blockchain technology and discuss how it can be used in digitised sound heritage archiving, in the next few chapters I will concentrate on some issues of the context in which we find sound heritage as intangible heritage today. This might be important for a deeper understanding of how blockchain technology can be useful, but also challenging in the processes of preserving and disseminating digitised sound heritage.

DIGITISED SOUND HERITAGE AND THE QUESTION OF MATERIALITY IN DIGITAL TIMES

Information can be considered the main unit of materialisation in digital/virtual space. As McConaghy, McMullen, Parry and Holtzman note, it is the flow of information that gives items, individuals and organisations visibility in a digital culture environment (McConaghy et al. 2017, 461). As it follows, digital space relies on immateriality that becomes translated to a new kind of materiality – informational materiality, given through writings, images, sounds and hyperlinked multimedia combinations.⁴ What can archives, and, specifically, sound archives do about that, and how are they related to this state of the art?

4 “Digital objects appear to human users as colourful and visible beings. At the level of programming they are text files; further down the operating system they are binary codes; finally, at the level of circuit boundaries they are nothing but signals generated by the values of voltage and the operation of logic gates” (Hui 2012, 387).

The process of digitisation transforms material, or an analogue item, into a digital one, thus dematerialising its medium and rematerialising it at the same time. Or, more precisely, it is the process of putting the dematerialised digital item/artefact into a network-like context or a *flow* that will rematerialise it in the realm of the Web, or webs.⁵ This process of making the *material*/analogue *into information* rematerialises the item or an artefact, making it material enough for the digital realm. However, this process does not come without further questions and issues. For example, there is still, in a way, a habit or an often-seen attitude that predominantly marks digital materiality as *less material*. Speaking of sound archives, they are specific, since they do not start with the actual, found artefact itself, but with a recording. Sound archives, thus, do not collect *actual* field experiences, such as singing *per se*; they already collect technological substitutes – recordings that come *instead* of the field experience. In other words, in sound heritage archives, the line that divides material and non-material, or the experiential and technological is already blurred (Cameron 2020, 56). Moreover, the sound digitising process enhances the issue of the artificiality of sound heritage recordings because, unlike material archives, where the field-found item is present together with its marked value – its *aura* (Benjamin 1968, 216), sound archives *start* with the abstract, virtual, technological copy of the material experience at the field, while being, on the other hand, a *living* memory of the humanity (Mkadmi 2021, 58). Hereby, sound archives *need* technology, they cannot function without technology, and that marks technology-related topics, together with digital humanities, as topics of special importance in ethnomusicological discourses. Namely, of all the different types of archives, sound or video archives might be the best candidates for technological transformation and usage of the very new technologies for digitising and networking the digitised artefacts. This means that the question of technology application in digitised sound heritage should figure as one of the top priority issues for ethnomusicologists, but also for information technology professionals and programmers, who should work together in transdisciplinary teams. As Mkadmi says, “audiovisual documents are (...) technological media whose contents can only be read and consulted using technology. (...) As a result, audiovisual archives today represent an essential and rapidly evolving part of the digital world” (Mkadmi 2021, 59). Nevertheless, it should not be forgotten that digital archives are not related only to technology, but also to specific and numerous discursive practices, which makes them part of both humanist and technological professional discussions (Garcia 2017, 11).

The issue of digitisation is tightly connected to the possibilities of dissemination of the digitised units, as well as the questions of (mis)using disseminated material, which can become a point of concern to professionals working in digital archives. Sound archives are not an exception. In order for the sound archives to function efficiently and to retain their roles to some extent, digital sound heritage archive professionals think both about digitisation *and* about digital dissemination management,

5 Here Web refers to the Internet, and webs to the other kinds of networks – private, local or institutional, which are not necessarily connected to the Internet flow.

as the risk of misuse and abuse of easily accessible artefacts might be significant. On the one hand, the digital, informational kind of materiality provides visibility, accessibility, and manageability of data, which is all essential to processes of preservation, revitalisation, and usability of sound files in the case of sound archives, and it is surely an aspect that can bring benefits in contemporary times. On the other hand, the possibility of them being copied, altered, and used in different inconsiderate ways can pose a real threat to digitised sound heritage. All these perspectives and problems will be discussed in the next chapters, using blockchain technology as an example and a possible solution for the aforementioned issues. In order for such a discussion to be clear, there is yet another topic that should be mentioned: the audience – users, or contemporary digital-goods consumers.

USER-ORIENTED ARCHIVES AND CONTENT: WHOSE JOURNEY IS IT?

A network might be a network, but in any case, it is approached from the specific entry points. Or, the other way round, a network might be a multidimensional communication of informational points and nodes, but it still has its exit points that actually form another network and give back to the whole networking structure. These entry and exit points are embodied in the subjects of *users*. Seen as consumers, information collectors, researchers, or hobbyists, the users are (providing the Web 2.0 conditions) also content managers and content creators. Thus said, users do not represent passive entry/exit network ends – they are active, (re)producing nodes, and what is produced, of course, is information. The information management that comes from the users imbues the information with the idea of relevance and meaning; it creates a sense of individual or shared identities, and it shapes and reshapes notions of history and presence, as well as micro or macro communities. In that way, it is important that there is a discussion about the challenges of digital times, and of the possible technological solutions to the (fore)seen problems. As much as we may see sound heritage digitisation as a journey of the professionals, it is as well a part of the digital journey of present and future archive content users.

The web 2.0 system and the entire digitisation movement has brought about discussions of the democratisation of knowledge, heritage and art. A significant number of topics also involve user-related direction of Web material, be it social media or an archive. These days, users are conceived as autonomous human actors within a global infosphere (Cameron 2020, 55), and they want to interact with their digital environment. As much as traditional archives might have been memorialising, conservative, limited, and suggestive of a linear history, the new, Web-placed archives are contemporary collections that work with problem-solving engines, and that are branching, generative, and non-teleological (Nowviskie 2020, 93). Nancy Proctor is comparing these archives to *distributed networks* (Proctor 2020), which is, interestingly enough, exactly the type of a system through which blockchain operates. Again, making a wise choice towards technology systems and application programming interfaces can help both professionals and users to make heritage digital archives relevant and interesting in a respectful manner.

Digital space is quite an unpredictable field; not all users will treat the material that they might find in the same way. As for a large number of digital sound heritage archives, the majority of users will still be academics and independent researchers. Some of the users might also be artists, who look for inspiration for their work, but a great part of the audience might belong to a miscellaneous group of culture-snackers that search for ways of connecting with traditional culture in their life (Winesmith 2020, 48); or they could be just passers-by who will search for the opportunity to share some content through the social networks that they use. Some of the users might try to download the material and alter it. Some of them might try to copy it or (re-)sell it. As Andrew Dewdney notes, the main change to the digitisation project of online collections has been brought by search engines and sharing platforms (Dewdney 2020, 74), and that means that we may never know what happened to our material once we put it on the Web. This can create lots of challenges and problems with copyright and ownership issues, as well as with constant danger of misusing and abusing digitised heritage artefacts. Should the archive content, then, be controlled, and how should it be done?⁶ What should be done with all the ethical and practical questions? Is there a way to protect the posted artefact, together with the possibility of tracking its usage thoroughly throughout the Web, and if yes, will it reduce the popularity or visibility of the archive? How can it be ensured that the artefacts are being used in a respectful manner? In the other words, is there an engine to help professionals do both preservation, revitalisation, and dissemination of the digitised sound heritage? Blockchain technology might be one of the good solutions, although it also opens a lot of contradictory questions and conclusions.

BLOCKCHAIN TECHNOLOGY: A JANUS-FACED SOLUTION

Within the world of art and humanities, blockchain technology is often considered a Janus-faced solution (Jones and Skinner 2017, 9). Blockchain technology was primarily made for the financial and economic challenges of the present times, which means that it is dutifully oriented towards transparency, efficiency, technology, monetisation of digital units, payments, and (crypto)capitalist logic. On one hand, it can be regarded as one of the most secure digital systems of transactions which is highly praised as a radical ethical solution, and on the other hand, it has been criticised as a strictly capitalistic, reductionist tool of technological determinism (Jones and Skinner 2017, 17; Zeilinger 2017, 288). Or, if the Web might be defined as the Internet of information and communication, blockchain can be regarded as the Internet of money (Catlow 2019, 27).

6 For a sharp critique of the idea(1) of unconditional openness of online archives see Sherrat 2020. On the other hand, as Sherrat also points out, some benefits of open archives might be quite important: there are people who would find the archive, and who would never normally come to an archive as a building; artifacts can be downloadable, which, if controlled, can be of quite a help to researchers; researchers can choose their path of discovery, and, if the archive is interactive, they can ask questions on the spot (Sherrat 2020, 116).

What is, exactly, a blockchain system? It can be presented as numbers of distributed ledgers, or documentary frameworks that record all the transactions included in the chain. Here “transactions” can mean financial transactions, but also any action of transferring a digital unit of any kind. Although first made for cryptocurrency transactions,⁷ because of its capabilities to ensure a safe environment for buying, selling, lending, or exchange, it has found its usage as a tool in social sciences and art (Suvajdzic et al. 2019, 2022). What the blockchain system does is eliminate third parties, so the one who is offering a digital unit can safely trade with the one(s) who are buying it or taking it, without further costs or time spent (Chalaemwongwan and Kurutach 2018, 957). There are no taxes, no providers, and no centralisation. It is, thus, a decentralised system of communication, and a kind of an archive in which all the records of what has happened between the parties are written, locked into the block, and made immutable through hash – a cryptographic suture that “sews” one block to another and so on. All the records have been timestamped and transferred from a block to a block, so there is virtually no way of altering the information that any of the blocks contain. Instead of third-party proof of trust, the blockchain system offers a cryptographic guarantee of precision, so it could be *trustless*: both because it is independent of a trusted source (other than blockchain), and because it is regarded as proof that nothing can be trusted enough (the verifiers are multiplied) (Magnhildøen 2017, 313). Although blockchain is a highly technological system, there are no fewer mediators to the transaction, but more. Instead of one or a couple of mediators, here all the participants in the blockchain system, as specific informational nodes, are witnesses to the transaction. Every new recording made is reflected in all the nodes and verified by them automatically, so it cannot happen that someone just forges or falsifies any information stored in the blockchain. This makes the blockchain pretty much of a unique system that a) works with digital units, b) enables a communicational track that eliminates forging and/or stealing, and c) enlarges a body of verifiers to the process, with less cost and more efficiency. The longer the blockchain, the safer it is, which in itself produces a system whose strength is amplified with more digital units, transactions, and participants involved, and not vice versa (Myers 2017, 247). Thus, blockchain technology can be regarded as one of the more revolutionary technological tools for the future (Mkadmi 2021, 137), and it can be used in a very wide range of professional and practical fields,⁸ including digital heritage preservation and dissemination.

7 Basic concepts of the blockchain system reach back to Satoshi Nakamoto’s 2008 whitepaper “Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System” (Nakamoto 2008). Blockchain itself is developed exactly for the cryptocurrency market, although its usage is possible and yet to be explored in other professions and fields.

8 The examples of blockchain-based archives in the fields of art would be the Ascribe platform, Monegraph, BAE – Blockchain Art Exchange, BigchainDB and many more, which can all be found online under the same names.

WHAT CAN BLOCKCHAIN BRING TO DIGITAL ARCHIVES?

As digital sound heritage archives work with digitised recordings, which are nothing else than digital units that should be accessible, visible, but also protected, blockchain technology might be an interesting and useful solution. One of the biggest problems until blockchain technology emerged was that the digital units, if not protected adequately, could easily be copied, shared, or altered without permission, and it might have been discovered late, or it might not be discovered at all. With the blockchain system, it can never happen – blockchain automatically records all the changes and writes them into the blocks, so any type of file handling is quite easily tracked and monitored. Blockchain system, actually, transforms digital goods into commodities, or tangible goods that can be treated with all their integrity within a virtual/electronic environment and online world. What blockchain does here can precisely recall the idea of rematerialisation of the digital; with the blockchain, digitised recordings are not regarded as simple copies of analogue recordings anymore, or as a mere copy of the traditional archive, but as material, detectable value in itself.

Blockchain systems can also reduce human resources investment. Unlike traditional archives, where a person – a professional is usually present and in charge of the task of working with digitised units, with the blockchain the system itself – the technology – is doing basic work of tracking what is happening with the digitised files, who is approaching them, who is using which kind of approved action (listening online, downloading, borrowing, buying, sharing, or altering them for other purposes) and so on. With the emergence of a new generation of blockchain crypto-communication, there is even an option not to have a human agent present in the online archive at all – whatever is done with digitised files can be done through smart contracts, where the technology itself will make a contract with an interested party and regulate the process.⁹ This kind of intervention eliminates human agency from the process – if that is what is desired for matters of efficiency or qualitative improvement of working conditions, and it still enables a safe and controlled transaction. Moreover, it affords a “contradictory possibility of ubiquity and scarcity at the same time” (Sacks et al. 2015, 16), which can prove beneficial for digital sound heritage archives. Becoming scarce units on their own, digitised sound recordings would be fully protected, but it would not affect their accessibility and visibility in the online world. This could help in promoting and disseminating digitised sound heritage in a safe and predicted way.

There is also an issue with the ease of copying and illegal sharing of a digital unit. A special problem with digital, or digitised units is their relation to copying and theft. If we look at the material object cases, to take a material object illegally

9 The concept of a smart contract was first mentioned and explained by Nick Szabo, a computer scientist in 1993, but it has become available since Ethereum cryptogeneration (Zeilinger 2016, 16; Seidler et al. 2017, 67). Smart contracts are pre-defined contracts that can be set so that the blockchain system automatically applies it when the user initiates the desired action. In this way, the terms of an agreement between buyer and seller are directly written into the chain code, so they automatically function as binding.

is clearly considered theft. Once taken illegally, the object is simply not there with the first owner anymore. If the digital object is at stake, taking it illegally might just mean copying it perfectly, so the copy is literally the same as the original. It can also happen that the file is shared without the consent of the owner, but it still does not take the object from the owner – the owner still has it. In the other words, things are a bit more complicated with digital objects of value. Speaking about digital art, McConaghy et al. refer to this problem of copying as to “an elephant of the room in digital art” (McConaghy et al. 2017, 469). It could be a rather similar situation with digitised sound heritage: if we opt for using a less specific and sensitive protective technology, it may happen that the artefact gets illegally taken or used, and that it cannot be easily caught or tracked, because one exact piece of digital recording is still there, in the archive, untaken. This can create problems with ownership issues, in cases where recordings or field findings are protected and should not be shared without consent or regulations. Because of its excellent tracking capabilities in the online sphere, blockchain system solves this issue and enables the owners/archive managers to track the file and find it, together with the person who originally took it and misused it. This is entirely possible because of the double keys that every blockchain user has and uses – a public key, which is visible to all and through which everything related to the transaction can be tracked, and a private key, which is keeping the anonymity of users, in case where transactions are done in an expected manner. In the world of art, there are currently a couple of platforms designed to have these protective functions, like Monegraph, Ascribe, BigchainDB, and many more. Some of these platforms could be also open, designed, or developed for digital sound archives in the near future. That could bring a possibility for the sound heritage to be popularised, opened to new audiences and new usages, but also protected and preserved in a professional way. Speaking, again, about the world of art, which might be highly applicable to the world of digitised sound archives, David Serra-Navarro (2019, 971) points out possible future benefits for the professions and industries that work with digital or/and digitised objects of value. As Serra-Navarro says, some of the benefits might be in the new funding models that can emerge; besides that, the blockchain system, with its automated programs, would lower the costs of organising and managing the collection, and it would bring new kinds of audiences, patrons and participants. Most of all, blockchain systems could bring unanticipated futures for the professional fields that are still not using it (Serra-Navarro 2019, 973). But is it all good news?

BLOCKCHAIN AND DIGITISED SOUND HERITAGE: MORE QUESTIONS THAN ANSWERS

As much as it was written about the possible benefits of the blockchain system to digital units, artefacts and archives, including digital sound archives, practically the same number of arguments are given to the contrary. That means, first of all, that blockchain technology is still new and insufficiently explored in different function-

al areas, and its capacities and possibilities are still to be checked. Also, in order to successfully apply blockchain technology in the fields of heritage archiving or performance/art, professionals will have to mobilise and renew their knowledge from humanities-related disciplines they are coming from. Once again, to use technology for the matters of culture or heritage without engaging the platform of digital humanities would be just irresponsible, or, at best, ignorant. That is why humanities, and in this case digital humanities, are extremely important in the intensely technological world to come.

One of the most prominent types of negative arguments towards blockchain usage in humanities are revolving around the idea of the ultimate financialisation and commodification of cultural artefacts (Zeilinger 2016, 1; Zeilinger 2019, 288; O'Dwyer 2019, 305). As a blockchain system is made for financial assets, it implies financial value to the object in question. Blockchain is developed to protect this value, and it works for safe transactions under desired conditions. Can cultural, and, specifically, traditional artefacts, after all, be discussed in such terms? On the other hand, would it be wrong if it could? And is then every attempt to define the value of a digitised sound heritage artefact impossible? But, if the artefact is not openly defined as an artefact of value and put in the system as such, how can we legally solve the issues of theft, copying, illegal sharing and misuse? Are heritage archives already a part of the wider market, and if yes, have we properly addressed it? Certainly, blockchain technology leaves us with more questions than answers at this point, but it brings us back to the very basic questions of humanities, and consequently digital humanities. One of them would be defining the type of worth of the cultural artefact in contemporary times, which is not an easy topic at all.

One group of authors points to the question of freedom within the digital sphere, at least when cultural artefacts are at stake (Zeilinger 2016, 1; O'Dwyer 2018, 305; Myers 2020, 239; Sherratt 2020, 116; Caswell and Cifor 2020, 159). *Should* we make cultural artefacts fit to a monitored market? Following this dilemma, O'Dwyer (2018, 15) even asks if this idea of freedom is necessarily antithetical to profit – in the other words, if we open an artefact, a collection, or an archive to be freely accessed and used, does it mean also that the artefacts have to be, or should be for free?

Another statement goes towards the still present lack of understanding of the culture/art heritage market from inside the blockchain technological ecosystem. As Fernandez et al say, the tech industry assumes that technology needs to help humanities and art to protect the digital artefacts, thus “solving the issue” once for good (Fernandez et al 2019, 3; Zeilinger 2017, 3), wherein humanities and art might actually need a completely different kind of help, or tools. This could be improved by encouraging more inter- and transdisciplinary dialogues, meetings, conferences, and working teams. There is also a worry that in case of such a strong dependence on technology, the society might be taken over by a small group of technocrats, and that it would severely influence the current state of academy, humanities, and research, but also the state of other related professions.

Last but not least, some of the voices of concern go to the notion of energy consumption. Cryptographic mining, which is necessary for producing hashes and locking the blocks one into another, requires a substantial source of energy. This kind

of production still cannot be done without heavy machines that consume so much electricity that it may actually contribute to global warming (Nadal and Andaluz 2019, 73). Of course, in recent years, there have been numerous discussions on this topic and some solutions have already been found. Still, it may take some time for this issue to be resolved.

The role of blockchain technology in preserving and disseminating digitised sound heritage may still leave us with a huge number of questions and a significant unease. What is important is that these questions have to be asked, from the point of digital humanities no less. All these disciplines – including ethnomusicology – rely on digital tools more and more, and the only way to actively *make* these tools work for our needs and ideas is to grapple with them and to engage in dialogues with all the other professionals that deal with similar issues and circumstances. As for the blockchain and digitised sound heritage archives, it may be worth a try. If nothing else, as professionals, we may discover how we see the heritage that we work with, what its role in the present times is, and what it is that we need from technology in order to retain or revitalise its value.

LIST OF REFERENCES

- Benjamin, Walter. 1968. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". In *Illuminations*, edited by Hannah Arendt, 214–218. London: Fontana.
- Cameron, Fiona. 2020. "Theorising Heritage Collection Digitisations in Global Computational Infrastructures". In *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites* edited by Hannah Lewi et al., 55–67. London: Routledge, Taylor and Francis Company.
- Caswell, Michelle and Marika Cifor. 2020. "Neither a Beginning nor an End: Applying an Ethics of Care to Digital Archive Collections", In *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites* edited by Hannah Lewi et al., 159–168. London: Routledge, Taylor and Francis Company.
- Catlow, Ruth. 2017. "Artists Re:Thinking the Blockchain: Introduction". In *Artists Re:Thinking the Blockchain*, edited by Ruth Catlow et al., 21–37. signal 2395: Torque Editions and Furtherfield.
- Colebrook, Claire. 2014. *Death of the posthuman*. London, UK: Open Humanities Press.
- Corrado, Edward, Heather Moulaison Sandy. 2017. *Digital Preservation for Libraries, Archives, and Museums*. London: Rowman & Littlefield.
- Dewdney, Andrew. 2020. "The Networked Image: the Flight of Cultural Authority and the Multiple Times and Specs of the Art Museum". In *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites* edited by Hannah Lewi et al., 68–80. London: Routledge, Taylor and Francis Company.
- Fernandez, Maria Paula, Stina Gustafsson, and Fanny Lakoubay. 2019. *There is no such Thing as Blockchain Art – a Report on the Current Status of the Intersection of Blockchain and Art*. Department of decentralization: https://www.academia.edu/39464761/There_is_no_Such_Thing_as_Blockchain_A_report_on_the_current_status_of_the_intersection_of_Blockchain_and_art.
- Garcia, Miguel. 2017. "Sound Archives under Suspicion". In *Historical Sources of Ethnomusicology in Contemporary Debate*, edited by Susanne Ziegler, Ingrid Åkesson, Gerda Lechleitner and Susana Sardo, 10–20. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Hui, Yuk. 2012. What is a Digital Object? *Metaphilosophy* 43(4): 380–395.
- Jones, Nathan and Sam Skinner. 2017. "A Quasi Proto-Preface". In *Artists Re:Thinking the Blockchain*, edited by Ruth Catlow et al., 9–19. signal 2395: Torque Editions and Furtherfield.
- Lewi, Hannah, Wally Smith, Steven Cooke, and Dirk Vom Lehn. 2020. "Introduction". In *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites* edited by Hannah Lewi et al., 1–14. London: Routledge, Taylor and Francis Company.
- Lewi, Hannah and Wally Smith. 2020. "Interview with Keir Winesmith". In *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites* edited by Hannah Lewi et al., 42–51. London: Routledge, Taylor and Francis Company.
- Magnhildøen, Bjørn. 2017. "Aphantasia – Blockchain as Medium for Art". In *Artists Re:Thinking the Blockchain*, edited by Ruth Catlow et al., 309–318. signal 2395: Torque Editions and Furtherfield.
- McConaghy, Masha, Greg McMullen, Glenn Parry, Trent McConaghy, and David Holzman. 2017. "Visibility and Digital Art: Blockchain as an Ownership Layer on the Internet". *Strategic Change* 26(5): 461–470.
- Mkadm, Abderrazak. 2021. *The Digital Age: Preservation and the Right to be Forgotten*. London: ISTE, Wiley.
- Myers, Rob. 2017. "Blockchain Poetics". In *Artists Re:Thinking the Blockchain*, edited by Ruth Catlow et al., 239–250. signal 2395: Torque Editions and Furtherfield.
- Nadal, Martin and Cesar Escudero Andaluz. 2017. "Critical Mining: Blockchain and Bitcoin in Contemporary Art". In *Artists Re:Thinking the Blockchain*, edited by Ruth Catlow et al., 73–84. signal 2395: Torque Editions and Furtherfield.

- Nakamoto, Satoshi. 2008. "Bitcoin: A Peer-to-Peer Electronic Cash System." Whitepaper. <https://bitcoin.org/bitcoin.pdf>.
- Nowvskie, Bethany. 2020. "Speculative Collections and the Emancipatory Library". In *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites* edited by Hannah Lewi et al., 92–102. London: Routledge, Taylor and Francis Company.
- O'Dwyer, Rachel. 2018. "Limited Edition: Producing Artificial Scarcity for Digital at on the Blockchain and its Implications for the Cultural Industries". *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 26 (4): 1–21.
- O'Dwyer, Rachel. 2019. "Does Digital Art Culture Want to Be Free? How Blockchains are Transforming the Economy of Cultural Goods". In *Artists Re:Thinking the Blockchain*, edited by Ruth Catlow et al., 297–308.
- Proctor, Nancy. 2020. "The Museum as Distributed Network". <https://museum-id.com/museum-distributed-network-21st-century-model-nancy-proctor/>.
- Ren, Shuai. 2019. "The Application of Blockchain and its Advantage to the Field of Art", 2nd International Symposium on Big Data and Applied Statistics, Journal of Physics: Conference Series, IOP Publishing, 1437(2020)012063.
- Rodley, Ed. 2020. "The Distributed Museum is Already Here: it's Just Not Very Evenly Distributed". In *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites* edited by Hannah Lewi et al., 81–91. London: Routledge, Taylor and Francis Company.
- Sacks, Steven, Kevin McCoy, Zoe Salditch, Adriana Ramić, Saul Ostrow, and Mike Pepi. 2015. "Monegraph and the status of the art object". <http://dismagazine.com/discussion/73342/monegraph-and-the-state-of-the-art-object/>.
- Seidler, Paul, Paul Kolling, and Max Hampshire. 2017. "terra0 – Can an Augmented Forest Own and Utilize Itself?". In *Artists Re:Thinking the Blockchain*, edited by Ruth Catlow et al., 63–72. signal 2395: Torque Editions and Furtherfield.
- Serra-Navarro, David. 2019. "On Blockchain and Art: An Interview with Ruth Catlow". *Arte, Individuo y Sociedad*. 31(4): 969–976.
- Sherratt, Tim. 2020. "Hacking Heritage: Understanding the limits of online access". In *The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites* edited by Hannah Lewi et al., 116–130. London: Routledge, Taylor and Francis Company.
- Suvajdžić, Marko, Dragana Stojanović, and Joel Appelbaum. 2019. "Blockchain Art and Blockchain Facilitated Art Economy: Two Ways in Which Art and Blockchain Collide". In *2019 4th Technology Innovation Management and Engineering Science International Conference (TIMES-ICON)*. Bangkok: Thailand.
- Suvajdžić, Marko, Dragana Stojanović, and Irina Kanishcheva. 2022. "Blockchain and AI in Art: A Quick Look into Contemporary Art Industries". In *Blockchain and Applications*, edited by Javier Prieto et al, 272–280. New York: Springer.
- Zeilinger, Martin. 2016. "Digital Art as 'Monetised Graphics': Enforcing Intellectual Property on the Blockchain". *Philosophy & Technology* 31: 15–41.
- Zeilinger, Martin. 2017. "Everything You've Always Wanted to Know about the Blockchain*(but You Were Afraid to Ask Mel Ramsden)". In *Artists Re:Thinking the Blockchain*, edited by Ruth Catlow et al., 287–295. signal 2395: Torque Editions and Furtherfield.

ДРАГАНА СТОЈАНОВИЋ

Очување и дисеминација дигитизованог звучног наслеђа у
САВРЕМЕНОМ ДОБУ: ПОТЕНЦИЈАЛ БЛОКЧЕЈН ТЕХНОЛОГИЈЕ

(РЕЗИМЕ)

Овај рад фокусиран је на истраживање потенцијала *блокчејн* технологије, као и на њен допринос очувању и дисеминацији већ дигитизованих артефаката наслеђа сачуваних у звучној и видео форми. Пратећи важне аспекте како технолошких, тако и етномузиколошких проблема, који произлазе из ове теме, текст је организован у шест мањих потпоглавља која покривају питања комплексности дефинисања дигитизације звучног наслеђа и етику примене *блокчејн* технологије на звучне архиве. Рад се бави кључним појмовима као што су дигитална флуентност и дигитална хуманистика, те покреће питање материјалности у дигиталном добу, при чему је приметно суштинско повећање потребе за извесном „материјализацијом”, односно за фиксирањем дигиталног формата у опипљиво културно добро које је могуће сачувати. У тексту се такође испитује концепт архива окренутог корисницима и анализира однос корисника и садржаја у временима мултидирекционе онлајн комуникације. Напослетку, рад представља *блокчејн* технологију у светлу ефективног система организовања дељених дигитизованих звучних архива, испитујући дату технологију путем савремених етичких питања као што су комодификација, власништво, улагање у људске ресурсе, трошење енергије и интер/трансдисциплинарна сарадња.

DOI <https://doi.org/10.2298/MUZ2233087M>
UDC 316.722:78(497.11)
78:061.6(497.11)

APPLIED MUSICOLOGY: A “MANIFESTO”, AND A CASE STUDY OF A LOST CULTURAL HUB*

Ivana Medić¹

Senior Research Associate, Institute of Musicology SASA,
Belgrade, Serbia

ПРИМЕЊЕНА МУЗИКОЛОГИЈА: „МАНИФЕСТ” И
СТУДИЈА СЛУЧАЈА О ИЗГУБЉЕНОЈ КУЛТУРНОЈ ЧЕТВРТИ

Ивана Медић

Виши научни сарадник, Музиколошки институт САНУ,
Београд, Србија

Received: 15 October 2022
Accepted: 30 November 2022
Original scientific paper

ABSTRACT

In this article I present a “manifesto” of the new discipline of applied musicology, which is closely related to the project *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society (APPMES)*, supported by the Serbian Science Fund. Here I wish to outline some of the main aims and goals of this project and offer a broader insight into what applied musicology should strive to become. In the second part of the article, I present a case study of the Belgrade neighbourhood of Savamala where I conducted fieldwork before formulating the concept of applied musicology; nevertheless, this research is completely aligned with the aims and purposes of the new discipline, and it has helped me to turn my intuitive insights into a comprehensive theoretical concept.

KEYWORDS: applied musicology, APPMES, Institute of Musicology SASA, Savamala, lost cultural hub.

* This research was supported by the Science Fund of the Republic of Serbia, Grant no. 7750287, project *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society – APPMES*.

1 ivana.medic@music.sanu.ac.rs

АПСТРАКТ

У овом чланку презентујем својеврстан „манифест” примењене музикологије, уско повезан с радом на пројекту *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society (APPMES)*, који је финансијски подржао Фонд за науку Републике Србије. Овде представљам неке од главних циљева и задатака пројекта, као и саме примењене музикологије као нове научне дисциплине. Други део чланка посвећен је студији случаја београдске четврти Сававала, где сам спровела теренско истраживање и пре формулисања концепта примењене музикологије; ипак, оно је у потпуности усклађено са циљевима и сврхом ове нове дисциплине и помогло ми је да своје интуитивне увиде преведем у заокружен теоријски концепт.

Кључне речи: примењена музикологија, пројекат *APPMES*, Музиколошки институт САНУ, Сававала, изгубљена културна четврт.

MANIFESTO

Nowadays researchers working in the humanities are often confronted with the expectation (coming either from various funding bodies, or university administration, et al.) to make their findings practically applicable, marketable and “useful”. This is often incompatible with the humanities’ primary aim of nurturing and developing critical thinking. Such incompatibility becomes even more challenging in the case of “hybrid” disciplines such as musicology and ethnomusicology, situated as they are at the junction of science, culture and art, because their goals, methodologies and results are measured according to triple standards. This, in turn, urges musicologists and ethnomusicologists to constantly rethink their goals, as well as their overall role in society. That was the primary motivation for me and my colleagues from the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts to design a project *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society*, whose importance and timeliness was acknowledged when it won a three-year grant from the Science Fund of the Republic of Serbia.²

The name of the institution which hosts this project is somewhat misleading, or, at least, incomplete. It should actually be called the Institute of Musicology and Ethnomusicology because both these disciplines are represented at the Institute, and

2 My project team consists of twelve researchers from the Institute of Musicology SASA: myself, Biljana Milanović, Danka Lajić Mihajlović, Jelena Jovanović, Marija Dumnić Vilotijević, Katarina Tomašević, Nataša Marjanović, Bojana Radovanović, Marija Maglov, Marija Golubović (replacing Vanja Grbović), Miloš Bralović and Miloš Marinković, as well as one former researcher from the Institute, now retired (Melita Milin), and one researcher from the diaspora (Jelena Novak).

neither is subordinated to the other one. But while musicologists and ethnomusicologists have worked side by side for decades, there was little actual collaboration between them. The main reason for this division is the fact that the system of music education in Serbia (and in many other countries) firmly separates their realms of research – art music and traditional music respectively. Wishing to overcome this division, I realised that one of the key meeting points between these disciplines could be the shared field of applied research. However, the concepts that have already seen a wide application in ethnomusicology over the past two decades, such as “engaged ethnomusicology”, “activist ethnomusicology”, “public sector ethnomusicology”, “action ethnomusicology”, “developmental ethnomusicology”, “advocacy ethnomusicology”, or “medical ethnomusicology”, have largely remained outside the realm and scope of musicology (except for musicotherapy, which is sometimes called “medical musicology”).

I became aware of the necessity to flex my research muscles towards applied musicology through my own work in the media (Radio Belgrade 3, Serbian Broadcasting Corporation) and in other realms outside of academia, not to mention my dual career as a musicologist-performer (cf. Janković-Beguš 2016).³ This long-standing multifacetedness of my professional persona has prompted me toward a “hybrid” approach to research. Miško Šuvaković has defined *hybrid theory* as stepping outside of one’s primary field of competence, having more than one origin of knowledge and being ready to tackle interventional material social practices (Šuvaković 2006, 7–8). In this sense, applied musicology can certainly be understood as a “hybrid” discipline, not least because of its aforementioned situatedness at the crosspoint of science, culture and art.

So, the question is: can musicology become “engaged”, “activist”, “developmental”? And, if yes, how?

Taking cues from ethnomusicology, the main way for musicology to become “applied” is to use its knowledge of various types of music to influence social interaction and direct the course of cultural change beyond typical academic contexts. Far from being “hermetic” theoretical conjecture, applied musicology should strive to preserve and promote musical heritage both in local and international contexts through performing practices, safeguarding initiatives, curatorial activities, creation of digital archives, concert programming with guided listening, and other forms of public dissemination of research results. Its main goal and purpose should be a fulfillment of political or ethical ideals or programmes, and overt opposition to the autonomy of discipline. Its attunement to contemporary discourses should be visible in its ap-

3 When describing my work as a performer (pianist), Jelena Janković-Beguš has observed: “It is sufficient to see her list of published articles and reviews to understand that her concert programmes are designed to complement her present musicological work. (...) Her concert performances have gained her a following of people who do not belong to narrow scholarly circles and do not read specialised musicological magazines. The appreciation of her concert performances contributes to the feeling of self-worth and to the promotion of a musicological practice that is no longer seen as a dead letter on a piece of paper but as something alive and breathing and, would you believe it, *interesting*” (Janković-Beguš 2016, 66).

plication of relativistic observing, bottom-up approach in acting, lack of selectivity and exclusivity in choosing the musical objects to be studied, a tendency towards intervention, openness, interdisciplinarity and criticism of academism. Applied musicology can encompass a range of activities that contribute to the preservation of musical heritage, including fieldwork, participant observation, archiving, teaching, popularisation of various traditions, and other strategies “borrowed” from applied ethnomusicology and anthropology (Cf. Sheehy 1992; Fenn and Titon 2003; Pettan 2008; Harrison and Pettan 2010; Dumnić 2010, 2012).

According to Slovenian ethnomusicologist Svanibor Pettan (2008), an ethnomusicologist can be seen as a power holder, whereas “ethnomusicological knowledge and understanding is a potential agent of social change and it is its application that activates this potential” (Pettan 2008: 91). Pettan’s observations can apply to musicology, albeit with one main difference – namely, the music which is the focus of musicological research is not literally created in communities and, in most cases, its creators are not anonymous. Nevertheless, all music, including the sole-authored art music, arises from certain social and educational circles and cultural strata, and as such, it is inseparable from the context from which it has emerged. Bearing this in mind, Pettan’s four main goals of applied ethnomusicology (after Daniel Sheehy (1992)), defined as: (1) developing new frameworks for musical performances; (2) feeding back musical models to the communities that created them; (3) providing community members access to strategic models and conservation techniques, and (4) developing broad, structural solutions to structural problems (Pettan 2008, 90) – can well serve as models for applied musicology, albeit with a modified understanding of the term ‘community’. Pettan’s argument that the ultimate goal of these activities is to merge the pragmatism of acting and ethics of research with a pledge for responsible, productive and sustainable engagement is universally applicable to all types of music research.

The list below (which is certainly not exhaustive) outlines many areas that can be covered by applied musicology. While not all of the following involve activism in the literal sense of the word, they still steer musicology away from its discursive / reflective self-sufficiency towards more direct types of social engagement:

I Media and New Technologies

- Theoretical and practical work in the media
- Creation of specialised programmes for certain social groups
- Involvement in the creation and implementation of new technologies and tools related to music
- Public relations

II Organisation of Events

- Work in concert agencies and festivals (as producers, managers, programme creators, artistic directors, etc.)
- Work in other music-related companies (e.g. philharmonics, associations of composers, publishing houses, etc.)

III Artistic-theoretical work

- Reflection on new music as an integral part of the society that it originates from
- Theoretical foundation of new artistic directions with specific goals
- Music criticism and other types of writing on music publicly available to all, via blogs, vlogs, open-access portals etc.

IV Archival and curatorial work

- Processing, promotion and public availability of archival materials
- Processing, promotion and public availability of discography and archival recordings
- Curatorial work at museums and similar institutions
- Heritagisation (dealing with heritage as a concept); establishing procedures and institutions for heritage preservation

V Cultural Policies and Activism

- Creation and implementation of cultural policies compliant with local or international cultural values and standards
- Project management, international cooperation
- Professional associations
- Amateur associations
- Preservation and revitalisation of tradition, the culture of memory
- Design of cultural programs for vulnerable groups, meant to improve their quality of life and foster integration
- Other types of activism

VI Educational Activities

- A functional history of music focusing not on composers and their works, but on the contexts that they emerged from, tracing the development of the institutions, policies and legislations that made them possible
- Pedagogical work at all levels of education for children and adults
- Lectures before concerts and other mass events, lecture-recitals
- Writing critical, popular science, etc. essays for activist magazines
- Writing popular science texts for various popular-educational magazines
- Festivals – expert work, lectures, juries, program management, writing program texts

When conceiving the project *APPMES*, I structured it into four work packages that would offer complementary theoretical, thematic and practical perspectives of applicability. The first work package, *Interweaving Academic and Applied Ethno/Musicology: From Historical Narratives to Functional Models of Knowledge* considers scientific research in historical contexts, incorporating our earlier (albeit scattered and nonsystematic) contributions. Aside from theoretical considerations of applied musicology as an emerging concept, it offers a platform for articulating contemporary problems which encompass: reflections on the application of scientific research in a

diachronic perspective; considerations of previous contributions to applied science (including published critical editions of sheet music scores, CDs, documentaries, epistolary and other archival material); music criticism as an applied science; public lectures and forums as a way of popularising scientific knowledge; etc. Since the notion of the *curator* in music is quite new, we will provide the basis for theorising curatorial strategies within musicology (and ethnomusicology). We will also study how the age of the Internet and digital technologies has influenced conventional concepts such as composing, performing, listening to, and understanding music and transformed traditional hierarchies between the concepts of institutions, composers and performers, thanks to new possibilities of distribution, documentation, creation and presentation of sound content.

Our second work package *Safeguarding Music as Cultural Heritage: Aspects of Institutionalisation and Technologicalisation* deals with cultural heritage as a mediator, a translator between specific cultural discourses of various local communities on the one hand, and the administrative-political units on the other. The starting point revolves around scientific discourses on the institutional preservation of Intangible Cultural Heritage (ICH), which diverts social attention from artifacts to cultural practices. This in turn has opened the question of the role of experts as mediators, “translators” between specific cultural discourses of local communities and the officials in charge of the institutional preservation of the ICH. Music is certainly an extremely important domain of the ICH, which is confirmed by the number of elements of musical traditions registered on the UNESCO lists. Although folklore practices dominate, which is why this area is closer to applied ethnomusicology than musicology, the basic idea of preserving cultural expressions important for the identity of their bearers certainly applies to other musical practices as well (from urban music practices to creative and performing traditions related to art music). The epistemological turns in the social sciences and humanities played a significant role in shifting the focus from music as art to its production and performance, but also from performance to consumption (Elliot 1991); hence the results of researching music as a means of communication – including performance studies, as well as anthropology, sociology and psychology of music – provide an important basis for protection programs.

Closely related to this is a new concept of the *scientific-creative industry*, implying that neither culture nor science should be regarded as elite categories intended for a narrow circle of professionals and connoisseurs. We believe that today humanistic scientific disciplines can be regarded as a dynamic category with great potential for positive change in society and relations within it; they can be viewed as part of the *knowledge economy*, which is defined as “production and services based on knowledge-intensive activities that contribute to an accelerated pace of technical and scientific advance” (Powell and Snellman 2014, 199). The term *knowledge-based economy* is also often used to describe the growing importance of using knowledge-based technologies to create economic and other benefits. In order to expand the influence of musicologists and ethnomusicologists in society, we must draft new cultural policies and effective incentive instruments, which would provide a necessary starting point for the development and exploitation of the potential of applied musicology and ethnomusicology within the knowledge economy.

Another innovative concept is the merger of humanities with *social entrepreneurship* (Thompson 2002), aimed at solving problems of socially vulnerable groups or the implementation of activities that have a wider social significance. The characteristic of social entrepreneurship is that it is focused on various aspects of social life; its primary goals are social, which means that those who conduct this type of work do not distribute profit on the basis of ownership or invested capital, but invest it in expanding their activities, for the benefit of the society.

The third work package *Teaching Autochthonous Performing Music Practices in Serbia* deals with musical experience and human communication as embodied through performances and their reception. Since nowadays the forms of traditional life are mostly abandoned, the once-natural intergenerational transmission of the skill of performing traditional music is disappearing; hence the processes of transmission, teaching and absorption of e.g. folk or church music traditions are, for the most part, delegated to experts, musicologists and ethnomusicologists-practitioners. This is another type of musical activism, not least because it has been observed and documented in our team members' own artistic and pedagogic practices that this type of activity can act as a source of well-being (both in individual and group experiences) – thus having a great potential for application in the field of musicotherapy. Furthermore, when teaching traditional performing skills, the teacher also raises awareness of traditional musical patterns as cultural codes. Since contemporary learners, performers and consumers of traditional music are of different genders, ages, educational levels and social affiliations, one of the goals of our research is to identify and study the formal and informal communities of which they are members.

Our fourth work package *Should I Write or Should I Act* is inspired by the need for ethnomusicological and musicological engagement in the society of fluctuating cultures, identities and music practices, taking into consideration the notion of a deep and sustained engagement of ethnomusicologists and musicologists with the communities that they study. In this way, the project will provide the basis for a wide-ranging intercultural dialogue in Serbia. The music of immigrants from Asian and African countries will be documented and researched for the first time in Serbia. Currently, due to its liminality with the EU, Serbia is one of the most important stops for migrants from the Middle East and Africa; this topic has been of great significance in Europe since the onset of the migrant crisis in 2015 (cf. Sweers 2015). Theoretically, this work package is grounded in applied ethnomusicology, with the aim to socially engage researchers to foster the identity expression of migrants, which can contribute to their connections with their homeland and better integration into the new society.

Since applied musicology is a new discipline, its significance and full outreach will be determined in due time. Our task now is to go beyond the narrow academic concepts and to lay foundations for a comprehensive new discipline at the crossroads of sociological, anthropological, psychological, educational and therapeutic research, based on the analysis of numerous real-life examples of musical engagement and interaction. The explication of practical experiences and studies of engagement of researchers as public intellectuals will enable us to redefine scientific policies in terms of recognising activism as a legitimate form of scientific work – which is

very important in countries such as Serbia, where the dissemination and evaluation of scientific work are conservative, and mainly expected to be presented in written form, i.e. as published texts. Ultimately, our goal is to merge the pragmatism of acting and ethics of research with a pledge for responsible, productive and sustainable engagement in musicology and ethnomusicology in Serbia; at the same time, Serbian music culture in its full diversity should be affirmed as a significant and recognisable value on the cultural map of Europe.

CASE STUDY – THE RISE AND FALL OF SAVAMALA

In the second part of this article, I will present a case study that steered me toward understanding the value of applied research and its broader impact.

An important meeting point between (both theoretical and applied) musicology and ethnomusicology is the area of sound studies, which has been interdisciplinary since its inception, encompassing the work of musicologists and ethnomusicologists, as well as sound artists, ethnologists, anthropologists, geographers, architects, sociologists, psychologists, linguists, etc. The common goal of all these researchers is to understand global cultures through their relationship to sound, in order to emphasise the contexts and active participation. Thus, the focus is on “ambient” as something that we move in and interact with, instead of a detached, external “soundscape”, and also on the awareness of human agency and the listeners’ personal aural histories (Medić 2021: 262). French sociologist Jean-Paul Thibaud asserts that the term *soundscape* refers to “extracting from the sonic environment what is perceived as an aesthetic unity”, *auditory environment* to “sound being a part of our surroundings, or our *in situ* experience”, while *ambient sound* “concerns the pervasive noises of living in a society and forms of social and emotional life” (Thibaud 2019, 226).

Between 2014 and 2016 I made about a hundred field recordings in Savamala, a central Belgrade quarter on the right bank of the river Sava, one of Belgrade’s two major rivers (the other one being the Danube).⁴ As a complete novice in the area of sound studies, I focused on the ways in which various sound manifestations produced social relations and the cultural dimensions of listening; in the process, I trained myself to pay attention to hitherto neglected sensations and to think about the ways how both pleasant and unpleasant sound environments are created and maintained. Having had no prior experience with ethnographic work, field recording, activism, an engaged approach to community, or quantitative surveys, I had to master all these methodologies and rethink my entire “ivory tower” musicological education up to that point, in order to determine how to best proceed from there, armed with the new insights, experiences and values.

4 The research was conducted for the international (trilateral) project, directly related to the field sound studies: *City Sonic Ecology – Urban Soundscapes of Bern, Ljubljana and Belgrade*, financed by the Swiss National Science Foundation (2014–2017). The results of the project were published in two issues of the journals *Musico logical Annual* in Ljubljana (No. LII/2, 2016, edited by Svanibor Pettan) and *Muzikologija-Musicology* in Belgrade (No. 22, 2017, edited by me).

The period when I made the majority of my recording roughly matches the “rise and fall” of Savamala – with this I refer to various changes and challenges that affected that part of Belgrade over a relatively short time span. The beginning of the observed period saw some successful attempts to revitalise and transform Savamala, a previously neglected and derelict part of the city, by developing the private sector and encouraging local residents and visitors to the area to reclaim this urban zone by means of cultural and artistic practices (Medić 2016; 2017). At the beginning of the new millennium, after the democratic changes in the country and the onset of the economic transition toward neoliberal capitalism, the centrality and value of the Sava amphitheatre attracted public authorities and private investors to act on new urban development (Zeković, Maričić and Vujošević 2018). The early 2010s saw some successful attempts to revitalise and transform this derelict quarter by means of certain cultural and artistic practices, which fostered a utopian vision of Savamala as a leisurely, artistic, carefree, yet socially engaged part of Belgrade. These included the projects such as Magacin, Grad [City] – European Center for Culture and Debate, Urban Incubator, Mikser House and Mikser Festival; their success encouraged many other entrepreneurs to open nightclubs, cafes, fast food parlours, beer pubs and such in Savamala. Thus, in the short span of a few years, the entire subculture and a creative district formed in the heart of Savamala, “a city quarter with strong social life and specific identity, aesthetically characterized with murals and graffiti on the old facades, and warehouses on the Sava riverbank that were transformed into bars, creative workspaces or exhibition places” (Krsmanović 2020, 144). In 2015, Savamala was internationally recognised by *The Business Insider* as one of “the 12 coolest neighborhoods in Europe” (Avakian 2015), and British paper *The Guardian* highlighted that “creativity is blossoming in Belgrade, where a riverside cultural hub has sprung up in the derelict mansions and warehouses, led by free thinkers looking to the city’s future” (Coldwell 2015).

Over the duration of the project *City Sonic Ecology*, my methodology was primarily based on fieldwork, i.e. ethnographic documentation on the sound topography of Savamala. Aside from recording day- and nightlife in Savamala, I recorded two festivals that took place in this area: Mikser Festival of Contemporary Creativity (three editions: 2014, 2015 and 2016) and Belgrade Summer Festival (BELEF), which occasionally also featured events in Savamala.⁵ Given that the sound of a festival taking place in Belgrade was the subject of a thorough investigation for the first time, I had to devise a research strategy on my own. I opted for a hybrid methodology; the type of information that I gathered consisted of the following: (1) quantitative research and structured interviews with residents and visitors of Savamala; (2) extensive audio recording conducted during the festival editions; (3) soundwalks in Savamala; (4) video documentation; (5) participant observation. While I could not fully pursue participant observation, due to the fact that the “community” of festival goers

5 Our goal was to have all audio and video documentation related to the project *City Sonic Ecology* collected and scored in an online audiovisual archive; but, for various reasons, this plan never materialised. Hence, all recordings are now stored on my personal computer and external hard drives.

only formed during a few days each summer, over the course of multiple editions of the festival I did play the dual roles of an ordinary reveller and a researcher. In the case of Mikser Festival, the alteration of Savamala's soundscape and the entire ambiance occurred because this area was "occupied" by the festival, featuring outdoor concerts and cinema, the arts and crafts open-air market, exhibitions, musicals, other theatrical productions, etc. (Medić 2017, 44).

Mikser Festival was transferred from lower Dorćol (on the south bank of the Danube) to Savamala in 2012, and its main theme was the revitalisation of Savamala. The first Savamala edition of the festival featured projects encompassing various types of contemporary art, including design, architecture, urbanism, visual arts, music, new media, education and environmental protection, with interventions in public space, exhibitions, workshops, talks, roundtables and performances (Medić 2017). This effort coincided with the general *festivalisation* of Belgrade – a spectrum of changes in musical life conditioned by the increase in the number and importance of festivals, meant to cater to various needs and, to paraphrase Zygmunt Bauman, to make maximum impact in the shortest possible time (Bauman 1996, 25). Two other important concepts related to the festivalisation of Savamala, which I borrow from Oliver Féraud (2019, 24) are *noising* and *soundciability*, which refer to the lifestyle of the people in the Balkans accompanied by jubilant noise, and an intentional appropriation of public space and sound on various festive occasions.

The fact that the efforts to transform Savamala paid off in a relatively short time span garnered lots of publicity and received very good press, both domestically and internationally. However, the success of this thriving hub did not last, because it was soon confronted with two major challenges. The first one was the European migrant crisis in the summer of 2015, which resulted in an influx of immigrants from Syria, Afghanistan, Iraq, Libya and other Asian and African countries, with Serbia serving as a transit country. The refugees found shelter in the area of Savamala, due to its immediate vicinity to the main railway and the intercity bus stations. While one would expect that the owners of clubs and venues in Savamala would complain about the presence of migrants nearby, they actually became actively involved in helping the refugees. The extension of Mikser House at Mostarska street, called Miksalište, became the central point of this self-organised effort. Opened in January 2015 as an ice rink and an open-air concert venue, Miksalište transformed into Refugee Aid Serbia's main center for collecting and distributing aid, providing medical help, workshops for children, toilets, shower points and washing machines, points for charging mobile phones, and other amenities and services. "The very same energy and drive, the *collective affect* that used to form in Savamala with respect to its cultural and entertainment offer, was channeled into this local activism, and the residents and visitors of Savamala were encouraged to sympathize with the migrants' plight and to volunteer to help" (Medić 2016, 11). As a researcher, I did my best to capture this collective affect by recording the soundscape of the refugee aid centre and the neighbouring area, including the occasional cultural events for the refugees organised by various NGOs active in the area, and other actions aimed at improving their quality of life. My aim was to go beyond the role of researcher-observer and actually become involved with the organisation of concerts and other music-related events for the

migrants; however, this was not possible because of constant changes in the setup of Miksalište. A comprehensive study by Teodora Jovanović, one of the volunteers at the Refugee Aid centre at that time, describes in great detail how Miksalište underwent three phases of existence:

1. *voluntarism* – when the refugee center was operated by volunteers and NGO organisations, and unfortunately vulnerable to political dictates “from above”, changes of law regarding the provision of help, and the constant threat of relocation and demolition;
2. *professionalisation* – when volunteers became paid professionals; and
3. *re-statisation* – when Miksalište was reappropriated by the Serbian governmental structures and incorporated into the system of state-controlled provision of assistance for the refugees (Jovanović 2020, 126 et passim).

While the residents and entrepreneurs of Savamala quickly adapted to the influx of refugees, and thus reinforced the image of Savamala as an inclusive and welcoming place, the second challenge proved to be fatal. It was a grandiose construction project Belgrade Waterfront, headed by the Serbian government in partnership with the Eagle Hill Group from Abu Dhabi (UAE), intended to turn the right bank of Sava into a major residential and business hub for the Western Balkans. Although, according to all previous urbanistic plans, the Sava amphitheatre was intended for public cultural and educational institutions, sprawling parks and a public transport system, these plans were discarded when Belgrade Waterfront, a project that favoured commercial and real-estate business interests, was put forward. In my 2016 and 2017 articles I correctly predicted that Savamala as an independent cultural oasis would soon disintegrate; nevertheless, I was shocked to witness how quickly the protagonists of the bottom-up reculturalisation effort, i.e. the independent cultural entrepreneurs who revived and rebranded Savamala, were purged out of the area. As discussed by Ksenija Krsmanović, “The BW project represents the power of a national authority that is still the main actor of the urban development in Serbia. Being aesthetically out of the existing architectural context (...), it will contribute to the creation of the city’s new identity formed by global trends for market competitiveness. In that sense, this identity is no-identity, or rather a multi-identity shared and seen in the numerous cities around the world” (Krsmanović 2020, 150).

In order to start developing Belgrade Waterfront, the city officials’ first endeavor was to forcefully resettle the poor who lived in rundown or makeshift objects at the riverbank; as observed by Jovanović, “the dominant motive behind the demolition of these informal settlements of migrants in the Belgrade city center was (...) the construction of luxury buildings as part of the Belgrade Waterfront project” (Jovanović 2020, 138). The second step was to house the model of the Belgrade Waterfront project in the newly-renovated, imposing building known as the Geozavod, right next to Mikser House. The protagonists of the entrepreneurial subculture that had become synonymous with the reculturalisation of Savamala rightfully feared that they would be displaced by the flashy new development; and their fears were confirmed in September 2015 when some of the cafes and pubs in Savamala were

demolished without prior notice, in order to clear land for construction work. Others were destroyed on 24 April 2016, while the volunteers in Miksalište received a notice that the Refugee Aid Centre would be demolished within 48 hours – and it was indeed flattened on 26 April 2016, nominally because it did not have official permits. The Mikser team then relocated the refugee aid center to a nearby address, at Gavrića Principa Street, but that one did not last either.

Mikser Festival was held for the fifth and final time in Savamala in June 2016, under the slogan “Sensitive society”. Even at that point, both the festival organisers and the audiences were unaware that this edition of the festival would be the last one in Savamala, and there was still optimism as regards the future of the festival and the refugee aid center (Medić 2017, 48). Then, in June 2017, as described by Teodora Jovanović, “the Mikser House cultural center and the club in Karađorđeva street, which founded Old Miksalište and continued to be the coordinating body of Miksalište 2.0, was closed (...) The closure was important for the way the Miksalište center operated because, up until June 2017, most of the costs (monthly bills and rent) of Miksalište were covered by the Mikser House owners and modest financial aid from some other NGOs” (Jovanović 2020, 138). The provision of refugee aid was soon professionalised and then transferred to the state-controlled institutions, and the remaining protagonists of the bottom-up reculturalisation effort in Savamala were purged out of the area, whilst Savamala and the entire Sava Amphitheatre were transformed into an enormous construction site. As the Belgrade Waterfront project continued to spread, the main railway station in Belgrade, built in 1884, was permanently closed on 1 July 2018, and designated to be converted into a museum. Yet, four years onwards, this has not happened yet, and the abandoned railway station has instead become an unregulated solid waste landfill and a health hazard – right next to the sprawling new buildings and shopping malls.

To sum up, the idea to turn Savamala into a permanent fixture on the map of Belgrade nightlife and a tourist hotspot only materialised for a few years, before it was halted by top-down business interests. The main issue with Belgrade Waterfront, as observed by Nikola Jocić, is that it “dominated urban development without trying to establish a coexistence with the cultural quarter” (Jocić 2020, 14) – in fact, the cultural quarter became a “nuisance” that had to be destroyed. Yet another problem, as I concluded previously, was that “Mikser Festival and other independent initiatives, in spite of their good intentions, visionary ideas, regional networking and private and international support, could not survive without support or backing from Serbian officialdom [...] because they were exposed to political whims and competing business interests” (Medić 2017, 54). Or, as Biljana Arandžević highlighted in her comprehensive study of the development of Savamala: in comparison to Belgrade Waterfront and other highly profitable neoliberal projects “art and culture initiatives look utopian” (Arandžević 2020, 220).

CONCLUSION

My research in Savamala has taught me about the importance of making and preserving audio-visual documents as artifacts that testify to the often precarious existence of certain communities, developments and initiatives. Such testimonies are precious in rapidly changing societies, such as present-day Serbia – a country stuck between the permanently-incomplete transition towards liberal capitalism and an equally uncertain EU future. The successful bottom-up effort of independent entrepreneurs to rebrand, reculturalise and remusicalise Savamala (Medić 2016; 2017) unfortunately attracted unwanted attention from the officialdom and directly led to the gentrification of this part of Belgrade, destroying in the process almost everything that these independent cultural protagonists had previously accomplished; this situation has highlighted the problem of sustainability of independent initiatives. Yet, even if these initiatives did not last long, they certainly added to the intricate tapestry of life in postsocialist Serbia. My audio and video recordings of the cultural events and vivid nightlife in Savamala in the 2010s, as well as the questionnaires of the quantitative research that I conducted with the festival goers and other revellers in Savamala, now serve as rare testimonies that once there existed an alternative urban cultural quarter at the right riverbank of Sava, whose creators attempted “to respect the rich, urban and social heritage of the neighbourhood, as well as the local community” (Jocić 2020, 14).

This research has also convinced me that it is impossible for musicologists to stay locked in their academic “ivory tower” and continue to focus on art music and its creators (academically trained composers) when there are so many more interesting and important things to be studied. While music analysis and other standard musicological procedures are not entirely redundant and passé nowadays, they are certainly insufficient. Faced as we are with issues such as the migrant crisis, forceful gentrification and the destruction of Belgrade’s visual and cultural identity, suppression of independent cultural initiatives in favour of top-down megaprojects and so on, staying “deaf” to this and doing research that can only communicate with a narrow circle of experts is a waste of musicologists’ skills and talents. I am fully convinced that musicologists, just like their ethnomusicological brethren, must go out among people, study what is happening in the world around them, what sounds are created in various communities, how they affect everyday life in both positive and negative ways, what is the social function of various (not just traditional) types of music, and last but not least, how we can make the world a better place by studying sounds that surround us – and, if necessary, taking action to preserve and safeguard them.

LIST OF REFERENCES

- Arandelović, Biljana. 2020. "Reimaging Belgrade: The Case of Savamala District." In *Belgrade. The 21st Century Metropolis of Southeast Europe*, edited by Biljana Arandelović and Milena Vukmirović, 169–221. The Urban Book Series. Cham: Springer Nature Switzerland AG. https://doi.org/10.1007/978-3-030-35070-3_5.
- Avakian, Talia. 2015. "The 12 Coolest Neighborhoods in Europe." *The Business Insider*, <https://www.businessinsider.com/the-coolest-neighborhoods-in-europe-2015-6?op=1#ixzz3ftaF0a25>.
- Bauman, Zygmunt. 1996. "From Pilgrim to Tourist – Or a Short History of Identity." In *Questions of Cultural Identity*, edited by Stuart Hall and Paul du Gay, 18–36. New York: Sage Publications, Inc.
- Coldwell, Will. 2015. "Belgrade's Savamala District: Serbia's New Creative Hub." *The Guardian*, <http://www.theguardian.com/travel/2015/feb/07/belgrade-savamala-serbia-city-break>.
- Dumnić, Marija. 2010. *Primenjena etnomuzikologija: istorijat, koncepti, perspektive u Srbiji* [Applied Ethnomusicology: History, Concepts, Perspectives in Serbia]. MA thesis, University of Arts in Belgrade.
- Dumnić, Marija. 2012. "Primenjena etnomuzikologija u Srbiji: politike delovanja Srpskog etnomuzikološkog društva" [Applied Ethnomusicology in Serbia: Politics and Policies of Serbian Ethnomusicological Society]. *Muzikologija-Musicology* 12: 79–102. <https://doi.org/10.2298/MUZ120319003D>.
- Elliot, David J. 1991. "Music as Knowledge." *The Journal of Aesthetic Education* 25 (3): 21–40. <https://doi.org/10.2307/3332993>.
- Fenn, John and Jeff Todd Titon. 2003. "A Conversation with Jeff Todd Titon." *Folklore Forum* 34 (1/2): 119–131.
- Féraud, Olivier. 2019. "Noising the City: Revealing Popular Neapolitan 'Soundciabilities' in Pyrotechnical Practices." In *Toward an Anthropology of Ambient Sound*, edited by Christine Guillebaud, 21–38. New York: Routledge.
- Harrison, Klisala and Svanibor Pettan. 2010. "Introduction." In *Applied Ethnomusicology: Historical and Contemporary Approaches*, edited by Klisala Harrison, Elizabeth Mackinlay and Svanibor Pettan, 1–20. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholar Publishing.
- Janković-Beguš, Jelena. 2016. "Play, Ivana, Play! Constructing a Hybrid Identity 'Betwixt and Between' Musicology and Music Performance." In *Beyond the Crisis in the Humanities: Transdisciplinary Transformations of Contemporary Discourses on Art and Culture*, edited by Žarko Cvejić, Andrija Filipović and Ana Petrov, 61–67. Belgrade: Faculty of Media and Communications.
- Jocić, Nikola. 2020. "Culture-Led Urban Development vs. Capital-Led Colonization of Urban Space: Savamala–End of Story?" *Urban Science* 4 (3): 35. <https://doi.org/10.3390/urbansci4030035>.
- Jovanović, Teodora. 2020. "Transformations of Humanitarian Aid and Response Modes to Migration Movements. A Case Study of the Miksalište Center in Belgrade." *Movements* 5/1: 125–147, <https://movements-journal.org/issues/08.balkanroute/06.jovanovic-teodora-transformations-of-humanitarian-aid-and-response.pdf>.
- Krsmanović, Ksenija. 2020. "Two Faces of Belgrade Waterfront: The Contradictory Creation of New Urban Identity." *Ciudades* 23: 137–157. <https://doi.org/10.24197/ciudades.23.2020.137-157>.
- Medić, Ivana. 2016. "The Soundscape of Change: The Reculturalization of Savamala." *Musicalogical Annual* LII/2: 39–53, <https://doi.org/10.4312/mz.52.2.39-53>.
- Medić, Ivana. 2017. "Years of Sound Living: Mikser Festival in Savamala (2012–2016)." *Muzikologija-Musicology* 22 (I/2017): 39–57. <https://doi.org/10.2298/MUZ1722039M>.
- Medić, Ivana. 2021. "Understanding Global Cultures Through Sound." *Sound Studies* 7 (2): 261–265. <https://doi.org/10.1080/20551940.2020.1835268>.
- Pettan, Svanibor. 2008. "Applied Ethnomusicology and Empowerment Strategies: Views from across the Atlantic." *Musicalogical Annual* XXIV/1: 85–99. <https://doi.org/10.4312/mz.44.1.85-99>.

- Pettan, Svanibor and Jeff Todd Titon (eds.). 2015. *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Powell, Walter W. and Kaisa Snellman. 2014. "The Knowledge Economy." *Annual Review of Sociology* 30: 199–220. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.29.010202.100037>.
- Sheehy, Daniel. 1992. "A Few Notions about Philosophy and Strategy in Applied Ethnomusicology." *Ethnomusicology* 36/3: 323–336.
- Sweers, Britta. 2015. "Music and Conflict Resolution: The Public Display of Migrants in National(ist) Conflict Situations in Europe: An Analytical Reflection on University-Based Ethnomusicological Activism." In *Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, edited by Svanibor Pettan and Jeff Todd Titon, 511–550. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Šuvaković, Miško. 2006. *Studije slučaja: diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama* [Case Studies: Discursive Analysis of Identity Performance in Artistic Practices]. Pančevo: Mali Nemo.
- Thibaud, Jean-Paul. 2019. "The Sonic Attunement of Social Life." In *Toward an Anthropology of Ambient Sound*, edited by Christine Guillebaud, 225–232. New York: Routledge.
- Thompson, John L. 2002. "The World of the Social Entrepreneur." *International Journal of Public Sector Management* 15 (5): 412–431. <https://doi.org/10.1108/09513550210435746>.
- Zeković, Slavka, Tamara Maričić and Miodrag Vujošević. 2018. "Megaprojects as an Instrument of Urban Planning and Development: Example of Belgrade Waterfront Project." In *Technologies for Development. From Innovation to Social Impact*, edited by Silvia Hostettler, Samira Najih Besson and Jean-Claude Bolay, 153–162. Cham: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-91068-0_13.

ИВАНА МЕДИЋ

ПРИМЕЊЕНА МУЗИКОЛОГИЈА:

„МАНИФЕСТ” И СТУДИЈА СЛУЧАЈА О ИЗГУБЉЕНОЈ КУЛТУРНОЈ ЧЕТВРТИ

(РЕЗИМЕ)

У данашње време истраживачи који раде у хуманистичким наукама често се суочавају с очекивањима (која намећу разни фондови, универзитетска администрација и др.) да учине своја истраживања практично применљивим и комерцијалним. Међутим, то је често у нескладу с главном сврхом хуманистичких дисциплина – да негују критичко мишљење. Ова базична некомпатибилност још је израженија у случају „хибридних” дисциплина попут музикологије и етномузикологије, које су позициониране на тремеђи науке, културе и уметности, услед чега се њихови циљеви, методологије и резултати мере троструким аршинима – што, пак, наводи музикологе и етномузикологе да константно преиспитују своја постигнућа и укупну улогу у друштву. То је, уједно, био примарни мотив за мене и моје колеге из Музиколошког института САНУ да осмислимо пројекат *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society (APPMES)*, чији су значај и правременост потврђени када је одабран да добије трогодишњу финансијску подршку Фонда за науку Републике Србије (2022–2024).

У овом чланку презентујем својеврстан „манифест” примењене музикологије, те представљам неке од главних циљева и задатака пројекта *APRMES*, као и саме примењене музикологије као нове научне дисциплине. Други део чланка посвећен је студији случаја – конкретно, мом теренском истраживању у београдској четврти Савамала. Премда сам ово истраживање спровела пре формулисања концепта примењене музикологије, оно је у потпуности усклађено с циљевима и сврхом ове дисциплине – штавише, управо ми је вишегодишње проучавање звучних пејзажа Савамале помогло да увидим значај примењених истраживања и да потом своје интуитивне увиде преведем у заокружен теоријски концепт. Установила сам да музиколози, по угледу на етномузикологе, морају да изађу из своје академске „куле од слоноваче”, да се активно укључе у свет који их окружује и да ослушкују звукове који настају у различитим заједницама.

AUDIOVISUAL MEDIA IN PUBLIC ETHNOMUSICOLOGY AND EDUCATION: A SARDINIAN EXPERIENCE

Marco Lutz¹

Researcher, University of Cagliari, Cagliari, Italy

АУДИО-ВИЗУЕЛНО У ЈАВНОЈ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈИ И
ОБРАЗОВАЊУ: ЈЕДНО ИСКУСТВО СА САРДИНИЈЕ

Марко Луцу

Истраживач, Универзитет у Каљарију, Каљари, Италија

Received: 13 October 2022

Accepted: 26 October 2022

Original scientific paper

ABSTRACT

In recent decades, audiovisual media has been increasingly used in ethnomusicological research. If we consider how scholars use them, four main areas of application can be identified: 1) data analysis, 2) documentary films, 3) public ethnomusicology, 4) educational use.

This article presents some audiovisual products on traditional instrumental and vocal music as well as improvised sung poetry in Sardinia (Italy) on which I have worked over the last few years - including the visual representation of musical and poetic forms, and also audiovisual products for exhibitions, museums and multimedia encyclopaedias. My aim is to discuss the role played by ethnomusicologist in conceiving new strategies for the visual representation of the music of oral tradition in different productive contexts and audiovisual outputs.

KEYWORDS: audiovisual ethnomusicology, Sardinian music, public ethnomusicology, multimedia, sound heritage.

АПСТРАКТ

У последњим деценијама аудио-визуелни медији се све више користе у етномузиколошким истраживањима. Ако узмемо у обзир начин на

који их истраживачи користе, можемо идентификовати четири главне области примене: 1) анализа података, 2) документарни филм, 3) јавна етномузикологија, 4) образовање.

Овај чланак представља неке аудио-визуелне снимке традиционалне инструменталне и вокалне музике, као и импровизовану певану поезију на Сардинији (Италија), на којима сам радио протеклих година. Конкретно, радио сам на видео-примерима посвећеним визуелном представљању музичких и поетских форми, као и аудио-визуелним производима за изложбе, музеје и мултимедијалне енциклопедије. Циљ ми је да допринесем дискусији о улози коју етномузиколози имају у настанку нових стратегија за визуелну репрезентацију музике усмене традиције у различитим продуктивним контекстима и аудио-визуелним остварењима.

Кључне речи: аудио-визуелна етномузикологија, музика Сардиније, јавна етномузикологија, мултимедија, звучно наслеђе.

In recent decades, audiovisual media has been increasingly used in ethnomusicological research. According to historians of the discipline, the late 19th-century invention of the first device for the sound recording, the Edison phonograph, was a precondition for the birth of ethnomusicology (Kunst 1955; Magrini 1992). But ever since technological development allowed images as well as sounds to be captured, film and video cameras have become even more common devices in the toolkits of many ethnomusicologists.

As Steven Feld noted in 1976, “the use of film as a medium of presentation and research in ethnomusicology is an area marked by considerable recent interest, though hardly without some confusion” (Feld 1976, 293). The confusion was due to the difficulty in finding just how a social scientist should deal with audiovisual media. Over time, a theoretical reflection on the use of audiovisual media in the study of musical cultures flourished.² In recent years, audiovisual ethnomusicology has become a structured area of the discipline, as proven by the establishment of a thematic study group within the International Council for Traditional Music,³ the

2 In addition to Zemp 1976, see for example Dauer 1969; Carpitella 1981; Baily 1988; Zemp 1988, 1990; Titon 1992a, Cámara De Landa et al. 2016, and the thematic issues on “Film and Video in Ethnomusicology” of *The World of Music* journal (Vol. 31, N. 3, 1989), on “Screened Music: Global Perspectives” of *Ethnomusicology Forum* journal (Vol. 18, N. 1, 2009). For a general overview see D’Amico 2020.

3 The ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology was established in 2016; see <http://ictmusic.org/group/audiovisual-ethnomusicology>.

foundation of new scientific journals,⁴ the proliferation of university courses,⁵ and specific projects.⁶

The versatility of audiovisual media allows scholars to employ them for a wide range of activities. At the MusiCam Symposium held at the University of Valladolid (Spain) in 2014, scholars from different countries shared their experiences in using fieldwork footage and audiovisual media for TV documentaries, analytical and educational purposes (Cámara De Landa et al. 2016). Anthony Seeger and other scholars reflected on the future of audiovisual archives from a global perspective (Seeger and Chaudhuri 2004).

Considering how ethnomusicologists have used films and videos to date, four main areas can be identified. They should not be regarded as distinctly separate, because the same audiovisual product may fall into one or the other category depending on its use. However, I argue that these areas cover most of the uses ethnomusicologists make of audiovisual media.

1. **Audiovisual data analysis.** Videos recorded in the field can be used to facilitate musical transcription (Kubik 1965, 1972) and to carry out analyses and measurements of different aspects of the musical performance such as embodiment (Clayton, Dueck and Leante 2013), the interaction between music and dance (Adamo 2010), performer and audience behaviour (Burckhardt Qureshi 1987; Leante 2016), and so on. In recent years, the development of digital technologies has significantly developed this field of research (see Clayton, Leante and Tarsitani 2021).
2. **Documentaries of ethnomusicological interest.** The documentary film can be considered the most common outcome in audiovisual ethnomusicology. The history of this film genre can be traced by identifying different styles, approaches, techniques, and protagonists (see D'Amico 2020).
3. **Public ethnomusicology projects.** Audiovisual media are widely employed in public and applied ethnomusicology projects (Titon 1992b; Pettan and Titon 2019). Different types of products such as websites, web-documentaries, apps, exhibitions, and museums have been designed to disseminate

4 The *SEM Journal of Audiovisual Ethnomusicology*, a newly established streaming journal sponsored by the Society for Ethnomusicology; see <https://www.ethnomusicology.org/news/585935/SEM-Journal-of-Audiovisual-Ethnomusicology--Call-for-Submissions.htm>.

5 Starting from the academic year 2022/2023 I will be teaching a new course in Audiovisual Ethnomusicology for the Master's degree in Multimedia Production at the University of Cagliari.

6 In 2018 the Intercultural Institute of Comparative Music Studies (IISMC) of the Giorgio Cini Foundation in Venice (Italy) developed "Eyes on Music", an initiative focused on audiovisual ethnomusicology, coordinated by Giovanni Giuriati, Marco Lutz, and Simone Tarsitani. The initiative is articulated in three distinct but complementary parts: 1) an annual research scholarship of 5000 EUR in memory of Diego Carpitella; 2) a workshop in the field of visual ethnomusicology; 3) a short festival of audiovisual products in the field of ethnomusicology. More info can be found at <https://www.cini.it/en/institutes-and-centres/comparative-music-studies/eyes-on-music-projects-on-visual-ethnomusicology>.

nate the results of ethnomusicological research within “activities undertaken primarily outside of universities and directed toward the public” (Seeger 2008, 287).

4. **Educational purposes.** Audiovisual media are widely used as training and education tools in ethnomusicology (see Adamo 2010).

This article presents some audiovisual products on traditional instrumental and vocal music as well as improvised sung poetry in Sardinia (Italy) on which I have worked over the last few years. In particular, I will provide five examples related to the last two categories mentioned above. My aim is to discuss the role played by the ethnomusicologist in conceiving new strategies for the visual representation of the music of oral tradition in different productive contexts and audiovisual outputs. The five examples focus on various genres of poetry and music and are intended for different target audiences. In some cases, I shoot and edit the footage myself; in other cases, they are the result of teamwork involving professionals in the fields of audio and video production, graphic design and information technology. Some are short independent clips; others are part of larger multimedia projects such as encyclopaedias or multimedia exhibitions.⁷ Both new footage (shot ad hoc) and archival material were used to produce the videos. One video aimed to analyse some specific musical aspects that are conceived as short “concept-films” inspired, in terms of their objectives, by the IWF-style of Gottingen and the MIV series (*Musica Identità Video*) produced by Diego Carpitella (see D’Amico 2020).

Two of the videos are attached to publications intended for a non-specialist audience (a book on improvised poetry edited by a local poet and scholar and the *Encyclopaedia of Sardinian Music*). Others are short clips I made for educational purposes, intended for the students of my course on Ethnomusicology of Sardinia at the University of Cagliari. Some audiovisual products that are part of museums or multimedia exhibitions on Sardinian music are also presented.

MUTETU LONGU: POETIC FORM IN SOUTH SARDINIA’S IMPROVISED POETRY

In 2008 an Italian publishing house asked the poet and scholar Paolo Zedda to edit a book on improvised poetry in southern Sardinia (Zedda 2008). The volume was to be included in a new series on improvised poetry traditions of the world. Paolo asked me to edit the CD that would be attached to the book. At that time, one

7 Other examples of audiovisual products specifically designed for museums or exhibitions of ethnomusicological interest are those at the *Cité de la Musique* in Paris (<https://pad.philharmoniedeparis.fr/genre-musiques-du-monde.aspx>) and the more recent documentary *Veus de la Mediterrània*, designed by Jaume Ayats and Joaquiom Rabaseda for the homonymous exhibition on vocal music in the Mediterranean (www.museudelamediterrania.cat/pujades/files/MdM_categ_veus.pdf).

of the most common media for conveying multimedia content was the CD-Extra, a standard that combined audio and data tracks on the same disc for use in both Compact Disc and CD-ROM players.

Since digital files could be included in the data track, I asked Paolo to make a video to describe the poetic form used by the poets called *mutetu longu*. The knowledge of the structure of this complex poetic form and the ways how the poets perform it are essential to understand how improvised poetry works in southern Sardinia.⁸

Poetry contests are usually held during religious festivals. Four poets take several turns on stage, each singing one improvised *mutetu longu*. This poetic form is divided into two sections, called *sterrina* and *cubertanza* respectively. The former consists of at least eight verses and the latter of two verses. The meaning of the *mutetu longu* lies in the *cubertanza*, while the *sterrina* deliberately deals with a different subject. The two sections are connected through rhyme, as the verses of the *sterrina* rhyme with all the words in the *cubertanza*. While performing, the poet must repeat and interweave the verses of the first and second sections according to a defined set of rules. In doing so, the poet employs a technique known as *arretroga*, which consists of changing the internal word order to generate new rhymes.

The video (QR Code_01) aims to show how the verses of the *mutetu longu* are combined during a performance. To make the video I chose a *mutetu longu* sung by Paolo Zedda during a public contest. In the *cubertanza* he mentions some mysterious “ancient observers”, the hidden theme of the contest. The *sterrina*, on the other hand, discusses how the relationship between God and man has changed over time.

I divided the screen into two parts while editing. In the upper part, we can see the poet’s face (on the left) and the text of the *mutetu longu* in its basic form (on the right). I framed the poet in profile so that he was looking in the direction of the verses that were being composed. The lower part shows the verses as they were sung by the poet.

Below is the text of the *mutetu longu* in its basic form both in Sardinian and translated into English. The video is available by scanning the QR code 01.

| | | |
|-------------------------|--|--|
| sterrina | Oi su mundu s’est dèpiu doli E in genugu ddi rendit onoris Perou prima dd’iant postu in cruxi Candu totu ddi fiant nemigus Imoi devotu narat cuntempli E d’apellant su Rei de is giustus Ca s’òmini sempri si separat Candu su supremu est in giogu | Today the world grieves and on its knees honours Him But first they put Him on the cross when they were His enemies Today, devotees, they recite prayers And call Him the King of the righteous Men have different opinions regarding the Supreme |
| cuber- tanza | S’ogu de custus antigus castiadoris S’incarat sempri a sa luxi ‘e su soli | The eye of this ancient observer is always turned towards the sunlight |

8 For a more detailed description of the *mutetu longu* and an overview of the improvised poetry tradition in southern Sardinia, see Zedda 2009.



QR code 1.

BOGHE 'E NOTE: MUSICAL FORM AND LYRICS IN CANTU A TENORE

Over time ethnomusicologists have developed original systems to describe musical form through graphic representation (see Lutz 2016). Moving rather than static images can be used to show how musical forms take shape during the performance. Analysing the interaction between musical form and lyrics is particularly interesting in *cantu a tenore*, a multipart singing practice widespread in central and northern Sardinia. As an expression of the shepherd culture of these lands, *cantu a tenore* was inscribed in 2008 on the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.⁹

Cantu a tenore is performed by four male singers on informal occasions, festivals, or public onstage events. One of the singers, called *boghe*, is in charge of singing the lyrics, while the others accompany him by singing nonsense syllables. The *boghe* is the leader of the quartet. He defines the pitch and tempo, shapes the musical form by leading the transition from one section of the song to another, and chooses the words of the song.

The repertoire of *cantu a tenore* does not consist of fixed songs, that is, songs where the lyrics are associated with a specific melody. Rather, we can identify a certain number of shared models understood as an orally transmitted set of rules that define standardised forms and the thematic material. Since each model matches a certain poetic form, the *boghe* is free to choose the lyrics he wishes to sing from all the poems in the Sardinian language that respect that form.

Part of my course on Ethnomusicology of Sardinia at the University of Cagliari focuses on *cantu a tenore*. To explain to my students how musical form and text are interconnected, I produced a video focusing on one of the most significant genres known as *boghe 'e note* (literally: night song). The video employs footage from the archive of the *Sòtziu Tenore Sardigna*, the cultural association made up of *a tenore* singers that came into being after the UNESCO proclamation. Public events organised by the association are usually audio and video recorded.¹⁰ According to a reciprocally oriented approach to archiving and the development of community collabo-

9 *Cantu a tenore* singing was originally proclaimed in 2005 as a Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity.

10 Some excerpts can be found at www.tenores.org and on the YouTube channel *Sòtziu Tenores Sardigna*.

ration projects (Vallier 2017), I made a request to use the recording of a *boghe 'e note* performed by the group *Tenore S'Arborinu* from Orune on the occasion of an event organised by the association, in which I took part in 2014.¹¹

Lyrics in hendecasyllabic verse must be used to sing a *boghe 'e note*. On that occasion, the soloist of the *Tenore S'Arborinu*, Antonio Tolu, selected the pair of quatrains from the sonnet *Addio a Nuoro* (Farewell to Nuoro) composed in 1893 by Peppino Mereu, one of the most influential Sardinian poets. In terms of musical structure, the *boghe 'e note* can be divided into two sections. The first, called *isterrida*, has a free rhythm and the soloist (*boghe*) alternates with the accompanying voices (*tenore*). The second part, called *zirada*, has a more defined pulse, and the soloist and the *tenore* may alternate or overlap. The structure of the song is not predefined. It is up to the *boghe* to decide when to switch from one section to another (or from one element to another of the *zirada*) and to inform the other singers by means of musical signals. The aim of the video is to show how the musical form is shaped during the performance and to highlight the relationship between the music and the lyrics. The video is available by scanning the QR code 02.



QR code 2.

ISOLATING VOICES IN MULTIPART SINGING

For some time now, I have had the chance to work as a scientific supervisor for various museums and multimedia exhibitions on Sardinian poetry and music of oral tradition. This type of project requires teamwork in which the expertise of the ethnomusicologist must converse with that of architects, installation designers, computer scientists, software developers, graphic designers, filmmakers, and sound engineers. Three of these museums focus on different local traditions of multipart singing.

During the design process, I suggested creating an installation that would allow individual voices to be isolated. In this way, users would be able to appreciate the timbre of the voices and their individual melodic paths, and understand how they are joined together to form the chords. As a team, we worked hard to face two main challenges. The first concerned data capture: we needed multi-track audio and video recordings, while the singers are used to singing in a circle and standing in close

11 The event was called *Atòbiu Limba e Tenore*; the recording I chose can be found at <https://youtu.be/HdpJzuvCti8>.

contact with each other. After several attempts and a few compromises, we found a solution that met our needs without making the singers too uncomfortable. We asked them to stand one metre apart and used a directional headset microphone for each voice. This setting allowed the singers to hear each other while singing (despite being further apart than usual) and the sound engineer to collect adequately isolated tracks. The distance between the singers also allowed us to film each of them in a single vertical shot (see Figure 1).



Figure 1.

Once separate audio and video tracks had been obtained, the second challenge for the IT engineers was to develop a hardware-software system capable of keeping the audiovisual streams synchronised during playback.

We adopted this technology to create three different installations on multipart music in Sardinia. One of these is in the MEOC Museum in Aggius, a village in northern Sardinia with a well-established multipart singing tradition known as *cantu a tasgia*. In this case, we adapted the installation to this local tradition, which is characterised by the presence of a high fifth voice in addition to the usual four.

The installation consists of a touch controller and a large, curved monitor. The controller allows the user to choose between different groups and songs. When the selected song is played, the singers appear on the monitor. By touching the image of one of them on the controller, the user can mute him. When muted, the singer becomes smaller on the monitor as if he were taking a step backwards. By touching the image once more, the singer starts singing again. A video showing how the installation works is available by scanning the QR code 03.



QR code 3.

In 2019 we developed a similar installation for the *Multimedia Museum of Cantu a Tenore* in Bitti. I used some recordings of the individual voices to edit two simple videos for my students. The first of these shows a dance accompaniment song in which the four voices can be heard one by one and then singing together. The second video focuses on the lowest voice, called *bassu*, which uses a throat singing technique. Four *bassos* are compared to appreciate how the timbre can change from one village to another. Both videos are available by scanning the QR codes 04 and 05.



QR code 4.



QR code 5.

THE ENCYCLOPAEDIA OF SARDINIAN MUSIC

In 2012, *L'Unione Sarda*, the most important Sardinian daily newspaper, published the *Enciclopedia della Musica Sarda* (Encyclopaedia of Sardinian Music). The work consists of 16 volumes with a DVD or a CD attached, which were sold weekly together with the newspaper. Each volume is dedicated to a different genre of Sardinian music or improvised poetry traditions. I was involved in this publishing project as co-editor with Francesco Casu and as a scientific supervisor (Casu and Lutz 2012).

The *Encyclopaedia of Sardinian Music* can be considered the largest project of public ethnomusicology ever undertaken in Sardinia. Hundreds of musicians were involved, and dozens of hours of audio and video content were produced. Each volume was edited by established scholars in the various fields of Sardinian music and poetry. In addition, professionals in different domains such as filmmakers, editors, sound engineers, graphic designers, and photographers contributed to realising the work.

The aim of the *Encyclopaedia* is to present Sardinian music and poetry to a general audience by providing information on the history, describing the occasions, contexts, and functions within the society, and also focusing on how these have changed over time. Much space was given to musicians of the past and present.

In planning the work, one of the most intriguing challenges was to find a way to describe how Sardinian music works to an audience mostly lacking specific musical skills. To achieve this result, we conceived the *Encyclopaedia* as a multimedia work in which texts and images interact with the audio and video tracks. All the songs and instrumental pieces on the CDs and DVDs are described and analysed in the volumes. Depending on the musical genre, different strategies were adopted. In the case of vocal music, particular attention was paid to the lyrics, which were transcribed, translated into Italian and analysed in terms of both content and poetic form. In the

case of instrumental music, more attention was paid to the musical form and, for dance accompaniment, to the relationship between the music and the dance steps. For each piece, a graphic representation of the waveform is shown at the bottom of the page. A series of time markers invite the reader to focus on significant aspects of the performance which are described and analysed in detail.

In addition to texts and images, the videos also contribute to describing the theory and grammar of Sardinian music, although the overly technical language is avoided. All DVDs contain videos showing the performances of the musicians involved in the project. In addition, a special content section is included. One of the videos in this section aims to introduce the grammar of the music presented in the volume to which the DVD is attached.

Here I would like to present the video focusing on the *launeddas* dance accompaniment music. *Launeddas* is the name of a triple clarinet that is widespread in southern Sardinia. It consists of one drone and two chanter of different lengths made of cane. *Launeddas* are not a single instrument, but more than ten different types of instruments (or *cuntzertus*) exist, each of which is identified by a specific name such as *mediana*, *fioràssiu*, *puntu 'e òrganu*, *ispinellu* and more. The two chanter of every *cuntzertu* have a different melodic ambitus, set in all the instruments by a fragment of a major scale with the drone tone as finalis. *Launeddas* are played with circular breathing, a technique that allows musicians to produce uninterrupted sound for several tens of minutes. *Launeddas* players have been semi-professional male musicians since the 18th century, hired to accompany religious processions, mostly during patron saint festivals, and traditional dances.

Dance accompaniment is the most complex and fascinating part of the *launeddas* repertoire. It consists of a sequence of musical units called *nodas* that are first played in their basic form and then varied according to a set of orally transmitted rules (Bentzon 1969; Lutz 2012). The aim of the video is to describe the set of rules governing the *launeddas* dance music accompaniment to a non-specialist audience with the aid of graphic elements. My task in the production of the video was to write the script and the voice-over text, choose the music, suggest which footage to use and how to realise the graphic animation. The result is a 6-minute video conceived as a listening guide that describes the complex musical theory behind *launeddas* music. The video is available by scanning the QR code 06.



QR code 6.

ESPERIENZE SONORE: VIRTUAL TOUR INTO A MUSICAL INSTRUMENT COLLECTION

In 2017, the Sardinian regional administration funded several projects aimed at enhancing cultural heritage through new technologies. One of the companies that received funding appointed me as the scientific supervisor of a project named *Esperienze Sonore* (Sonic Experiences). My first task was to identify the cultural heritage to be enhanced, so my proposal was to work on the collection of musical instruments kept in the “Museo del Costume” in Nuoro, the most important Sardinian cultural heritage museum, managed by the Regional Ethnographic Institute (ISRE).

Apart from my interest in ethno-organology, two reasons led me to make this choice. The first of these is the value of that specific collection, since it contains more than two hundred musical instruments from different regions of the island. The second is the fact that musical instruments are a typology of objects that particularly suffer when displayed in a museum. According to Febo Guizzi (2002), this is because of the special status that distinguishes this type of object from other artefacts. As objects, musical instruments belong to a tangible culture. However, they are made by humans with the main purpose of producing something intangible which is music. When placed in a museum display case, we can appreciate their materiality but not their sound. Another common problem in many museum exhibitions of musical instruments is the lack of information about the people who have to do with them (players, makers, etc.) as well as their function in social life.

The main objective of the *Esperienze Sonore* project was to employ new technologies to bring out the intangible dimension of musical instruments and to underline their role in the Sardinian culture. One of the outcomes was a travelling multimedia exhibition focusing on Sardinian musical instruments. The exhibition, inaugurated in May 2022, consists of four installations based on different technologies such as immersive VR, virtual tours and a virtual game connected to a launeddas-shaped controller.

Here I would like to focus on the virtual tour, an installation designed for collective use. It consists of a touch controller placed in the centre of the room connected to a large monitor. Through the interactive viewing of a panoramic photograph, the user can virtually visit the room of the “Museo del Costume” where the musical instruments are displayed. By clicking on a musical instrument, a tab containing multimedia content such as text, audio, photos, and videos appears. All musical instruments are described through the following contents:

1. the most common name in the Sardinian language;
2. a video showing the instrument rotating 360° around the vertical axis;
3. a written description containing information on the instrument’s history, organological characteristics, uses, and repertoire;
4. other local names in the Sardinian language;
5. a list of the materials used to make it;
6. a quotation from a historical source about the presence of the instrument in Sardinia;

7. a classification according to the Hornbostel-Sachs classification system as recently revised by Febo Guizzi;¹²
8. a non-contextual video showing the performance of a well-recognised maestro;
9. a video showing the process of making the instrument;
10. a video showing the main contexts in which the instrument is usually played

The virtual tour is available by scanning the QR code 07.



QR code 7.

CONCLUSIONS

The examples presented here are part of my work in the field of audiovisual ethnomusicology. For some years now, audiovisual media have been increasingly used in ethnomusicological research, also thanks to the development and democratisation of digital technologies. During fieldwork, the camera has been considered particularly suited for capturing the fragmentary and multisensory nature of the experience (Ferrarini and Scaldaferrri 2020). Besides documenting the fieldwork, different types of audiovisual products can be realised to present the results of ethnomusicological research depending on the aims, the characteristics of the music presented, and the target audience.

To produce simple videos, the ethnomusicologist should possess the necessary equipment and acquire the theoretical knowledge and technical skills to follow the entire production process on their own, that is from planning the video to shooting and editing. When audiovisual products are part of a larger multimedia project, the task of the ethnomusicologist is to conceive the script and supervise the work of various professionals such as filmmakers, editors, sound engineers, graphic designers, photographers, IT engineers, and so on. In both cases, the ethnomusicologist is the professional figure best qualified to conceive new strategies for the visual representation of the music of oral tradition. Building on their research experience and deepening their knowledge of the potential offered by audiovisual media, they will be able to develop projects to safeguard and enhance the sound heritage of local communities.

12 See Ghirardini 2020.

LIST OF REFERENCES

- Adamo, Giorgio. 2010. *Vedere la musica*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Baily, John. 1988. "ICTM Colloquium on Film and Video". *Yearbook for Traditional Music* 20: 193–198.
- Bentzon, Andreas F. W. 1969. *The Launeddas: A Sardinian Folk Music Instrument*, 2 voll., Acta Musicologica Danica n° 1. Copenhagen: Akademisk Forlag.
- Burckhardt Qureshi, Regula. 1987. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis". *Ethnomusicology* 31 (1): 56–86.
- Cámara De Landa, Enrique, Leonardo D'Amico, Matías Isolabella and Terada Yoshitaka, eds. 2016. *Ethnomusicology and Audiovisual Communication: Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*. Valladolid: University of Valladolid.
- Carpitella, Diego. 1981. *Filmare la musica*, booklet presenting the programme of the V Seminario di Etnomusicologia dell'Accademia Musicale Chigiana, 27–31 July.
- Casu, Francesco and Marco Lutz, eds. 2012. *Enciclopedia della Musica Sarda*, 16 volumes, 9 DVDs and 7 CDs. Cagliari: L'Unione Sarda.
- Clayton, Martin, Byron Dueck and Laura Leante, eds. 2013. *Experience and Meaning in Music Performance*. New York: Oxford University Press.
- Clayton, Martin, Laura Leante and Simone Tarsitani. 2021. "The Use of Static Video in Ethnomusicological Research. Methodological Developments and Analytical Applications". In *Sounding Frames. Itinerari di musicologia visuale Scritti in onore di Giorgio Adamo*, edited by Alessandro Cosentino, Raffaele Di Mauro and Giuseppe Giordano, 39–52. Palermo: Edizioni Museo Pasqualino.
- D'Amico, Leonardo. 2020. *Audiovisual Ethnomusicology: Filming Musical Cultures*. Bern: Peter Lang.
- Dauer, Alfons M. 1969. "Research Films in Ethnomusicology: Aims and Achievements". *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1: 226–233.
- Feld, Steven. 1976. "Ethnomusicology and Visual Communication". *Ethnomusicology* 20 (2): 293–325.
- Ferrarini, Lorenzo and Nicola Scaldaferrì. 2020. *Sonic Ethnography: Identity, Heritage and Creative Research Practice in Basilicata, Southern Italy*. Manchester: Manchester University Press.
- Ghirardini, Cristina, ed. 2020. *Reflecting on Hornbostel-Sachs's Versuch a Century Later. Proceeding of the International Meeting: Venice, 3-4 July 2015*, Venezia: Fondazione Levi.
- Guizzi, Febo. 2002. *Gli strumenti della musica popolare in Italia*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Kubik, Gerhard. 1965. "Transcription of Mangwilo Xylophone Music from Film Strips". *African Music* 3 (4): 35–51.
- Kubik, Gerhard. 1972. "Transcription of African Music from Silent Film: Theory and Methods". *African Music* 5 (2): 28–39.
- Kunst, Jaap. 1955. *Ethno-musicology: A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to which is Added a Bibliograph*. the Hague: Martinus Nijhoff.
- Leante, Laura. 2016. "Observing Musicians/Audience Interaction in North Indian Classical Music Performance". In *Musicians and their Audiences: Performance, Speech and Mediation*, edited by Ioannis Tsioulakis and Elina Hytönen-Ng, 34–43. Abingdon: Routledge.
- Lutz, Marco. 2012. "Launeddas", in *Enciclopedia della Musica Sarda*, edited by Francesco Casu and Marco Lutz, vol. 11 and 12. Cagliari: L'Unione Sarda.
- Lutz, Marco. 2016. "Representing Performance in Ethnomusicological Studies". Dossier "Analysis Beyond Notation in XXth and XXIst Century Music" edited by Alessandro Bratus e Marco Lutz. *El oído pensante* 4 (1), <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/8037/9050>.
- Magrini, Tullia. 1992. *Universi Sonori: introduzione all'etnomusicologia*. Torino: Einaudi.
- Pettan, Svanibor and Jeff T. Titon, eds. 2019. *Public Ethnomusicology, Education, Archives, & Commerce, An Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology, Volume 3*. New York: Oxford University Press.

- Seeger, Anthony. 2008. "Theories Forged in the Crucible of Action: The Joys, Dangers, and Potentials of Advocacy and Fieldwork." In *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley, 271–288. New York: Oxford University Press.
- Seeger, Anthony and Shubha Chaudhuri, eds. 2004. *Archives for the Future: Global Perspectives on Audio-visual Archives in the 21st Century*. Calcutta: Seagull Books.
- Titon, Jeff T. 1992a. "Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production". *Ethnomusicology* 36 (1): 89–94.
- Titon, Jeff T. 1992b. "Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 36 (3): 315–322.
- Vallier, John. 2017. "Preserving the Past, Activating the Future: Collaborative Archiving in Ethnomusicology". In *Ethnomusicology: A Contemporary Reader, Volume II*, edited by Jenifer C. Post, 307–317. New York and London: Routledge.
- Zedda, Paolo. 2008. *L'arte de is mutetus: il canto e l'improvvisazione nei poeti sardi del Campidano*. Iesa: Gorée.
- Zedda, Paolo. 2009. "The Southern Sardinian Tradition of the Mutetu Longu: A Functional Analysis". *Oral Tradition* 24 (1): 3–40.
- Zemp, Hugo. 1988. "Filming Music and Looking at Music Films". *Ethnomusicology* 32 (3): 393–427.
- Zemp, Hugo. 1990. "Visualizing Music Structure Through Animation: The Making of the Film Head Voice, Chest Voice". *Visual Anthropology* 3 (1): 65–79.

МАРКО ЛУЦУ

АУДИО-ВИЗУЕЛНО У ЈАВНОЈ ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈИ И ОБРАЗОВАЊУ: ЈЕДНО ИСКУСТВО СА САРДИНИЈЕ

(РЕЗИМЕ)

У последњим годинама, аудио-визуелна етномузикологија као дисциплина постала је структурисана област. Версатилност аудио-визуелних медија дозвољава научницима да их користе у широком распону активности, у оквиру којих се могу препознати четири главне области: 1) анализа података, 2) документарни филмови, 3) јавна музикологија, 4) образовање.

Овај чланак представља неке аудио-визуелне снимке традиционалне инструменталне и вокалне музике, као и импровизовану певану поезију на Сардинији (Италија), на којима сам радио протеклих година. Конкретно, представићу пет примера који се могу сврстати у последње две од четири наведене категорије. Циљ ми је да допринесем дискусији о улози коју етномузиколози имају у настанку нових стратегија за визуелну репрезентацију музике усмене традиције у различитим продуктивним контекстима и аудио-визуелним остварењима.

Пет примера долази из различитих жанрова поезије и музике и намењени су различитој врсти публике. У неким случајевима снимао сам и монтирао снимке сâм, док су у другим они били резултат тимског рада више професионалаца у пољу

аудио и видео продукције, графичког дизајна и информационих технологија. Неки од њих су самостални клипови; други су део већих мултимедијалних пројеката као што су енциклопедије и мултимедијалне изложбе. Сав материјал снимљен је *ad hoc* методом, а архивирани материјал употребљаван је у продукцији видеа.

Прва два видео снимка посвећена су визуелној репрезентацији поетских (*mutetu longu*) и музичких форми (*boghe 'e note*). Преостала три настала су за потребе мултимедијалних изложби о вишегласном певању или музичким инструментима, као део Енциклопедије музике Сардиније.

Говорећи о широком опсегу могућности аудио-визуелних медија, сматрам да је етномузиколог она професионална фигура која има најбоље квалификације да осмисли нове стратегије за визуелну репрезентацију усмене музичке традиције. Заснивајући своје истраживање на знању о потенцијалу аудио-визуелних медија, етномузиколози ће моћи да развијају пројекте за очување и побољшање звучног наслеђа локалних заједница.

VARIA

UNDER POLITICAL AND MARKET PRESSURES: THE STAGING OF OPERETTA IN INTERWAR BELGRADE*

Ivana Vesić¹

Senior Research Associate, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

ПОД ПРИТИСКОМ ПОЛИТИКЕ И ТРЖИШТА:
ИЗВОЂЕЊЕ ОПЕРЕТЕ У МЕЂУРАТНОМ БЕОГРАДУ

Ивана Весић

Виши научни сарадник, Музиколошки институт САНУ,
Београд, Србија

Received: 24 September 2022

Accepted: 13 October 2022

Original scientific paper

АБСТРАКТ

In this paper, I will focus on the reconstruction of the history of operetta companies established in interwar Belgrade. I gave priority to those ensembles that held regular performances for a longer period of time in the late 1920s and late 1930s. Aside from making a detailed overview of several more stable operetta theatres in Belgrade at the time, including their repertoire and leading artists, the attention will also be paid to uncovering the broader context of their work. The issues of state cultural policy and the rise of competitiveness inside the local spheres of culture and entertainment will also be discussed.

KEYWORDS: operetta, operetta companies, repertoire, artists, Belgrade, interwar period, cultural policy, popular culture.

АПСТРАКТ

У овом раду фокусираћу се на реконструисање историје оперетских трупа које су формиране у међуратном Београду. Предност је дата оним ансамблима који су функционисали у дужем временском распону током касних 20-их и 30-их година прошлог века. Поред детаљног увида у рад неколико оперетских позоришта у Београду у том периоду, укључујући и

* This study is the result of research conducted within the Institute of Musicology SASA, funded by the Ministry of Education, Science and Technological Development (RS-200176).

1 ivavesic@outlook.com

њихов репертоар и водеће уметнике, пажња ће бити усмерена и на шири контекст њиховог делања. С тим у вези, биће такође дискутовано о питањима државне културне политике и порасту компетитивности у оквиру локалних сфера забаве и културе.

Кључне речи: оперета, оперетске трупе, репертоар, уметници, Београд, међуратни период, културна политика, популарна култура.

The end of the Great War brought many novelties to the cultural life of Belgrade. As the capital city of a much larger, multinational, multi-confessional and culturally diverse state, the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, established in 1918 (since 1929 renamed the Kingdom of Yugoslavia), Belgrade had to compete for its primacy in different spheres with many other prosperous urban centers from the country's western and northern regions for the first time in its modern history. In many of these spheres, the process of fighting for prestige coupled with regional (intra-national) and international exchange and collaboration has sometimes led to fruitful results, but in other cases, the idea of following and maintaining the pre-war traditions and the "state-of-affairs" prevailed. This was noticeable in certain segments of the cultural sphere where new political and social circumstances did not bring about a need to redefine or modify previous practices and policies. Typical in this context was the functioning of the National Theatre in Belgrade, the most renowned and influential cultural institution of the Kingdom of Serbia, whose managements were decisive not to substantially contradict the pre-war approach to repertoire-making – in particular, to the staging of operetta (Cf. Turlakov 2005). The idea that this genre is incompatible with the mission and objectives of the Serbian National Theatre, that it is characterised by questionable aesthetical values and a potential to put at risk national musical heritage as well as to corrupt audience's taste, which was loudly advocated by the most acclaimed musicians, literary critics and the Theatre's officials in the early 1900s (see more in Vesić forthcoming; Milanović 2019; Marković 2021), served as a starting point for the post-WWI Theatre's managements and, since 1920, strongly affected the repertoire policy (Marković 2021; Vesić 2022, 216–217). Despite certain exceptions, the decision not to open Belgrade's biggest and most heavily subsidised theatre to the "light", entertaining and popular works such as operettas was consistently upheld throughout the interwar period and, undoubtedly, it strongly determined the fate of operetta performances in the Yugoslav capital.

As will be discussed in the following sections, it was not until the Ministry of Education with its specialised bodies came to the conclusion that it was necessary to cut the budget for regional theatres and to dissolve their operetta ensembles, that Belgrade was given a chance to host a relatively permanent operetta company with regular performances and respectable repertoire. Owing to the misfortune of operetta artists primarily from Osijek's Theatre, and to a lesser extent to the National Theatre of Novi Sad, which all became redundant by 1 April 1927, an unexpected opportunity suddenly appeared for the Belgrade inhabitants – to have their own op-

eretta company after a two-decades-long break.² The fateful series of events during the spring of 1927 marked the beginning of a new era for operetta staging in this part of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes (SCS) with numerous challenges as well as the more-or-less favourable periods. In general, it is possible to discern three phases in the history of operetta staging in Belgrade before World War Two. The most prosperous were the first few years of a newly established company, followed in 1929 by a gathering of similar ensembles, and, after 1930, with marked instability. Between 1931 and 1935 the original ensemble and its “derivatives” were no longer active, but several other groups of operetta artists held occasional performances. Finally, from 1936 to late 1937 the revival of this segment of the cultural sphere was quite noticeable, owing to the appearance of some very ambitious and diligent companies. From 1938 until the outbreak of WWII in the Kingdom of Yugoslavia, operetta performances in Belgrade were not taking place regularly and were the result of the work of smaller ensembles.

The staging of the operetta in interwar Belgrade will be presented taking into consideration not only the aforementioned phases, but also other important factors that influenced this process. In the first place, it is necessary to point to the cultural policy of the Ministry of Education which was under great influence of the management of Belgrade National Theatre and its financial, artistic and social objectives at the time. Another important phenomenon was the development of entertainment and mass media spheres in the Kingdom of SCS/Yugoslavia that offered the Yugoslav audience new possibilities to enjoy operetta pieces and operetta music. The reconstruction of the presence of this genre in interwar Belgrade and the numerous obstacles that it faced is based on the data collected from archival material and press and periodicals published in Belgrade, Zagreb and Novi Sad.

THE (RE)BIRTH OF OPERETTA PERFORMANCES IN BELGRADE AFTER THE GREAT WAR: FROM OCCASSIONAL EXPERIMENTS TO STEADIER EFFORTS

As the horror and traumas of the Great War that had struck a large part of the population of the newly established Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes slowly evaporated from both the individual and collective consciousness, a strong desire to redeem the unimaginable personal, physical, emotional, material and national losses became manifest, particularly in the swift rise of the sphere of entertainment. Just a few years after the truce was signed between the Kingdom of SCS and its neighbouring countries, there was a sudden upsurge of places where popular music, dance and silent movies could be enjoyed, particularly in urban areas. This was most characteristic of the biggest Yugoslav urban centers including Belgrade, which was the only one among them that was strongly affected by wartime horrors. The rapid growth

2 This topic will be discussed in detail in the following section. On staging of operetta before WWI in Belgrade National Theatre see Vesić forthcoming; Milanović 2019; Marković 2021.

of its entertainment sector can be traced through press reports, announcements and advertisements, but also via occasionally published statistical records. According to one of the earliest records, dating from 1923, the visiting of cinemas, concerts and variety bars and cabarets doubled in comparison to 1922; furthermore, the most favoured pastime of Belgraders was watching silent movies and going to the variety bars and cabarets, whereas theatrical performances were less popular (Anonymous 1923b). Football matches were also widely popular. Similar trends could be observed throughout the 1920s, including the primacy of cinemas, but also the popularity of various other venues that offered dancing and live music – from traditional folk music to modern dance and schlager tunes.³

Despite favourable circumstances in Belgrade's entertainment sphere in the early 1920s and onwards, more continuous performances of operettas appeared for the first time in 1925. Owing to the efforts of Vojislav Turinski, a longstanding actor and lyric tenor of the Belgrade National Theatre, who was approaching his retirement, the private theatre *Slobodno pozorište* [Free Theatre] was founded in January that year and officially opened in February with a repertoire consisting mostly of "comedies and light music" (Anonymous 1925a). Turinski thought that it was necessary to complement the programming of state-supported theatres, which was "too strictly defined", and to introduce the audience to different, more entertaining types of theatre plays. Turinski's theatre revived *Mam'zelle Nitouche*, a vaudeville-operetta, that had previously been staged in Belgrade's National Theatre during the season 1908/1909, and prepared Emmerich Kálmán's *Ein Herbstmanöver* (1909) (Anonymous 1925b; 1925c). After many repeated performances of these works from February to April 1925, the theatre was suddenly closed and another operetta company, led by operetta artists Vera Burago Balaban and Ivan Dinulović, tried to follow in their footsteps. The new Belgrade Operetta company (*Beogradska Opereta*) gave its first performances in June 1925 in the same location as Turinski's company – the hall of cinema Uranija. The repertoire that was prepared encompassed six operettas,⁴ but only one was performed in front of the Belgrade audience. Probably the dispute between the owner of the building in which Uranija cinema hall was placed and its unnamed tenant that culminated at the time Burago Balaban's and Dinulović's company started their work resulted in the cancelling of performances.⁵

It was not before early 1927 that the lovers of popular musical Theatre were given the opportunity to regularly enjoy operetta plays once again. This time, it was owing to the guest performance of the operetta company of Osijek National Theatre in early February, as well as in late March and early April 1927. The first and second encounters of the Osijek company with the Belgrade audience were very successful, as comments from the press suggested. Notwithstanding the very modest fi-

3 This topic is partially discussed in Babović 2018 and Vesić 2022.

4 The list of works that were planned to be staged was made known to the authorities of the Arts Department of the Ministry of Education in the plea of Belgrade Operetta proprietors. See AY, 66-599-995, 6 June 1925.

5 Cf. Anonymous 1925d.

nances, equipment and scenery, this company showed great discipline and “taught a lesson to our disheveled and disorderly opera community” (S[tanislav].V[inaver]. 1927). Its performances of Oscar Nedbal’s *Polenblut* (1913), Offenbach’s *La belle Hélène* (1864) and Oscar Strauss’ *Die Teresina* (1925), as well as Granichstaedten’s *Der Orlow* (1925), Kálmán’s *Gräfin Mariza* (1924), Ralph Benatzky’s *Adieu Mimi* (1926) and others were warmly welcomed and applauded by the thrilled audience of the crowded Manjež and Luksor halls. Probably none of the present spectators could have predicted that this ensemble, or at least its larger part, would soon be transformed into a permanent, Belgrade-based operetta company. But, as soon as the news of the dissolution of all operetta companies of the regional state-subsidised Theatres in the Kingdom of SCS reached the Yugoslav capital,⁶ the management of the former Osijek operetta ensemble decided to ask for permission to create a private operetta theatre in Belgrade. The decision of the Arts Department of the Ministry of Education was positive, and a company from Osijek was able to perform throughout May and June 1927 at the Kleridž [Claridges] terrace. At first it seemed that two important problems were finally solved – to create a stable operetta ensemble in Belgrade, and to alleviate the socioeconomic burden of the dismissed Osijek artists; but after only two weeks, an unforeseen difficulty emerged. The management of the National Theatre in Belgrade filed a complaint to the Ministry of Education expressing worries about the negative effects of operetta performances on the profits and cultural mission of the National Theatre. As Ranko Mladenović, a secretary of the National Theatre in Belgrade, disclosed to the journalist of the daily *Pravda*, the officials of the state theatre felt the need to point to the possible “lowering of the quality of repertoire” and their duty to “save the audience from the frivolous music” (M. R. 1927). The managers of the Belgrade operetta company were appalled by such a move, stating that their company “cannot represent a threat of any kind to the National Theatre, since even if the owner of Claridges decided to screen the films, the same audience would come – without great artistic expectations, who loves to sit by their tables and have a dinner, either in the hall or at the terrace, just as it did with Brana’s Theatre [Brana Cvetković’s popular Theatre, I. V.] whose work was not banned despite larger attendance” (Ibid). They also reminded of the possibility to open both private and state theatres in the towns with more than 100,000 inhabitants, which was granted by Article 144 of the Regulation on the National Theatre.

The reasonable request of the operetta officials not to leave more than fifty artists unemployed and to offer a repertoire that is not performed in any other Belgrade theatre was opposed by the set of very unpersuasive arguments, deeply grounded in

6 The problem of supporting regional theatres was discussed by the Ministry of Education for several years. It started in 1923 when several solutions for reforming these theatres were presented to the public. This topic was revived again in 1926, but this time the focus was on the necessity to suppress operetta performances in regional theatres as they were aesthetically inadequate, particularly those of composers from Vienna and Budapest. Finally, in 1927 a decision was made to dissolve all operetta companies in regional theatres, and it was to be put into effect on 1 April 1927. See Anonymous 1923a; AY, 66-619-1029.

the two-decades-long anti-operetta narrative.⁷ Finding himself “between the hammer and the anvil”, Milan Dimović, Minister of Education, in cooperation with the Arts Department, opted for a compromise – to let the operetta company perform a month less than it was originally permitted (by 1 June 1927), and to return to Belgrade in July after a tour in the provinces (Anonymous 1927a).

It seems that the operetta company continued to perform on Belgrade’s Claridges terrace throughout June, but also in July and August 1927, presenting a number of mostly modern operetta works.⁸ Before the opening of a new season 1927/1928, the management of the company announced many novelties in the Belgrade press. First of all, the performances were to be held in the Luksor Hall with a reconstructed stage and improved electric installations; the ensemble and choir were enlarged and singers, actors and actresses for diverse leading roles were hired (Anonymous 1927b; 1927c). Moreover, Radoslav Vesnić, the former director of Osijek operetta took over the position of the manager instead of Vladimir Majhenić, a very talented tenor, who decided to leave the company. For the first time it was announced under the title *Beogradska Opereta* [Belgrade Operetta] in the magazine *Ilustrovani list* and it seemed that a new era in the history of operetta performing in Belgrade was about to begin.⁹

THE “GOLDEN AGE” OF OPERETTA IN INTERWAR BELGRADE (1927–1931)

Despite the fact that since the autumn of 1927 Belgrade audiences had regular operetta performances after a long break and that Yugoslav capital hosted a permanent professional operetta ensemble for the first time in its theatrical and cultural life, there were many challenges ahead of the newly established private company. From the very beginning there was a problem with finding a proper venue with the adequate number of seats for winter and summer performances that could bring sufficient profits. Apart from that, the ensemble was often burdened with internal conflicts and frequent changes of personnel and there was a need for occasional large investments in the renewal of scenery and costumes. Although it was not discussed in the Belgrade press, two important members of the ensemble – Evka Mikulić (one

7 This narrative started to develop in the beginning of the 20th century and was revived after the Great War. See more in Vesnić 2018, 202–206, 244–259, 280–289; Vesnić forthcoming.

8 The list of performed works can be found in Appendix, Table 1.

9 Among the leading artists of this ensemble were: Evka Mikulić, Matilda Kralj, Paulina Jesić (sopranos), Ivka Berković, Elza Radomska, Ms. Ostojić (soubrettes), Đuka Trbuhović (tenor and director), Ivan Gorski, Franjo Klokočki (tenors), Klemens Klemenčić (comedian dancer, director and ballet choreographer), Mr. Radomski (comedian dancer), Stevan Dobrić (comedian and director), Milan Odžić (comedian), Mr. Sedlaček (conductor), Radoslav Vesnić (director). See Anonymous 1927c. See also Figure 1. On the biographies of aforementioned artists and others that will be mentioned in the following sections see the electronic database *Teatroslov* of the Museum of Theatrical Arts of Serbia: <http://teatroslov.mpus.org.rs/teatroslov.php>.



Figure 1. The photographs of members of Belgrade Operetta, *Ilustrovani list* 29 (1927): 8. Source: Digitalna NBS, https://digitalna.nb.rs/view/URN:NB:RS:SD_77A524AED6CE4DEFD5566E639C-CA40C7-1927-B029.

of the leading sopranos) and Stevan Dobrić (one of the leading actors) – became engaged in Skopje National Theatre early in the season 1927/1928 and this, according to their claims, led to a “decline of quality and revenues of the Belgrade Operetta” (AY, 66-617-1023, March 5, 1928). To prevent its further deterioration, Mikulić decided to return to Belgrade as a guest performer in December and January 1927 (Cf. Anonymous 1927e). At the same time, in order to try to provide more elaborate costumes for the ensemble, its manager Radoslav Vesnić asked the Arts Department of the Ministry of Education to allow him to buy part of the inventory of former Osijek operetta with a 25 percent discount, but it is not known whether authorities agreed or not.

That the atmosphere inside the operetta ensemble was far from harmonic was proved at the beginning of the next year. In February 1928 information appeared in *Pravda* about the initiative to open a new operetta theatre in Belgrade by several former members of Osijek operetta which was declined by the Arts Department of the Ministry of Education, and in March that year Stevan Dobrić and Evka Mikulić sent another plea to this governing body. Soon after, Dobrić acquired permission to open *Veselo pozorište* [The Jolly Theatre] in the hall of the Hotel Slavija, with the repertoire based on comedies and popular plays (Cf. Anonymous 1928a), while Mikulić decided to leave Belgrade Operetta.¹⁰

Despite numerous difficulties, in the period between September 1927 and September 1928, the Belgrade Operetta ensemble presented 26 operettas, including 7 works by Franz Lehár, 5 works of Emmerich Kálmán, 3 works of Leo Fall and Jean Gilbert, and 2 works of Oscar Strauss, as well as 4 plays from the genres of comedy, vaudeville or farce. The repertoire also encompassed 19th-century classical operettas: Johann Strauss’ *Die Fledermaus* (1874) and Sidney Jones’ *The Geisha* (1896), as well as one domestic operetta – Josif Rajhenić Raha’s *Verenica njegovog veličanstva* (1925). Except in February and June 1928, the operetta ensemble performed ten to sixteen operetta works per month, usually every day, and often in afternoon and evening slots. Aside from the quantity and diversity of its repertoire, Belgrade operetta was slowly but steadily gaining a good reputation among a number of Belgrade theatregoers, along with the press and mass media. It was manifested in frequent reporting on its activities, and particularly the short tour that took place in April 1928. In Zagreb-based *Kulisa* magazine, it was emphasized that there was “an unusually great interest” in the performances of this company in Zemun and Novi Sad and that it “achieved outstanding success” (Anonymous 1928b). Even the very critically intoned observations on the work of Belgrade Operetta such as those of the influential Serbian composer and musicologist Miloje Milojević, who belonged to the group of intellectuals and artists that bitterly opposed operetta, indicated its “anchoring”

10 The news appeared in the magazine *Kulisa* with the following remarks: “The Belgrade Operetta is undergoing a terrible blow. Ms. Evka Mikulić, its leading lady, left the ensemble due to certain misunderstandings with the management. The Belgrade Operetta lost one of its irreplaceable members, with great musical and acting capabilities, who was highly esteemed by the audience” (Anonymous 1928c).

in the local cultural and theatrical life and the entertainment sphere. Discussing the half-empty hall of the Belgrade National Theatre during the performances, Milojević, among other things, noted that: “it is kept silent that in the recent past there were neither Operetta in Belgrade, nor Brana’s Theatre, two very popular institutions among the young and inexperienced audience. Brana’s Theatre is a creation of its own, it has its supporters and a right to exist. But that does not refer to Operetta because it is taking away the musical audience and intoxicating them.” (Anonymous 1927d).

After the very productive and dynamic 1927/1928 season, Belgrade Operetta’s manager Radoslav Vesnić announced a lot of innovations and fresh ideas for the next season, particularly regarding the repertoire. They planned to stage the latest operettas of Fall, Kálmán and Lehár – *Die spanische Nachtigall* (1920), *Der Zarewitsch* (1927), *Die Herzogin von Chicago* (1928) – as well as the works of French and Yugoslav composers (see K. T. 1928). Moreover, the choir and ballet ensemble was expanded and a new soloist, Marica Lubejeva, a former Maribor Operetta company member “with exceptional vocal qualities” was hired (Ibid). As the performances of part of the repertoire took place in September and early October there were signs of problems “behind the scenes”, but after the farewell concert of Belgrade Operetta’s longstanding soloists, Matilda Kralj and Ivan Gorski, on 12 October 1928 (Anonymous 1928d), the crisis in this institution became quite pronounced. Suddenly, there were no announcements of performances in the Belgrade press, and after 25 October 1928, names of new operetta companies started to appear without any specific references to the Belgrade Operetta, nor the explanation on its possible restructuring. Only several months later, in an article published in daily *Vreme*, there was a passing remark on the unexpected dismissal of Radoslav Vesnić’s Operetta after his “two years of honorable struggle with numerous difficulties” and the subdivision of former ensemble into two competing companies (see N. 1929). It seems that part of the original company led by Evka Mikulić that rejoined Belgrade Operetta ensemble in the summer of 1928, continued with performances between late October and late November 1928 under the name “Operetta at Luksor Palace”. This company also staged short operettas, sketches and varieties at the Claridges Hall (Anonymous 1928e; 1928f). By 19 November 1928, Belgrade Operetta (Operetta at Luksor Palace) was finally dissolved.

In the meantime, Mikulić, together with Stevan Dobrić and Aleksej Orlov asked for permission to open Vodvilj-opereta [Vaudeville-operetta] (AY, 66-617-1023, November 3, 1928), and, according to published announcements in *Pravda*, this company started to perform in late November in the Claridges Hall naming itself Operetta at Claridges.¹¹ Shortly after, a former conductor of the National Theatre in Belgrade, Jovan Srbulj, took the position of its musical director, and, later, a manager (Anonymous 1928j; N. 1929). At the same time, the other group of artists from the former Belgrade Operetta including Đuka Trbuhović, Marica Lubejeva, Elza Radomska and others led by conductor and composer Josif Rajhenić Raha started

11 It became advertised as Belgrade Operetta at Claridges since January 1929.

to work on establishing a new company at the Luksor Hall. In early December they published a call for children interested to take part in the performing of Kálmán's *Die Herzogin von Chicago* (1928) as well as ballet ensemble (Anonymous 1928g, 1928h). Only a few days later, a large and elegant advertisement appeared in the most widely distributed daily in Belgrade – *Politika*, inviting the audience to attend the opening of a new Modern Operetta at the Luksor Palace and enjoy the premiere of the mentioned Kálmán's work (Anonymous 1928i). On the basis of press reports, the foundation of Modern Operetta was ambitiously planned and realised owing to the efforts of Mika Ristić, a former member of the National Theatre in Belgrade, who decided to resign from his position in this state-subsidised institution and to focus thoroughly on creating a stable and respectable private operetta company in the capital city of Yugoslavia (Anonymous 1928k). Ristić believed that Belgrade deserved a serious private theatre, in particular an operetta theatre which would respect the audience's taste and serve as a basis for cultivating a domestic operetta production – something he did not observe in the work of previous Belgrade Operetta. Relying on the guidance of Branislav Nušić and Stanislav Binički and the gathering of a group of artists from the former Belgrade Operetta, the manager of Modern Operetta was confident that this theatre would transform Belgrade's entertainment and theatre spheres.¹²

Only two months after the crisis inside Belgrade Operetta started to manifest itself and its long-term manager Radoslav Vesnić resigned from his post, the Belgrade audience was given a chance to attend operetta productions by two permanent companies, and to contribute to their effort to attract mass support and gain public respect. Both companies were trying to offer lavish premieres of popular operetta works, classical or modern, and to introduce the works of Yugoslav composers. Between late December 1928 and late January 1930, six new works were prepared.¹³

The competition between the two companies ended abruptly by the end of January 1929 as Modern Operetta ceased to offer programmes after 22 January. Their rival company, the Belgrade Operetta at Claridges, continued with performances until the end of the winter and summer seasons (May and August 1929). Aside from presenting some of the most popular works from the repertoire of its predecessor¹⁴ – the Belgrade Operetta – as well as its newly introduced pieces, this company also prepared several premieres.¹⁵ It is noticeable that post-WWI operetta production

12 Cf. AY, 66-617-1023, 26 November 1928.

13 Among them were Walter Pollo's *Olly-Polly* (1925) (Modern Operetta, 24 December 1928), Oscar Strauss' *Ein Walzertraum* (1907) (Belgrade Operetta at Claridges, 27 December 1928), Hervé's [Louis-August Florimond Ronger] *Mam'zelle Nitouche* (1883) (Modern Operetta, 4 January 1929), Radoslav Kosmajac's *Igumanov greh* (1928) (Belgrade Operetta at Claridges, early January 1929), *Haremska noć* (Modern Operetta, 12 January 1929), and Leo Fall's *Die Dollarprinzessin* (1907) (Belgrade Operetta at Claridges, 25 January 1929).

14 Among the performed operettas were *Gräfin Mariza*, *Die Teresina*, *Die Bajadere*, *Die Csárdásfürstin*, *Der Orlow*, *Ein Herbstmanöver*, *Die Frau im Hermelin* and *Adieu Mimi*.

15 These were Srećko Albini's *Baron Trenck* (1908) (27 February 1929), Maurice Yvaine's *Pas sur la bouche* (1925) (26 March 1929), Johann Strauss' *Der Zigeunerbaron* (1885) (24 April 1929), Albert

dominated the repertoire, but important steps were made to introduce more works from the classical, 19th-century era, as well as the works of Yugoslav composers (although very occasionally).

Considering a large number of performed operettas from the end of 1928 until the beginning of the next 1929/1930 season, together with the representation of newly-introduced works, often staged in Belgrade less than a year apart from their world premieres, the Belgrade Operetta at Claridges was showing the signs of vitality, ambition and determination to surpass the results of its predecessor. One of the important novelties that was to contribute to the rise of public appreciation of this company was the appearance of the first operetta reviews published in the daily *Vreme*.¹⁶ Although written more in the fashion of advertisements than standard reviews, full of praise for both the composers of premiered operettas and the whole ensemble of the Belgrade Operetta at Claridges, these texts opened the door for a more elaborate and less-prejudiced understanding of this genre.

The functioning of Belgrade Operetta at Claridges between September 1929 and September 1930 continued on the dynamic established in the previous period: new works, either classical or latest hits, were appearing every month together with those that were already performed by this company or its predecessor.¹⁷ At first, only operetta works were being premiered,¹⁸ but since July 1930, when the company settled at the terrace of Hotel Slavija, many comedies by German and Yugoslav authors were also included in the repertoire.¹⁹ The ensemble was “refreshed” with another female actress and singer, a Russian émigré Iraida Komarevska,²⁰ in August 1929 and during September there were guest performances of Vladimir Majhenić and Vienna-based singer Marina Obetkova (Anonymous 1929a). A very important moment in the history of this company, and the Belgrade operetta ensembles in general, was the first large-scale tour that encompassed part of the “Serbian south” and the Adriatic Coast. The tour started in October 1929 and lasted one month. It included performances in Leskovac, Niš, Dubrovnik, Šibenik and Sušak with the support of King’s Guard Orchestra. Press report published in *Vreme* emphasized the

Szirmai’s *Alexandra* (1925) (9 May 1929), Oscar Strauss’ *Hochzeit in Hollywood* (1928) (4 June 1929), Carl Zoeller’s *Der Vogelhändler* (21 June 1929), Paul Abraham et al. *Zenebona* (1928) (10 July 1929), Edmond Audran’s *La mascotte* (1880) (18 July 1929) and Henri Christiné’s *Phi-Phi* (1918) (2 August 1929).

16 The reviews were written by certain “Macready” and the first text of that kind appeared after the premiere of *Alexandra* (see Macready 1929).

17 The works that were revived from the period of Belgrade Operetta were the following: *Die spanische Nachtigall*, *Frasquita*, *Die Zirkusprinzessin*, *Das Hollandweibchen*, *Der Graf von Luxemburg* and *Die keusche Susanne*.

18 The most important was the introducing of Maurice Yvain’s *Bouche à Bouche* (1925) (10 September 1929), Robert Stolz’s *Prinzessin Ti-Ti-Pa* (1928) (27 September 1929), Franz Lehár’s *Paganini* (1925) (15 January 1930) and *Der Zarewitsch* (1927) (4 February 1930).

19 Between July and September 1930 several comedies and revues were prepared: Vojislav Turinski’s *Soni boj* (1930?), Franz Arnold and Ernst Bach’s *Die spanische Fliege* (1913), Kurt Getz’s *Hokus Pokus*, etc.

20 The artist’s surname was sometimes written as Komarovska both in the local press at the time and in the Museum of Theatrical Arts database.

compliments that were given to conductors Jovan Srbulj and Jaroslav Pleciti as well as to leading singers, actors and actresses: Evka Mikulić, Iraida Komarevska, Paulina Jesić, Ivka Berković, Đuka Trbuhović, Stevan Dobrić, Milan Odžić, Ivan Gorski, and, above all, to a dancer Lola Dragnjević. As the journalist of *Vreme* stated: “Operetta did not have much success inside the borders of Serbia because people were not informed about its guest performing. By contrast, success was immense in the south, in Dubrovnik, Split, Šibenik and Sušak, where artists decided to stay longer than it was originally planned.” (Anonymous 1929b)

After this first larger tour and following months of diligent work in the renovated and adapted Claridges Hall, the ensemble of Belgrade Operetta was preparing for another series of performances outside Belgrade – this time in the towns of Vojvodina and Slavonija (Anonymous 1930a). Unlike the previous undertaking, there were no reports on the reception of this ensemble in “northern” urban centers that were, similarly to Dalmatian towns, familiar with operetta repertoire and had a long history of hosting operetta companies. Also, no explanations were given regarding the sudden relocation of the Belgrade Operetta – first, from Claridges to Luksor Hall, and then to the Hotel Slavija’s terrace. Despite the relatively smooth unfolding of the summer season and some reinforcement of the ensemble,²¹ a plea that Jovan Srbulj wrote to the Minister of Education in August 1930 pointed to serious material problems that burdened the performances of Belgrade Operetta and prevented its development. As he stated:

I was obsessed with the idea to preserve and develop this type of entertaining art, necessary in every town, in order not to allow our Belgrade, the capital of the great Yugoslavia, to lag behind other urban centres. I went even further by supporting our domestic artists, writers and composers and giving them a chance to present their original work on my stage.

Mr. Minister, the personal finances that I used to cover the expenses of Operetta are not available anymore, and the revenues from performances are only sufficient to make up for the salaries of artists and other costs. As a private company, the Belgrade Operetta does not enjoy any privileges of the subsidised theatres, and, consequently, I am obliged to pay all the levies such as taxes on tickets, communal, district and regional fees, state tax, police etc. I have invested all my capital into the scenery, costumes and musical scores. Therefore, I feel free to ask you Mr. Minister to give me the possibility to continue with my work by awarding [my Operetta] a subsidy that is available to many our theatres in the province. After you consider all the details, I would kindly request a monthly subsidy in order to let me keep my operetta company in the future. Otherwise, its further functioning will be put at risk. (AY, 66-359-599, 13 August 1930)

21 Among the new artists that were engaged in Belgrade Operetta in the summer of 1930 important place belonged to the young and talented conductor Alfred Pordes as well as the young ballet dancer Kaća Dej. See Anonymous 1930b.

Without a positive response from the Minister, the Belgrade Operetta was slowly dissolving and was finally closed in the second half of January 1931. There were attempts to postpone this process and to give this company a financial impetus to continue to perform primarily via a long tour across towns of Vojvodina that lasted from October to December 1930 (Anonymous 1930c; 1930d), but, obviously, without success. After a short-term establishment of a permanent operetta ensemble in October 1931,²² the Belgrade audience had to wait for another four years to be able to attend regular operetta performances again.

OCCASIONAL STAGINGS OF OPERETTAS IN BELGRADE (1931–1935)

Although no permanent operetta company was established for years in Yugoslav capital, its inhabitants were given the possibility to enjoy quality operetta shows and to witness the staging of some of the most recent operetta works mainly through guest performances of Yugoslav and foreign companies. Among them, the most prestigious were the ensembles of the famous Austrian Theater an der Wien, as well as the Operetta of the National Theatre in Zagreb (Zagreb Operetta) that visited Belgrade several times between 1930 and 1933, mostly during the summer season (July and August). Theater an der Wien first encounter with the Belgrade audience took place in July and August 1930 (24 July – 1 August), when the Belgrade Operetta was still actively participating in the local cultural life. This was a chance to present some less-known operetta works such as Egon Neumann's *Viermal Ehe* (1930), Franz Lehár's *Frühlingsmädel* (1928) and Willy Engel-Berg's *Die dumme Liebe* (1920) as well as to display stage skills of Theater an der Wien ensemble, in particular its leading lady Margarete Slezak. Under the impression of this visit, Slezak, together with the composer and conductor Egon Neumann and part of this theatre's company decided to return to Belgrade in the summer of 1931 (Anonymous 1931b). This time they prepared a special surprise for the audience – an operetta work that contained tunes by a Yugoslav composer (Stanislav Binički) and whose action takes place in Dalmatia²³ – and they were giving performances between 15 and 23 August.

Part of the Zagreb operetta ensemble decided to spend their summer vacation by presenting operettas, comedies and variety programmes in Belgrade in August 1931

22 The announcement of the re-establishment of the permanent operetta theatre appeared in October 1931 on the basis of the initiative of Stevan Dobrić, a former member of Belgrade Operetta ensembles, who was also a founder of operetta company *Miniatura* [The Miniature] that gave performances during February and March 1931. Dobrić gathered a group of artists including Ivka Berković, Irena Astrova, Ms. Ačkova, Franjo Klokočki and Klemens Klemenčić and started with preparations for Ralf Erwin's *Ich betrüg' Dich nur aus Liebe* (1929) that was already premiered in Belgrade by a group of artists from Theater an der Wien led by Margarete Slezak. The opening was scheduled for 17 October 1931, at the Claridges Hall. Despite a very affirmative response to the efforts of Stevan Dobrić and his company and a strong belief that the Belgrade audience will finally be able to listen to plays it appreciates the most in nicely staged performances, after two months of regular performances, this operetta theatre was dissolved in December 1931. See Anonymous 1931c; K. J. 1931.

23 *Mondnacht in Dalmatien* (1931).

at the time when this urban center experienced an almost six-months long interruption in operetta performances. Their eleven days stay (1–11 August) was announced in the local press with a lot of enthusiasm and expressions of admiration towards the leading artists – Margareta and Dejan Dubajić – who were called “the best interpreters of modern operetta works and popular schlagers”. Another Zagreb operetta “star”, Vlaho Paljetak was described as “one of those singers that can seduce masses. Songs that he performs spread on the streets immediately and become popular in all categories of consumers” (Anonymous 1931a). Among the various types of plays and evening shows they prepared, there was also Robert Stolz’s operetta. Next year, the same group of artists presented their repertoire at Kolarac terrace (4 – 16 July 1932). The journalist of the magazine *Kulisa* observed that this guest performing came “at the right time, because something new and interesting was necessary. The Belgrade audience is eager to watch operetta performances. They appreciate this type of art that does not have interpreters in their own town. The National Theatre without an operetta ensemble such as the Belgrade Theatre created a great gap in the local artistic life. Zagreb artists were given a warm-hearted welcome. Particularly the well-known Paljetak, Cilić and Dubajić” ([Cvetković] 1932).

Unlike the first two times, the third guest performance of Zagreb Operetta was conceived much more ambitiously and meticulously. As a result, the whole ensemble was engaged in Belgrade from 8 to 17 July 1933, and many operetta pieces from their standard repertoire were planned to be performed. Most of them had never been staged in Belgrade before.²⁴ Because of the great interest of the audience and many pressures on the management of the National Theatre in Belgrade, Zagreb artists were given the opportunity to perform on the main stage of this Theatre,²⁵ and to prolong their stay for another seven days (Anonymous 1933a). One of the most important moments was, irrefutably, the long-awaited premiere of Ivo Tijardović’s popular *Mala Floramye* (1926) on 23 July 1933 with Marica Lubejeva and Milan Šepec in the leading roles. This work whose performance was planned and announced several years earlier by the management of Belgrade Operetta at Claridges/Slavija (July 1930) was received with “much appreciation” in the crowded hall of the National Theatre and some schlagers and ballet numbers “were repeated” (Anonymous 1933b).

That a two-week long stay of Zagreb Operetta left a deep mark in Belgrade’s cultural life, mesmerizing the audience and infatuating them with many schlagers and tunes they had a chance to hear was evidenced by a Belgrade journalist who gave a witty insight into this guest performance from the perspective of the local history of operetta staging:

The initiative [for regular operetta staging] germinated several times, sometimes in the larger forms that gave hard times to the proponents of the so-called ‘art of the

24 Among them were Bernhard Grün’s *Böhmische Musikanten* (1930), Paul Abraham’s *Viktoria und ihr Husar* (1930), Ralph Benatzky’s *Die drei Musketiere* (1929) and *Im weissen Rössl* (1930), and Lehár’s *Das Land des Lächelns*.

25 Their performances before 17 July were taking place at the Guard’s House in Topčider.

higher rank' – to people who usually did not watch plays of either higher or lower quality (except maybe their own works). Their concerns were groundless. Without the possibility to fully blossom, the operetta flowers faded. But these days they grow pompously in Belgrade owing to the guest performing of the Zagreb Operetta. The Belgrade audience likes operettas, and schlagers are sung incessantly. One comes and leaves the operetta by humming the tunes – if this is not interrupted by the worry about public transportation. And this humming continues in crowded trams and buses after the evening performances in the theatre hall of the Guard's House. 'Once again give me your hand for forgiveness'. This aria from *Viktoria und ihr Husar* is sung so many times [...]. It is pleasant to hum arias that can be easily memorized. Nobody sings anything from Wagner's *Parsifal*. But from *Im weissen Rössl*... Oh, always! (H. 1933).

Another interesting aspect regarding Zagreb Operetta's groundbreaking performances in Belgrade was the fact that the management of National Theatre in Belgrade let the company use its main stage instead of the stage at the "periphery" (Vračar) which cultivated a "lighter" repertoire. This unusual move was not discussed in public, but it was, in a certain way, prompted by certain controversial decisions of this theatre's officials made a year before. Namely, after years of anti-operetta campaigning by its leading personnel, the news of the premiere of Johann Strauss' most popular work, *Die Fledermaus*, on the main stage of the Theatre in December 1932, left Belgrade audiences stupefied.²⁶ The most vocal in expressing their dissatisfaction were the influential music critics and policy-makers that were unable to find any justification for such a broadening of repertoire.²⁷ Breaking with the decades-long tradition of not staging operetta works was heavily criticised even though Strauss' work belonged to the classical period of this genre and stood in sharp contrast with modern, schlager and revue operettas. Explanations of Theatre's officials on this institution's serious financial problems and accumulated debt were not accepted by the offended anti-operetta proponents. Still, it is obvious that the exception that was created with *Die Fledermaus* prepared the ground for the Zagreb company's performances on the main stage of the National Theatre and made them less problematic than they would have looked like just a year before.

26 Before *Die Fledermaus* was premiered and repeated on the National Theatre's main stage, the so-called "stage by the monument", another classical, 19th-century operetta, Hervé's *Mam'zelle Nitouche*, was also performed but only several times (March 1931). Soon after, it was transposed to the Vračar stage.

27 See Vesić 2018, 284. The most important in this respect was a heated debate between composer, music critic, and at that time music referee of the Arts Department, Petar Krstić, with Milan Predić, manager of the National Theatre in Belgrade, via a series of writings published in the daily *Pravda* in December 1932. The debate showed the double standards of the management of the National Theatre when it comes to operetta performances – namely, despite the longstanding harsh criticism of this genre, when the material status of this institution started to deteriorate, aesthetical (and political) reasons suddenly lost their validity. At the same time, it was clear that Petar Krstić, who was among the creators of anti-operetta narrative in the early 20th century, had not changed his views for a millimetre.

While inserting classical operetta on the repertoire of National Theatre could hardly compensate for the lack of permanent theatre company in Yugoslav capital, many new modes of consuming operetta works and their musical parts became available to the audience since 1929 and 1930. Among the most important was the opening of Radio Belgrade which aired a number of shows with “light and operetta” music either via live performances or by reproduction of gramophone records. At first, Radio Quartet was regularly playing instrumental excerpts from popular operettas, but then, in July 1929, Radio Orchestra took over the presenting of numbers from works of Lehár, Millöcker, Suppé, Kálmán, Johann Strauss, Oscar Strauss, Robert Stolz, Bruno Granichstaedten and many others. Radio management also introduced regular live performances of operetta arias that were, by the autumn of 1930, mostly realized by the members of Belgrade Operetta and Belgrade Operetta at Claridges/Slavija such as Paulina Jesić, Evgenije Gabajev, Zlata and Đuka Trbuhović, Iraida Komarevska, Ivan Gorski, Milan Odžić, and Jaroslav Pleciti.²⁸ An interesting novelty was introduced in 1934, 1936, 1937 and 1940 programming with live performances of complete operetta works such as *Die Teresina*, *Das Hollandweibchen*, *Die Bajadere*, *Die Polenblut*, *Der Vogelhändler*, *Baron Trenck* with Jovan Srbulj conducting.

Another fruitful source for apprehending the operetta productions were sound movies which since 1930 became dominant in Belgrade cinemas. Already in the earliest stages of the development of this new type of media, operetta works from the past were a great inspiration and a cornerstone for film creations, which was also characteristic of the silent movie era. Particularly German film companies were very keen on creating adaptations of popular operettas of pre-WWI and post-WWI time and, as a result, dozens of films were released during the 1930s that were grounded on operetta works. Most of them were screened in Belgrade cinema halls with several months or more of delay.²⁹ Given the fact that the majority of these adaptations were released in 1934 and 1935 – when Belgrade was left without regular operetta performances even during the summer season – this could serve as compensation.

ATTEMPTS TO (RE)ESTABLISH A STABLE OPERETTA COMPANY (1936–1938)

After a series of unsuccessful projects aiming at establishing regular operetta performances that took place in 1934³⁰ and 1935,³¹ there was finally a sign of changing

28 These shows appeared under the title “Operetski čas” [Operetta Hour] or “Operetsko veče” [Operetta Evening].

29 See Table 2 in Appendix.

30 For the 1934 summer season, a director Emil Nadvornik, founded an operetta company that gave performances at Kolarac terrace. The company included mostly Slovenian artists such as Ksenija Maja, Sonja Florjančič, Erna Moharjeva, Belizar Sancin, Anton Harastović and others and was active between the end of June and the beginning of September 1934. Their repertoire was based on only one work – Otmar Hofer’s *Ljubavni gas* [The Love’s Energy]. See AY, 66-359-599, 1934.

31 During May 1935 a Russian drama company led by Julija Rakitina with artists such as Ksenija

circumstances in the autumn of 1936. According to archival documents, the former manager and conductor of the Belgrade Operetta at Claridges/Slavija decided to give another try to the idea of creating a permanent operetta company. As early as in August 1935 Srbulj wrote to the Arts Department of the Ministry of Education asking for permission to found an operetta theatre in Belgrade on the basis of the Law on Tax Exemption (AY, 66-359-599, 9 August 1935). He was willing to engage only Yugoslav artists and believed that his own artistic results including his work as an opera conductor in the National Theatre, as well as a conductor at Radio Belgrade and the Obilić Academic Choral Society, could serve as a guarantee of the quality of performances of the future Belgrade Operetta. Although the response from the Ministry was positive together with the opinion of managers of National Theatre who admitted for the first time since the post-WWI years they did not have jurisdiction to approve or disapprove the foundation of other theatres in Yugoslav capital,³² there are no data on the functioning of Srbulj's operetta company in this period. A similar plea was sent to the same institution a year later, in October 1936, this time with a request for acquiring a status of a privileged theatre company (*povlašćeno pozorište*) which was approved (AY, 66-359-599, 1 October 1936). Only several days later an announcement appeared in Belgrade press regarding the ceremonial opening of the Belgrade Operetta with a popular Hervé's work *Mam'zelle Nitouche* on the repertoire and a guest performance of a famous soprano Mimi Balkanska in the hall of the Russian House [Ruski dom] (Anonymous 1936c). Balkanska also participated in the premiere of Kálmán's *Silva* (1915) on 25 October 1936 by the newly-founded ensemble. Aside from the news on premieres and performed works along with company's touring and guest performances, there were occasional overviews of its artistic quality that were mostly not affirmative. Konstantin Atanasijević, a critic of the daily *Vreme* who followed the opening performances of a new company was disappointed with its artistic results, finding the male choir "undisciplined", the female choir "unprepared" and the ballet group so modest "it could not perform on the provincial stage". Atanasijević did not predict a bright future for this company, finding Jovan Srbulj's attempt to be "imbued with dilettantism" and, as such, destined to fail (Atanasijević 1936).

Sibirjakova, Nataša Strahova (compère), Evgenije Marijašec and Nikola Vasiljev's jazz orchestra started with performances of revue-operetta *Koračaj kroz život*. The ensemble continued with their work later that year and during January 1936 they premiered classical Offenbach's *La Périhole* (1868) translated into Serbian with Evka Mikulić in the leading female role at Luksor Hall. See Anonymous 1935; 1936a.

32 The regular practice of the Arts' Department particularly during 1920s and early 1930s was to ask the management of National Theatre in Belgrade for the opinion regarding giving permissions for all types of private theatres. This step was completely unnecessary and was not in compliance with local regulations. The Arts Department was the only body inside the Ministry of Education that was responsible for defining and applying theatrical policies in the country including its capital city and no other intermediaries were required. The involvement of the management of Belgrade National Theatre in the process of granting permissions for private, mostly popular theatres, was significant and often resulted in withholding them a right to work and gain profits.

The most important moments in the first months of the revived Belgrade Operetta included a tour to Subotica (November 1936), a guest performance of the famous Yugoslav film diva Rakel Davido (December 1936, *Der Orlow*) and a premiere of a domestic operetta *Bosanska ljubav* [Bosnian Love] composed by Alfred Pordes and written by Blanka Chudoba (22 December 1936).³³ After a relatively promising start, the company made a break in January and February 1937 and the reason was the problem with the hall of the Russian House that was not available all the time, neither for performances nor for rehearsals (Anonymous 1937a). Srbulj and his company had to wait for the transfer to Luksor Hall that had better conditions for operetta staging. Finally, the season could be continued in March 1937, and for that purpose the management decided to bring more spectacular works on stage and to engage acclaimed Yugoslav artists. The grand re-opening was initiated with the premiere of Paul Abraham's *Ball im Savoy* (1932) (1 March 1937) that included the guest performance of Zagreb Opera member Slobodan Živojinović. This time the critic of *Vreme*, in addition to some minor complaints, concluded that "the evening before, it was evident that Belgrade has an excellent basis, excellent actors and ensemble that someone selected really skillfully".³⁴

The promising start was solidified in the following weeks and months owing to introducing of some of the most important Yugoslav operetta works such as Ivo Tijardović's *Mala Floramye* (10 April 1937), as well as the earlier and latest operetta "breakthroughs".³⁵ Besides, the ensemble was reinforced with a director Ferdo Delak, "one of our best modernist operetta directors" who was also known for his work on documentary films (Anonymous 1937b). In June 1937 the complete re-organisation of Belgrade Operetta took place and as a result one of its leading singers, Iraida Komarevska, became "the first female Theatre manager in our country" (B. F. 1937). Komarevska announced the opening of the summer season on 1 July 1937 at the Claridges terrace, underlying that, although the ensemble could already start giving performances, they decided they should not "present to the audience some mediocre plays" (Ibid). Along with Ferdo Delak who was engaged as a director and Jovan Srbulj who was responsible for the quality of musical performance, there were also artists that entertained the spectators in the previous months.³⁶ The new works were planned to be introduced into the repertoire aside from those that were

33 The artists that took part in the performance of this work were: Ivka Berković, Tatjana Hitrina, Ms. Vuličević, Dino Ljubišić, Dragutin Levak, Josip Bakotić, Milan Odžić, etc. See Anonymous 1936e.

34 Aside from Živojinović, there were also Iraida Komarevska, Tatjana Hitrina, Ivan Đurđević, Josip Bakotić, Milan Odžić, and a step dancer Mr. Moreno. See Atansijević 1937.

35 Among the new operetta works were Lehár's *Die lustige Witwe* (1905) (premiered on 24 March 1937), Michael (Mihály) Eisenmann's *Ein Kuss und sonst gar nichts* (1933) (premiered on 17 April 1937), Oscar Strauss' *Die Teresina* (1925) (9 May 1937; this work was on the repertoire of the first Belgrade Operetta), Nikola Vasiljev's (Russian émigré composer settled in Belgrade) *Pesma Tahitija* [Songs of Tahiti] (1937?) (15 May 1937; see Lj. B. 1937).

36 Among them were Komarevska, Tatjana Hitrina, Dino Ljubišić, Božidar Vranicki, Ivan Đurđević, Josip Bakotić, Milan Odžić, but also Ivka Berković and Rakela Ferari.

regularly performed before June 1937.³⁷ Despite the plans, the company postponed the opening of the season to 31 July 1937 and changed its name to Kooperativna beogradska opereta [Cooperative Belgrade Operetta]. This step was announced in the plea of the theatre's management Iraid Komarevska, Ivan Đurđević and Božidar Vranicki to the Arts' Department which was approved and, as a result, their theatre was given a status of a privileged theatre (AY, 66-359-599).

The grand opening included the premiere of Jara Beneš' *Der heilige Antonius* (31 July) for which the ensemble took serious preparations. It is not clear whether Jovan Srbulj remained in the ensemble, since only the names of Nikola Vasiljev and Jaroslav Pleciti appeared in the press announcements as resident conductors. The impressions of the performance were positive, particularly regarding the work of Ferdo Delak and a guest dancer – Rod Riffler (Rudolf Ungar) (Anonymous 1937d). It was expected that this company would be “a great entertainment for Belgrade inhabitants” (Ibid). Still, after several weeks of work in the Claridges terrace whose rental was, according to testimonies of the company's leading artists Ivan Đurđević and Tatjana Hitrina (Anonymous 1937e, 1937f), very costly and represented a great burden to the functioning of Cooperative Belgrade Operetta, along with rainy August evenings that discouraged the audience, and after the opening of the winter season in the Russian House, in October 1937, this theatre was dissolved. Although no notices on its closure were published in Belgrade press, it can be assumed that the main reason was the accumulated debt during the summer season, which also resulted in the miserable incomes of artists. As one of them claimed: “everything else ought to be paid, and when it comes to our salaries – only if anything is left. Often it is nothing, but we are cheerful. The only hope is that warm summer nights will make our costly terrace crowded. Aside from all our troubles, it is not rare that the owner complains about the low consumption of coffee during performances. He tells that to us. What can we say. Who should complain to whom. It should be better for us and for him...”. (Anonymous 1937e)

CONCLUDING REMARKS

In the years preceding the outbreak of the WWII in the Kingdom of Yugoslavia (April 1941), there were numerous small-scale undertakings regarding operetta performance, but none of them lasted more than a few months. Therefore, the long-lasting struggle to create a stable operetta theatre in Belgrade actually ended with the dissolution of the Cooperative Belgrade Operetta. Given the available data, there are certain phenomena that ought to be outlined concerning a failure to firmly embed operetta in Belgrade's cultural and entertainment spheres. To begin with, it is evident that the costs of production of operetta works were too high throughout the interwar period and particularly before the mid-1930s due to heavy taxation of

37 The following works were planned to be premiered: Jara Beneš' *Der heilige Antonius* (1934), Paul Abraham's *Die Blume von Hawaii* (1931) and others, while the repertoire would also include *Ball im Savoy*, *Mala Floramyje*, *Pesma Tahitija*, *Die lustige Witwe*, *Silva*, etc. See Anonymous 1937c.

the commercial segment of the cultural sphere. This problem was emphasised many times by Jovan Srbulj in his pleas to the Arts Department and it undoubtedly represented a great obstacle to maintaining a quality ensemble and regularity of performances. Taxation “methodology” was under the considerable influence of the Ministry of Education’s cultural policy and its approach to popular production, including theatrical production. The idea that such products should be suppressed and not given a possibility to thrive was crucial to representatives of the Arts Department, most of whom belonged to the Serbian cultural elite and who openly expressed resistance to “commercial strivings” in cultural life. In this process, their most reliable allies were managers of the National Theatre in Belgrade and its various departments, who used every chance to point to the “low artistic quality” of many popular theatres that emerged every now and then in the Yugoslav capital. Although cultural-policy makers’ hostile attitude towards this part of the cultural sphere did not discourage popular theatre companies to initiate performances, it surely had negative effects on their profits. As a consequence, such companies were under great pressure to find adequate performance space and to satisfy the audience’s expectations not only in terms of repertoire but also regarding engaged artists, scenery, costumes, etc.

Another important factor that indisputably left a deep mark on the whole commercial segment of the cultural sphere including the operetta performing was the rapid rise of silent and then sound film consumption as well as the number of cinemas. According to some of the rare statistics on daily attendance of Belgrade cinemas from 1924, approximately 3,000 people watched movies every day (Anonymous 1924). This number gradually grew despite economic crisis in the early 1930s. For instance, in 1935 almost 2,640,000 cinema tickets were sold in Belgrade – on average 7,232 tickets per day (Anonymous 1936d). At the same time, Belgrade had 7 cinemas in 1925, but a decade later, in 1937, their number doubled (see M. A. N. 1937). Aside from the constant rise of a number of cinemagoers and cinema visits as well as the share of film consumers from the lower classes, other segments of Belgrade entertainment sphere also underwent great expansion in the decade preceding the WWII. This was particularly characteristic for the domain of popular theatre, whose very diverse embodiments were spreading rapidly in Belgrade’s central and peripheral districts.³⁸

The fierce competition in the commercial part of the cultural sphere, especially during the second half of the 1930s, between the large number of small-scale popular theatres with cheap tickets and cinemas that were focused on the reruns of al-

38 A report of the *Vreme* journalist from 1936 illustrates this phenomenon very compellingly: “While press is commenting on the crisis in theatre, meanwhile in the number of Belgrade taverns there are small theatres with their regular audience and rich ‘artistic repertoire’. Many former actors that cannot find engagement, jobless sales assistants, would-be writers and other ‘socially unstable elements’ and coffee-shop owners on the verge of collapse are trying to attract as many spectators as possible and apart from the culinary delicacies and local beverages, offer entertainment in the form of popular theatrical plays, farces, vaudevilles, comic operettas and other ‘artistic numbers’. Such small theatres exist in numerous Belgrade taverns and they give performances every night. You can find them both at the periphery, and at the centre where a more wealthy audience is coming”. (Anonymous 1936b)

ready premiered films at very affordable prices, probably contributed a lot to creating unfavourable conditions for the establishment of permanent operetta theatre in Belgrade. Experiences from Belgrade at the time, as well as the majority of urban centres in the Kingdom of Yugoslavia, show that it was not easy to maintain more elaborate theatrical performances, whether commercial or not, without the state support of a different kind – via tax exemptions, regular subsidies or both. Although the rigid approach of the state cultural policy-makers to operetta performance that was typical in the 1920s softened in the next decade, without continual financial or infrastructural support operetta companies could not overcome many challenges in the expanding entertainment sector. This was hardly possible even for the most prestigious state-supported national theatres in Belgrade, Zagreb and Ljubljana which would probably end up in bankruptcy had not the so-called “theatre-tax” (1934) been introduced.

Although many commentators on Belgrade cultural life pointed to the “bad luck” of Belgrade operetta companies, as they could barely function for a longer time, it was actually the result of generally adverse circumstances. At the time when the first, more stable operetta company appeared in Belgrade in 1927 global spread of “mechanical music” (gramophone records, radio shows), and later sound film, brought profound changes into the spheres of culture and entertainment, and the countries at the periphery such as the Kingdom of SCS/Yugoslavia were not spared. Besides the attractiveness of Belgrade cinemas, another powerful actor in this field became Radio Belgrade. Although in its first years the number of radio subscribers was approximately less than 5% of Belgrade population, this station regularly aired music from operettas in various formats – via live performances of instrumental or vocal numbers, of whole operetta works and via excerpts from gramophone records. Adding to all of that the lack of even “moral” support of state cultural policy-makers, moreover, their anti-operetta stance throughout 1920s, the expectations of enthusiasts such as Radoslav Vesnić, Jovan Srbulj or Iraida Komarevska turned out to be too optimistic and unrealistic. Still, their efforts were not insignificant. As the historical reconstruction of work of several operetta companies in interwar Belgrade shows the operetta scene was occasionally very dynamic, refreshing and it enriched local entertainment and cultural spheres to a certain degree. It also contributed to the artistic development of groups of singers, actors and dancers that played important role in the spread of popular theatre throughout Yugoslavia before and after WWII.³⁹

39 On the Yugoslav interwar operetta scene see more in Weiss (ed.) 2021; on the development of interwar operetta production and performing in various parts of the world see Belina and Scott (eds.) 2020.

LIST OF REFERENCES

- Anonymous. 1923a. "Pitanje oblasnih pozorišta (anketa Umetničkog odeljenja koja ima da reši sudbinu oblasnih pozorišta)". *Politika*, 14 March: 3–4.⁴⁰
- Anonymous. 1923b. "Beograd koji se zabavlja". *Politika*, 24 July: 5.
- Anonymous. 1924. "Mesečni prihod beogradskih bioskopa iznosi pet miliona dinara". *Vreme*, 23 March: 5.
- Anonymous. 1925a. "Pozorište. Slobodno pozorište". *Vreme*, 1 February: 5.
- Anonymous. 1925b. "Beogradski dan". *Vreme*, 23 February: 5.
- Anonymous. 1925c. "Pozorište. Slobodno pozorište". *Vreme*, 26 March: 6.
- Anonymous. 1925d. "Iza pozorišnih kulisa. Neobična repriza operete 'Vestanke ognja'", *Vreme*, 22 June: 5.
- Anonymous. 1927a. "Osječka opereta ostaje u Beogradu do 1. juna". *Pravda*, 14 May: 3.
- Anonymous. 1927b. "Opereta. Opereta u Luksoru". *Vreme*, 27 August: 7.
- Anonymous. 1927c. "Beogradska Opereta". *Ilustrovani list* 29: 8.
- Anonymous. 1927d. "Pozorišni problem. Povodom krize u beogradskoj operi. Anketa za muzičare i publiku". *Vreme*, 5 December: 2.
- Anonymous. 1927e. "Opereta". *Pravda*, 28 December: 7.
- Anonymous. 1928a. "Beogradske pozorišne vesti. Veselo pozorište u Beogradu". *Kulisa* 9 (1 May): 6.
- Anonymous. 1928b. "Beogradska Opereta u Zemunu i Novom Sadu". *Kulisa* 9 (1 May): 7.
- Anonymous. 1928c. "Kazališne i umjetničke vijesti. Gospođa Evka Mikulić napustila Beogradsku Operetu". *Kulisa* 11 (1 June): 3.
- Anonymous. 1928d. "Opereta. Operetni divertisman". *Pravda*, 12 October: 9.
- Anonymous. 1928e. "Beogradski život", *Pravda*, 25 October: 6.
- Anonymous. 1928f. "Opereta. O, ne idi, Grišo!". *Pravda*, 27 October: 6.
- Anonymous. 1928g. "Opereta. Direkcija Operete Luksor", *Vreme*, 2 December: 9.
- Anonymous. 1928h. "Opereta 'Luksor'". *Vreme*, 7 December: 8.
- Anonymous. 1928i. "Moderna Opereta", *Politika*, 9 December: 13.
- Anonymous. 1928j. "Repriza 'Grofice Marice'". *Pravda*, 9 December: 9.
- Anonymous. 1928k. "Sredinom ovog meseca otvara se u Beogradu 'Moderna Opereta' pod upravom g. Mike Ristića". *Pravda*, 10 December: 8.
- Anonymous. 1929a. "Beogradska pozorišta. Beogradska opereta". *Vreme*, 30 September: 4.
- Anonymous. 1929b. "Beogradska pozorišta. Povratak članova Beogradske operete i početak rada Operete u 'Klaridžesu'". *Vreme*, 18 November: 4.
- Anonymous. 1930a. "Beogradska pozorišta. Beogradska opereta". *Vreme*, 2 March: 6.
- Anonymous. 1930b. "Nova sezona Beogradske Operete. Tijardovićeve Florami najzad će se davati u Beogradu". *Vreme*, 8 July: 9.
- Anonymous. 1930c. "Vesti iz banovina. Vršac". *Vreme*, 15 October: 7.
- Anonymous. 1930d. "Pozorište. Beogradska opereta". *Vreme*, December 4: 6.
- Anonymous. 1931a. "Jedanaest dana gostovanja trupe Zagrebačke operete u Beogradu". *Vreme*, 26 July: 9.
- Anonymous. 1931b. "Pozorište. 'Teater an der Vin' ponovo u Beogradu. Operetni ansambl Margarete Slezak sprema za beogradsku publiku jednu izuzetnu atrakciju", *Vreme*, 15 August: 7.
- Anonymous. 1931c. "Reorganizacija operete u Beogradu. Novu operetu u Kleridžu organizovao je poznati operetski glumac i reditelj g. Stevan Dobrić". *Vreme*, 14 October: 5.
- Anonymous. 1933a. "Koncerti i zabave, Gostovanje operete Zagrebačkog Narodnog kazališta prenosi se u zgradu Nar. Pozorišta kod spomenika". *Pravda*, 17 July: 12.
- Anonymous. 1933b. "Gostovanje Zagrebačke operete. Mala Florami". *Pravda*, 24 July: 6.

40 All articles, reports and announcement published in Belgrade dailies *Vreme*, *Pravda* and *Politika* as well as the magazine *Ilustrovani list* were originally published in Serbian Cyrillic.

- Anonymous. 1935. "Mala pozornica u Sali Luksora: ruska dramska trupa daje po treći put operetu-reviju 'Koračaj kroz život'". *Vreme*, 18 May: 10.
- Anonymous. 1936a. "Muzika i drama. Premijera Ofenbahove 'Perikole' i jubilarna pretstava Gogoljevog 'Revizora'". *Vreme*, 4 January: 10.
- Anonymous. 1936b. "Dok se kod spomenika žali na krizu, perifernijska pozorišta rade i žive s 15 dinara dnevno". *Vreme*, 9 February: 11.
- Anonymous. 1936c. "Gostovanje gđe Mimi Balkanske". *Vreme*, 19 October: 2.
- Anonymous. 1936d. "I poseta bioskopa pokazuje porast narodnog blagostanja". *Narodno blagostanje*, 21 November: 765.
- Anonymous. 1936e. "Pozorišta. Večeras se daje opereta 'Bosanska ljubav'". *Vreme*, 22 December: 12.
- Anonymous. 1937a. "Hoće li se Beogradska opereta najzad useliti u Luksor?". *Vreme*, 12 February: 12.
- Anonymous. 1937b. "G. Ferdo Delak režira novu džas-operetu 'Pesma Tahitija'". *Vreme*, 11 May: 11.
- Anonymous. 1937c. "Početkom juna Beogradska Opereta pod rukovodstvom gđe Komarevske počinje rad za vreme leta u bašti Kleridž". *Vreme*, 27 June: 10.
- Anonymous. 1937d. "Premijera u Kooperativnoj beogradskoj opereti. Preksinoć je prikazana opereta 'Patron svih zaljubljenih'". *Vreme*, 2 August: 7.
- Anonymous. 1937e. "'Pravda' vas intervjuiše svakog dana". *Pravda*, 20 August: 6.
- Anonymous. 1937f. "'Pravda' vas intervjuiše svakog dana". *Pravda*, 5 September: 15.
- Atanasijević, Konstantin. 1936. "Opereta. Mamzel Nituš Mimi Balkanske". *Vreme*, 23 October: 9.
- Atanasijević, Konstantin. 1937. "Beogradska opera u Luksoru oduševila je preksinoć beogradsku publiku premijerom 'Bal u Savoju'". *Vreme*, 3 March: 9.
- Babović, Jovana. 2018. *Metropolitan Belgrade: Culture and Class in Interwar Yugoslavia*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 2018.
- Belina, Anastasia and Scott, Derek B. (eds.) 2020. *Cambridge Companion to Operetta*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- B. F. 1937. "Gđa Komarevska primadona operete postala je upravnica Beogradske operete". *Vreme*, 13 July: 10.
- [Cvetković,] Brana. 1932. "Zagrebački glumci na ljetovanju u Beogradu". *Kulisa* 24 (20 August):11.
- H. 1933. "Beogradske kozerije. Pevušeći...". *Pravda*, 16 July: 11.
- Lj. B. 1937. "Balerina Narodnog pozorišta gđa Vorobjova i njen suprug g. Vasiljev napisali operetu 'Pesma Tahitija'". *Pravda*, 15 May: 9.
- K. J. 1931. "Pozoršte. Beograd je najzad dobio jednu solidnu operetu". *Vreme*, 19 October: 8.
- K. T. 1928. "Pred novom sezonom Operete". *Pravda*, 16 August: 6.
- M. A. N. 1937. "'Pravda' vas intervjuiše svakog dana". *Pravda*, 29 March: 11.
- Marković, Tatjana. 2021. "Contested entertainment: Discussions on operetta in Belgrade, the Kingdom of Yugoslavia". In *Operetta between the Two World Wars / Opereta med obema svetovnim vojnama*, edited by Jernej Weiss, 241–253. Koper, Ljubljana: Založba universe na Primorskem, Festival Ljubljana.
- Macready. 1929. "Opereta. Premijera Aleksandre". *Vreme*, 12 May: 6.
- Milanović, Biljana. 2019. "Opera Productions of the Belgrade National Theatre at the Beginning of the 20th Century Between Political Rivalry and Contested Cultural Strategies". In *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. Stoletju / The Role of National Opera Houses in the 20th and 21st Centuries*, edited by Jernej Weiss, 231–251. Koper, Ljubljana: Založba universe na Primorskem, Festival Ljubljana.
- M. R. 1927. "Da li će se Osječkoj opereti onemogućiti rad u Beogradu". *Pravda*, 13 May: 3.
- N. 1929. "Pozorišni život u Beogradu dobija sve većeg zamaha". *Vreme*, 18 Januar: 4.
- S[tanislav]. V[inaver]. 1927. "Pozorište. Gostovanje Osečke operete 'Poljačka krv'". *Vreme*, 9 February: 7.
- Turlakov, Slobodan. 2005. *Istorija opere i baleta Narodnog pozorišta u Beogradu*. Beograd: Čigoja štampa / Турлаков, Слободан. 2005. *Историја опере и балета Народног позоришта у Београду*. Београд: Чигоја штампа.
- Vesić, Ivana. 2018. *Konstruisanje srpske muzičke tradicije u periodu između dva svetska rata*. Belgrade: Muzikološki institut SANU. / Весић, Ивана. 2018. *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата*. Београд: Музиколошки институт САНУ.

- Vesić, Ivana. 2022. "Popular Culture and Cultural Policies and Narratives in Interwar Yugoslavia". In *Urban Popular Culture and Entertainment: Experiences from Northern, East-Central, and Southern Europe, 1870s–1930s*, edited by Antje Dietze and Alexander Vari, 200–230. New York – London: Routledge.
- Vesić, Ivana. forthcoming. "For the 'Authentic' National and Aesthetic Values: The Challenges of Music Production and Performance in the Kingdom of Serbia (1882–1914)". In *Between Centres and Peripheries*, edited by Yvan Nommick and Ramon Sobrino. Brepols: Turnhout.
- Weiss, Jernej, ed. 2021. *Operetta between the Two World Wars / Opereta med obema svetovnim vojnama*. Koper, Ljubljana: Založba universe na Primorskem, Festival Ljubljana.

DIGITAL AND ARCHIVAL SOURCES

The Archives of Yugoslavia

Fond of the Ministry of Education of the Kingdom of Yugoslavia

66-359-599, Jovan Srbulj's plea to the Minister of Education, Belgrade, 13 August 1930 (Belgrade).

66-359-599, 1934: Emil Nadvornik's plea for operetta performances at Kolarac terrace from 30 June until 1 September (Belgrade).

66-359-599, 9 August 1935: Jovan Srbulj's plea to the Arts Department (Belgrade).

66-359-599, 1 October 1936: Jovan Srbulj's plea to the Arts Department for the status of privileged Theatre (Belgrade).

66-359-599, 16 July, 1937: Komarevska, Đurđević and Vranicki's plea to the Arts Department for the opening of the Cooperative Belgrade Operetta (Belgrade).

66-599-995, 6 June 1925: Burago Balaban's and Dinulović's plea to the Arts Department of the Ministry of Education (Belgrade).

66-617-1020, 5 January 1925: Vojislav Turinski's plea to the Arts Department of the Ministry of Education (Belgrade).

66-617-1023, Evka Mikulić's and Steva Dobrić's plea to the Arts Department of the Ministry of Education, Belgrade, 5 March 1928.

66-617-1023, 3 November 1928: Mikulić's, Dobrić's and Orlov's plea to the Arts Department (Belgrade).

66-617-1023, 26 November, 1928: Mika Ristić's plea to the Arts Department of the Ministry of Education (Belgrade).

66-619-1029: The problem of regional Theatres (miscellaneous documents).

Digital National Library of Serbia

<https://digitalna.nb.rs/>

Searchable Digital Library

<https://pretraziva.rs/pretraga>

Museum of Theatrical Arts of Serbia

Teatroslov: <http://teatroslov.mpus.org.rs/teatroslov.php>

APPENDIX. Table 1. Repertoire of Belgrade Operetta theatre, May 1927 – September 1928.⁴¹

| 1927 | June | July | August | September | October | November | December |
|--|---|--|---|---------------------------------------|--|---|---|
| E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> [<i>Grofica Marica</i>] (1924) | * F. Lehár: <i>Der Rastelbinder</i> [<i>Drotar</i>] (1902) | * L. Fall: <i>Die Rose von Stambul</i> [<i>Stambulska ruža</i>] (1916) | M. Lengyel: <i>Antonia</i> | E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> | L. Fall: <i>Madame Pompadour</i> | L. Fall: <i>Die Rose von Stambul</i> | E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> |
| E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> [<i>Grofica Marica</i>] (1924) | E. Kálmán: <i>Die Bajadere</i> | E. Kálmán: <i>Die Bajadere</i> | E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> | R. Benatzky: <i>Adieu Mimi</i> (1926) | F. Lehár: <i>Der Rastelbinder</i> | J. Gilbert: <i>Die keusche Susanne</i> | O. Nedbal: <i>Polenblut</i> |
| O. Nedbal: <i>Polenblut</i> [<i>Poljačka krv</i>] (1913) | E. Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i> | B. Granichstaedten: <i>Der Orlov</i> [<i>Orlov</i>] (1925) | F. Lehár: <i>Der Rastelbinder</i> | E. Kálmán: <i>Die Bajadere</i> | * F. Lehár: <i>Zigeunerliebe</i> [<i>Ciganska ljubav</i>] (1910) | F. Lehár: <i>Die blaue Mazur</i> | E. Kálmán: <i>Das Hollandweibchen</i> |
| * A. Szirmai: <i>Mágnás Miska</i> [<i>Kavaljer Miško</i>] (1916) | * E. Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i> [<i>Jeserji manevar</i>] (1909) | E. Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i> [<i>Jeserji manevar</i>] (1909) | E. Kálmán: <i>Die Bajadere</i> | E. Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i> | J. Offenbach: <i>La belle Héloène</i> | R. Benatzky: <i>Adieu Mimi</i> | E. Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i> |
| * E. Kálmán: <i>Die Bajadere</i> [<i>Bajadera</i>] (1921) | O. Nedbal: <i>Polenblut</i> | O. Nedbal: <i>Polenblut</i> | E. Kálmán: <i>Das Hollandweibchen</i> | B. Granichstaedten: <i>Der Orlov</i> | R. Benatzky: <i>Adieu Mimi</i> | * F. Lehár: <i>Der Graf von Luxemburg</i> [<i>Grof Luksenburg</i>] (1909) | J. Gilbert: <i>Die keusche Susanne</i> |
| | O. Strauss: <i>Die Teresina</i> [<i>Terezina</i>] (1925) | O. Nedbal: <i>Polenblut</i> | * L. Fall: <i>Madame Pompadour</i> [<i>Madam Pompadur</i>] (1922) | E. Kálmán: <i>Das Hollandweibchen</i> | B. Granichstaedten: <i>Der Orlov</i> | Luxemburg [<i>Grof Luksenburg</i>] (1909) | J. Gilbert: <i>Katja, die Tänzerin</i> |
| | | * M. Lengyel: <i>Antonia</i> (comedy) (1925) | L. Fall: <i>Die Rose von Stambul</i> | L. Fall: <i>Madame Pompadour</i> | E. Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i> | E. Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i> | F. Lehár: <i>Der Graf von Luxemburg</i> |

41 The works that were performed for the first time after settling of Belgrade Operetta in Yugoslav capital are marked with asterisk.

| | | | | | |
|---|---|--|--|--|--|
| E. Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i> [Кнегинја џардаша] (1915) | | | | E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> * J. Rajhenić Raha: <i>Verenica njegovog veličanstva</i> (1925) O. Nedbal: <i>Polenblut</i> * J. Gilbert: <i>Katja, die Tänzerin</i> [Igračica Kaća] (1923) | H. Berté: <i>Das Dreimäderlhaus</i> [Tri devojčice] (1916) E. Kálmán: <i>Die Bajadere</i> E. Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i> B. Granichstaedten: <i>Der Orlow</i> R. Benatzky: <i>Adieu Mirni</i> O. Strauss: <i>Die Teresina</i> * L. Fall: <i>Die geschiedene Frau</i> [Razvedena žena] (1908) M. Lengyel: <i>Antonia</i> |
| B. Granichstaedten: <i>Der Orlow</i> E. Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i> E. Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i> | E. Lehár: <i>Die blaue Mazur</i> [Poslednja mazurka] (1920) E. Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i> J. Offenbach: <i>La belle Hélène</i> [Lepa Jelena] (1864) O. Nedbal: <i>Polenblut</i> | * J. Gilbert: <i>Die keusche Susanne</i> [Čedna Suzana] (1910) L. Fall: <i>Die Rose von Stambul</i> F. Lehár: <i>Die blaue Mazur</i> E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> E. Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i> | | | |

IVANA VESIĆ

UNDER POLITICAL AND MARKET PRESSURES: THE STAGING OF OPERETTA IN INTERWAR BELGRADE

| 1928 | February | March | April | May | June | July | August |
|---|---|--|--|---------------------------------------|--|--|--|
| O. Strauss: <i>Die Teresina</i> | * E. Kálmán: <i>Die Zirkusprinzessin</i> [Cirkuska princeza] (1926) | E. Kálmán: <i>Die Zirkusprinzessin</i> | S. Jones: <i>The Geisha</i> | No press records of held performances | * N. Arsenović: <i>Leskovčani u Parizu</i> (revue) | M. Hennequin, P. Veber: <i>Madame la Présidente</i> | E. Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i> * |
| F. Lehár: <i>Der Graf von Luxemburg</i> | E. Kálmán: <i>The Geisha</i> [Gejša] (1896) | * S. Jones: <i>The Geisha</i> [Gejša] (1896) | F. Lehár: <i>Frasquita</i> [Frasquita] (1922) | | * M. Hennequin, P. Veber: <i>Madame la Présidente</i> [Predsednikovica] (farce) (1912) | * F. Lehár: <i>Wo die Lerche singt</i> [Ševa] (1918) | J. Offenbach: <i>La belle Hélène</i> |
| B. Granichstaedten: <i>Der Orlow</i> | E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> | E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> | E. Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i> | | F. Lehár: <i>Gräfin Mariza</i> | A. Cana: <i>Der Werwolf</i> | F. Lehár: <i>Frasquita</i> |
| L. Fall: <i>Die geschiedene Frau</i> | J. Gilbert: <i>Kafja, die Tänzerin</i> | J. Gilbert: <i>Die keusche Susanne</i> | B. | | F. Lehár: <i>Frasquita</i> | O. Nedbal: <i>Polenblut</i> | O. Nedbal: <i>Polenblut</i> |
| F. Lehár: <i>Die blaue Mazur</i> | F. Lehár: <i>Der Rastelbinder</i> | E. Kálmán: <i>Die Bajadere</i> | R. Benatzky: <i>Adieu Mimi</i> | | E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> | E. Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i> | E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> |
| J. Gilbert: <i>Die keusche Susanne</i> | E. Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i> | B. | E. Kálmán: <i>Die Zirkusprinzessin</i> | | L. Fall: <i>Die Rose von Stambul</i> | B. | J. Strauss: <i>Die Fledermaus</i> |
| J. Gilbert: <i>Kafja, die Tänzerin</i> | E. Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i> | Granichstaedten: <i>Der Orlow</i> | J. Gilbert: <i>Die keusche Susanne</i> | | * A. Cana: <i>Der Werwolf</i> [Vukodlak] (farce) | Granichstaedten: <i>Der Orlow</i> | F. Lehár: <i>Wo die Lerche singt</i> |
| E. Kálmán: <i>Die Bajadere</i> | B. Granichstaedten: <i>Der Orlow</i> | E. Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i> | E. Kálmán: <i>Das Hollandweibchen</i> | | M. Lengyel: <i>Antonia</i> | O. Nedbal: <i>Polenblut</i> | E. Kálmán: <i>Die Zirkusprinzessin</i> |
| R. Benatzky: <i>Adieu Mimi</i> | R. Benatzky: <i>Adieu Mimi</i> | F. Lehár: <i>Der Graf von Luxemburg</i> | * O. Strauss: <i>Der letzte Walzer</i> [Poslednji valcer] (1920) | | E. Kálmán: <i>Die Bajadere</i> | * J. Strauss: <i>Die Fledermaus</i> [Slepi miš] (1874) | N. Arsenović: <i>Leskovčani u Parizu</i> |

| | | | | | | |
|--------------------------------------|---|--|--|--|--|--|
| E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> | E. Kálmán: <i>Das Hollandweibchen</i> | | | | E. Kálmán: <i>Die Zirkusprinzessin</i> | * J. Gilbert: <i>Die Frau im Hermelin</i> [<i>Dama u hermelini</i>] (1919) |
| H. Berté: <i>Das Dreimäderlhaus</i> | * F. Lehár: <i>Frasquita</i> [<i>Fraskita</i>] (1922) | | | | F. Lehár: <i>Frasquita</i> | |
| F. Lehár: <i>Der Rastelbinder</i> | R. Benatzky: <i>Adieu Mimi</i> | | | | E. Kálmán: <i>Gräfin Mariza</i> | E. Kálmán: <i>Die Bajadere</i> |
| E. Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i> | | | | | J. Offenbach: <i>La belle Hélène</i> | M. Hennequin, P. Veber: <i>Madame la Présidente</i> |
| M. Lengyel: <i>Antonia</i> | | | | | H. Berté: <i>Das Dreimäderlhaus</i> | E. Kálmán: <i>Ein Herbstmanöver</i> |
| E. Kálmán: <i>Die Csárdásfürstin</i> | | | | | | R. Benatzky: <i>Adieu Mimi</i> |
| O. Nedbal: <i>Polenblut</i> | | | | | | * F. Lehár: <i>Clo-Clo</i> [<i>Klolo</i>] (1924) |

Table 2. List of operetta works adapted to sound film in the 1930s (selection).

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|------|--|------|--|------|--|------|--|------|--|---|------|--|------|---|---|------|--|------|--|--|------|---|
| 1930 | <i>The Rogue Song</i> (based on Franz Lehár's <i>Die Zigeunerliebe</i> ; director: Lionel Barrymore; screened in Belgrade in the same year under the title <i>Hajdučka pesma</i>) | 1930 | <i>Das Land des Lächelns</i> (based on Franz Lehár's work of the same title; director: Max Reichmann; screened in Belgrade in late 1930 and early 1931 under the title <i>Zemlja sunca</i>) | 1931 | <i>Viktoria und ihr Husar</i> (based on Paul Abraham's work of the same title; director: Richard Oswald; screened in Belgrade in the same year under the title <i>Viktorija i njen husar</i>) | 1931 | <i>Die Faschingsfee</i> (based on Franz Lehár's work of the same title; director: Hans Steinhoff; screened in Belgrade in the same year under the title <i>Pokladna vila</i>) | 1932 | <i>Friederike</i> (based on Franz Lehár's work of the same title; director: Fritz Friedmann-Frederich; this film was not screened in Belgrade) | <i>Die Blume von Hawaii</i> (based on Paul Abraham's work of the same title; director: Hans Oswald; screened in Belgrade in 1933 under the title <i>Havajska ruža</i>) | 1933 | <i>Der Zarewitsch</i> (based on Franz Lehár's work of the same title; director: Victor Janson; screened in Belgrade in 1934 under the title <i>Carević</i>) | 1934 | <i>Die Csárdasfürstin</i> (based on Emmerich Kálmán's work of the same title; director: Georg Jacoby; screened in Belgrade in 1935 under the title <i>Silva</i>) | <i>Der letzte Walzer</i> (based on Oscar Strauss' work of the same title; director: Georg Jacoby; screened in Belgrade in the same year under the title <i>Poslednji valcer</i>) | 1935 | <i>Im weissen Rössl</i> (based on Ralph Benatzky's work of the same title; director: Carl Lamac; screened in Belgrade in 1936 under the title <i>Kod belog konja</i>) | 1936 | <i>La vie Parisienne</i> (based on Offenbach's music; director: Robert Siodemak; screened in Belgrade in the late 1936 and early 1937 under the title <i>Pariski život</i>) | <i>Wo die Lerche singt</i> (based on Franz Lehár's work of the same title; director: Carl Lamac; screened in Belgrade in the same year under the title <i>Ševa</i>) | 1937 | <i>Die Fledermaus</i> (based on Johann Strauss' work of the same title; directors: Paul Verhoeven and Hans H. Zerlett; screened in Belgrade in the late 1937 and early 1938 under the title <i>San i java</i>) |
|------|--|------|--|------|--|------|--|------|--|---|------|--|------|---|---|------|--|------|--|--|------|---|

| | | | | | | | |
|--|--|---|--|--|--|---|--|
| <p><i>Der Bettelstudent</i> (based on Carl Millöcker's work of the same title; director: Victor Janson; this film was not screened in Belgrade, but it appeared on cinema repertoires of other Yugoslav towns)</p> | <p><i>Mam'zelle Nitouche</i> (based on Hervé's work of the same title; director: Marc Allégret; this version was not screened in Belgrade)</p> <p><i>Mam'zelle Nitouche</i> (based on Hervé's work of the same title; director: Carl Lamac [Karel Lamač]; screened in Belgrade under the title <i>Mamizel Nituš</i>)</p> | <p><i>Der Diamant des Zaren</i> (based on Bruno Granichstaedten's <i>Der Orlov</i>; director: Max Neufeld; screened in Belgrade in 1933 under the title <i>Orlov</i>)</p> | | <p><i>Polenblut</i> (adaptation of Jara Benés on the basis of Oscar Nedbal's work; director: Carl Lamac; this film was not screened in Belgrade)</p> | | <p><i>Der Bettelstudent</i> (based on Carl Millöcker's work of the same title; director: Georg Jacoby; screened in Belgrade in the same year under the title <i>Đak prosjak</i>)</p> <p><i>The Last Waltz</i> (based on Oscar Strauss' <i>Der letzte Wälzer</i>; director: Leo Mittler; this film was not screened in Belgrade)</p> | |
|--|--|---|--|--|--|---|--|

ИВАНА ВЕСИЋ

ПОД ПРИТИСКОМ ПОЛИТИКЕ И ТРЖИШТА:
ИЗВОЂЕЊЕ ОПЕРЕТЕ У МЕЂУРАТНОМ БЕОГРАДУ

(РЕЗИМЕ)

Историјат поставки оперета у Београду није везан за институцију Народног позоришта, тада једног од трију централних позоришта са значајном државном субвенцијом. Негативни ставови које су према овом жанру јасно изражавали позоришни званичници, али и већина музичара и музичких стручњака још почетком 20. века у београдској средини, одржали су се и након Великог рата, стога су кључни носиоци његове популаризације биле приватне позоришне трупе и позоришта. Најважнији догађај који је иницирао формирање трајније оперетске институције у Београду била је одлука Министарства просвете Краљевине СХС о расформирању оперетских трупа у обласним позориштима, спроведена током 1927. године. Захваљујући таквим околностима, велики део уметника из некадашњих народних позоришта у Осијеку и Новом Саду пронашао је уточиште у престоници Краљевине и донео одлуку да ту настави да наступа од маја 1927. године. Из тог језгра настала је Београдска оперета, прва од неколико трупа које су биле активне у међуратном периоду. Од јесени 1927. па све до јесени 1930. године у Београду су, захваљујући раду овог позоришта и касније из њега произашлих нових трупа (Београдска оперета код Клерица/Славије, Модерна оперета), редовно извођена дела махом савремених аустријских и мађарских оперетских композитора уз повремени додатак старијих, класичних оперета, те комедија, ревија и фарси. Ипак, упркос тежњи да одржавају континуираност представа, да често уводе нова, неизвођена дела, а евентуално и да ангажују популарне уметнике из региона, наведена оперетска позоришта нису успевала да се изборе с великим материјалним трошковима који су, осим за изнајмљивање простора, набавку нотног материјала, израду костима и сценографије и надокнаде уметницима, проистицали и из многобројних потраживања државе и разних државних инстанци (општина, срез, полицијска управа, итд.). Иако се ситуација у вези с државним таксама значајно поправила током 30-их година прошлог века увођењем олакшица, ипак ни то није било довољно да се новостворене оперетске трупе у другој половини ове деценије одрже у дужем временском периоду. Томе је, претпостављамо, значајно допринела висока конкуретност која се развила унутар сфера културе и забаве услед експанзије биоскопа, те бројних барова и кафана, који су нудили и разноврстан музичко-сценски програм. Додатну неповољност чинило је и оснивање Радио Београда у марту 1929. године, чија је управа у годинама пред Други светски рат значајну пажњу поклањала управо популаризовању музике из оперета. Имајући у виду богат избор културно-забавних садржаја, особито током

30-их година прошлог века, њихову просторну и материјалну приступачност, али и постојање различитих могућности за уживање у оперетској музици, не само у позоришним условима, већ и код куће (радијски програм) или у биоскопу (адаптације популарних оперета), јасно је да је без неке врсте државне потпоре у виду субвенција или обезбеђене сале за извођење, стварање сталног оперетског позоришта у Београду било осуђено на неуспех. Свакако, нека врста антиоперетског наратива, која је доминирала међу носиоцима културне политике земље, као и њене престонице, додатно је компликовала иначе тешку ситуацију.

ARTI MUSICES PANNONIARUM –
THE COMPOSITIONAL PRACTICE IN VOJVODINA IN THE
SOCIAL-HISTORICAL AND MUSICO-HISTORICAL CONTEXT

Nemanja Sovtić¹

Associate Professor, Academy of Arts, University of Novi Sad,
Novi Sad, Serbia

ARTI MUSICES PANNONIARUM –
КОМПОЗИТОРСКО СТВАРАЛАШТВО НА ТЕРИТОРИЈИ
ВОЈВОДИНЕ У ДРУШТВЕНО-ИСТОРИЈСКОМ
И МУЗИЧКО-ИСТОРИЈСКОМ КОНТЕКСТУ*

Немања Совтић

Ванредни професор, Академија уметности Универзитета у Новом Саду,
Нови Сад, Србија

Received: 28 August 2022
Accepted: 15 October 2022
Original scientific paper

ABSTRACT

In this paper, the territorial frameworks are set with the aim of forming a regional historical synthesis dedicated to the creation of art music in Vojvodina, a synthesis that differs from those offered in previous music historiographies. It can be said that the composers who greatly contributed to the development of the musical life of the Vojvodina communities in the interwar period have made modest contributions to the "local type" musical modernism. In the second half of the 20th century, they were involved in determining the place of "new music" within modernism and realism in the Cold War period. The Serbian National Theatre, the Association of Composers of Vojvodina and the Academy of Arts in Novi Sad gave support to compositional practice in Vojvodina after the Second World War.

* Текст је настао као део истраживачког пројекта Матице српске У средњошколској институцији, на маријинама канона: савремени композитори у Војводини.

1 nemanja.sovtic@gmail.com

KEYWORDS: Vojvodina, compositional practice, social-historical context, musico-historical context, generation of composers.

АПСТРАКТ

У овом раду територијални оквири постављени су с циљем обликовања регионалне историјске синтезе посвећене стваралаштву уметничке музике у Војводини, синтезе која је варијантна у односу на оне понуђене у досадашњим музичким историографијама. За композиторе који судали истакнут допринос развоју музичког живота војвођанских средина у међуратном периоду може се рећи да су остварили скромне доприносе музичком модернизму „локалног типа”. У другој половини 20. века војвођански композитори укључују се у одређивање места „нове музике” у европским модернизмима и реализмима око Хладног рата. Подстицај композиторском стваралаштву у Војводини након Другог светског рата дају Српско народно позориште, Удружење композитора Војводине и Академија уметности Нови Сад.

Кључне речи: Војводина, композиторско стваралаштво, друштвено-историјски контекст, музичко-историјски контекст, композиторска генерација.

У видокругу партикуларних историјских перспектива налазе се феномени који делом стабилизују, а делом подривају историјске синтезе. Преглед композиторског стваралаштва у Војводини захтева управо такву перспективу. Њене диференцијалне линије у односу на суседне и пресецајуће наративе укључују питања о сложенем културном и политичком идентитету Војводине, музичко-историјским процесима који конституишу композиторско стваралаштво као дискурс „уметничке музике”, као и питање о односу између развоја композиторског стваралаштва у Војводини и остатку Србије у другој половини 20. века.

„Уметничка музика” на територији Војводине стварана је и извођена знатно пре успостављања Војводине као административне области. Ипак, за реферирање на територијални/геокултурни критеријум, овај термин чини се најпрактичнијим, и то као назив региона у највећем делу његове (културне) историје. Музички ствараоци који су били присутни у музичком животу Војводине у значајној мери, или су то још увек, условно могу бити схваћени (и) као *војвођански композитори*, уз напомену да та одредница не подразумева било какве политичке прескрипције или аскрипције. Територијални оквири „музике у Војводини” садрже своју географску и историјску компоненту, али као такви не служе за конкурентно разграничавање музичко-историјских појава, већ за заснивање варијантне историјске синтезе у односу на ону коју нуди досадашња музичка историографија.

Музику насталу на територији Војводине постојећи историјски прегледи српске музике третирају као свој интегрални део. Војводина јесте настала као израз тежње српског народа за културном и политичком аутономијом у оквиру

Хабзбуршке монархије,² али је присаједињење њених територија заједничкој држави Јужних Словена³ редефинисало појам „војвођанске аутономије” тако да се она у 20. и 21. веку не испољава (само) кроз партиципацију у српском националном покрету, већ (и) кроз пребивање у традицији средњоевропског мултикултурализма.⁴ Отуда се историја музике у Војводини може посматрати као интегрални део историје српске музике све док је идеја „војвођанске аутономије” конвергентна с покретом културне и политичке еманципације Срба у Хабзбуршкој монархији. Од тренутка у којем она дивергира у односу на етатистичке тежње за хомогенизацијом српског културног и политичког простора, историјска слика о музици у Војводини добија засебан оквир.

КОМПОЗИТОРСКО СТВАРАЛАШТВО У ВОЈВОДИНИ ПРЕ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА

Као хабитус уметничке музике, грађански музички живот у јужној Угарској развијао се у три основна правца током 18. века. Плећство и богатије грађанство усвајало је „галантну” музичку културу из Беча и Париза, а с њом и елементе музичке писмености. У црквама су неговане богослужбене музичке праксе. Средње и ситно грађанство живело је уз градске народне песме и игре,⁵ а посебно место међу Србима у Срему заузимало је гусларско певање.

Прве војвођанске композиторе, којима је музика била професија, историја бележи у 19. веку, када долази до све тешњег повезивања музичког живота у Војводини и Србији. За њега су били заслужни појединци и институције који су деловали у време изградње српске националне државе, утемељења њених политичких институција, урбанизације, индустријализације и територијалне експанзије, те су у складу с „духом времена” усвајали политичку културу ослобођења и уједињења. Символичком произвођењу националне територије⁶ кроз узајамно допуњавање музичког живота с обе стране Саве и Дунава значајно су допринели Јосиф Шлезингер (1794–1870), Никола Ђурковић

2 У политичком смислу важни догађаји у историји Војводине јесу проглашење Српске Војводине 1848, а потом оснивање Војводства Србије и Тамишког Баната као административно-територијалне јединице у аустријској држави, након чијег укидања окосницу политичке борбе војвођанских Срба „Пречана” чини аутономија ове области и њено уједињење са Србијом. До уједињења ће доћи након Првог светског рата (формално 1921).

3 У Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца / Југославији простор данашње Војводине издељен је на више административних области, а после Другог светског рата добија статус аутономне покрајине у Србији, при чему је највећи степен аутономије Војводина имала од 1974. до 1990. године, као федерални субјект СФР Југославије с елементима државности.

4 О значају национализма и мултикултурализма у конституисању појма Средње Европе више у Орел 2012.

5 О староградској народној музици из овог периода више у: Думнић Вилотијевић 2019; Марјановић 2019. О гусларској епизи више у: Лајић Михајловић 2014.

6 О симболичком мапирању и произвођењу националне територије музичким средствима више у: Милановић 2014, 211–226; Атанасовски 2014, 259–275.

(1812–1875), Милан Миловук (1825–1883) и Алојз Калауз (? – ?), али мало ко попут Корнелија Станковића (1831–1865), утемељитеља српског музичког романтизма као магистралног правца развоја композиторског стваралаштва од друге половине 19. века до Првог светског рата.

Корнелије Станковић укључио је елементе црквеног појања и световних народних напева у оквиру грађанске музичке културе и „уметничке музике”. Уметничко зрење Корнелија Станковића одвијало се у знаку романтичарске потраге за аутентичношћу српске музике као услова за еманципацију, хомогенизацију и институционализацију националне културе. У том је смислу овај музички прегалац, како је и сâм сматрао, делао на трагу Вука Караџића, али је, за разлику од Вука, наклоност испољавао према конзервативно-клерикалној пре него либерално-грађанској струји српске књижевне, интелектуалне и политичке сцене у јужној Угарској.

Читав век након првих музичких посленика који су на тлу Војводине стицали музичко образовање, а потом одлазили на службу јужно од Саве и Дунава, трајале су миграције музичара са словенских средњоевропских простора у Србију. Услед убрзаног културног развоја српске престонице у последњој трећини 19. века то више нису били преласци из развијенијих средина у неразвијенију, да би у освит Првог светског рата већ била уобличена перцепција о провинцијалном карактеру војвођанске културне и музичке сцене.⁷ Касније уобличен преглед музике у Војводини Стане Ђурић Клајн своди се на секвенце о „развијеном духовном животу” Сремских Карловаца и Новог Сада (Ђурић Клајн 1971, 91),⁸ институционалом снажењу грађанске музичке културе у њеном предуметничком и неуметничком облику (Ibid., 91–92),⁹ те ниском оценом

7 О изворима који сведоче о уобличавању овакве перцепције више у: Совтић и Милојковић 2014, 31–46; Совтић 2014, 71–83; 2019, 7–22.

8 „Док Карловци бележе извођење прве позоришне представе 1736. и оснивање прве српске гимназије 1791. дотле Нови Сад с пуно оправдања носи, током прошлог века често навођен, епитет ‘српска Атина’; ту се од 1837. дају позоришне представе, што 1861. доводи до стварања Српског народног позоришта, овамо се 1864. сели и Матица српска из Пеште, Уједињена омладина 1866. одржава своју прву скупштину, а 1867. сели се (опет из Пеште) уредништво ‘Заставе’, водећег политичког дневника, у коме су се испољавале антиреакционарне, либералистичке тежње српских грађанских родољуба” (Ibid., 91).

9 „Певачка друштва, као важни музички чиниоци постоје и размножавају се (...) од 1838. године, али упоредо с њима плодан расадник музичке културе у току столећа и све до првог светског рата била је новосадска Српска велика гимназија, основана 1810. У тој школи, која је међу своје наставнике убрајала, поред осталих, Павла Шафарика, Милована Видаковића, Лазу Костића, а чији су ученици били многе потом значајне личности у историји српске културе, веома се полагало на музичко образовање ђака. Више залагањем и пожртвовањем појединих професора (Јована Грчића, Васе Пушибрка, Тихомира Остојића, Исидора Бајића и др.) и спонтаном љубављу ђака према музици него редовном музичком наставом, ова гимназија је задуго била замена за музичку школу, филхармонију или оперу у том граду. Резултат тих музичких настојања биле су чувене свакогодишње ‘светосавска беседе’, које су знатно премашивале ниво и садржај обичних ђачких приредби; јер ту су се, уз солистичке и хорске тачке, изводиле чак и појединце опере, ту су се први пут слушала многа дела сматрана од конзервативних слојева као сувише модерна и

композиторског стваралаштва Александра Морфидиса-Нисиса, Аксентија Максимовића, Јована Пачуа, Мите Топаловића и Исидора Бајића, изузимајући претходнике Корнелија Станковића и Корнелија самог, а затим и чешке и најзначајније српске композиторе рођене на територији Војводине.¹⁰ Нејасан је, међутим, критеријум по којем су Морфидис-Нисис, Максимовић, Пачу, Топаловић и Бајић сврстани у групу „војвођанских музичара 19. века” (Ibid., 91–94), јер нити су сви били генерацијски сродни, нити је њихова активност била везана за исту средину.¹¹ У погледу поетичких, естетичких и стилистичких одлика музичког стваралаштва они се не разликују значајно од Корнелија Станковића, Роберта Толингера (1859–1911) или раног Јосифа Маринковића (1851–1931). Дакле, већину побројаних аутора везује војвођанско порекло, дискурс патриотизма, романтичарски друштвено-уметнички контекст и предромантичарско-бидермајерски музички стил. Такође је нејасно због чега у ову групу није укључен Петар Кранчевић (1869–1919), који је током читавог свог века живео и радио у Панчеву и Сремској Митровици, баш као и низ чешких композитора,¹² попут Роберта Толингера, Вацлава Хорејшека (1839–1874), Хуга Доубека (1852–1897), Туне Освалда (1864–1936), Драгурина Блажека (1847–

неприхватаљива, најзад ту су стицали своја прва извођачка искуства многи омладинци, који су потом постајали одушевљени љубитељи и пропагатори музичке културе или пак професионални музичари” (Ibid., 91–92).

10 О композиторском стваралаштву Морфидиса-Нисиса у *Историјском развоју музичке културе* у Србији Стане Ђурић Клајн стоји реченица да је „компоновао (...) у стилу бидермајера, но те композиције нису надживеле свога аутора”. Максимовићев композиторски рад „није излазио из оквира дилетантизма” иако је „по обдарености, много наговештавао” (Ђурић Клајн 1971, 92). Јован Пачу је „за (...) живота и задуго после смрти” убрајан у „најзначајније српске композиторе”, али „време је (...) судове оборило” (Ibid., 93). Топаловић у својим композицијама, „упркос извесној стилској углађености, нема ни Маринковићеву хармонијску инвентивност и смисао за деклаamacију текста, ни Мокранчев афинитет према фолклору” (Ibid.), док би „Бајићево стваралачко дело било (...) свакако на вишем уметничком ступњу (...) да се могао више усредсредити на композицију и да је могао и доспео (...) да усаврши свој сопствени уметнички укус” (Ibid., 95).

11 Морфидис-Нисис (Ниш, 1803 – Нови Сад, 1878) у Нови Сад долази 1838. године, где ради као наставник ноталног певања и као хоровођа у Српској гимназији. Године 1841. основао је у Новом Саду приватну музичку школу. Максимовић (Долово, 1844 – Праг 1873) на место капелника Српског народног позоришта долази 1865. године. На тој позицији остаје до 1871, када као стипендиста Српске певачке заједнице из Панчева добија прилику да у Прагу студира музику на оргуљашкој школи. Пре завршетка студија преминуо је од туберкулозе. Пачу (Александрово код Суботице, 1847 – Загреб, 1902) је студирао медицину у Пешти и Прагу, да би се након тога настанио у Кикинди и Сомбору (1873–1886), потом у Сарајеву (1886–1892), Новом Саду (1892–1894) и Загребу (1894–1902). Као пијаниста редовно је наступао у многим местима тадашње Аустроугарске, Србије, па и шире. Топаловић (Панчево, 1849 – Панчево, 1912) је завршио конзерваторијум у Бечу и Оргуљску школу у Прагу пре него што се 1872. године вратио у Панчево. Панчевачко црквено певачко друштво водио је од 1874. године до смрти. Бајић (Кула, 1878 – Нови Сад, 1915) је након музичког школовања у Будимпешти радни век провео у Новом Саду (1901–1915) као учитељ певања и појања у Великој српској православној гимназији.

12 О значају чешких музичара у контексту српске музике више у: Гајић 2011, 149–155; Tomašević 2006, 127–137.

1922), Војтеха Хлавача (1849–1911), Хајнриха Хартла (1856–1900) и Алојзија Милчинског (1847–1903), који су у овом периоду деловали на територији Војводине (Ђорђевић 1950). Улога чешких композитора у подизању нивоа музичке културе у српским срединама с обе стране Саве и Дунава прецизније је осветљена у новијој музиколошкој литератури, па се историографски нарратив Стане Ђурић Клајн може сматрати донекле ревидираним.

Став српске музикологије према музици у Војводини пре Првог светског рата доследно се развија у распону од потраге за пореклом српске уметничке музике, преко културне апропријације војвођанске музичке сцене, па све до њене историјске и критичке ревалуације и реафирмације. Један од разлога за потцењивачки однос старије српске музичке историографије према музици у Војводини, какав се среће код Стане Ђурић Клајн, веровато је и то што у каснијем периоду, тзв. „кратком” 20. веку, српска уметничка музика преовлађујуће настаје у Београду. С променом државних граница и идеолошким заокретом ка интегралном југословенству, средишња линија културне размене померила се с осе Београд–Нови Сад на осу Београд–Загреб. Многобројни српски композитори након Првог светског рата своје службе настављали су у Загребу, попут Петра Коњовића (1883–1970), Марка Тајчевића (1900–1984) и Светолика Пашћана Којанова (1892–1971), док су Крешимир Барановић (1894–1875), Јосип Славенски (1896–1955), Рикард Шварц (1897–1941) и други хрватски музичари пристизали у Београд. Тек након Другог светског рата почиње да се формира регионални лик Војводине на подручју композиторског стваралаштва.

КОМПОЗИТОРСКО СТВАРЛАШТВУ У ВОЈВОДИНИ У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ

У поређењу с водећим музичким ствараоцима међуратног периода који су деловали у Београду и Загребу – Коњовићем, Милојевићем (1884–1946), Христићем (1885–1958), Тајчевићем, Славенским, Добронићем (1858–1955), Лотком (1883–1962), Барановићем и Готовцем (1895–1982) – војвођански композитори овог времена, као што су Светолик Пашћан Којанов, Карел Направник (1882–1968), Фран Штефановић (1879–1924) и Карло Кромхолц (1905–1991), остварују скромније доприносе музичком модернизму „локалног типа”.¹³ Изузетак је само Станислав Препрек (1900–1982). Иако најпознатији по музици за децу и необарокним делима писаним после Другог светског рата, Препрек се може сматрати пиониром „нове музике” у Војводини. Након елементарне подуке о музици коју је добио у учитељској школи у Петрињи, наставио је да се усавршава, да прати савремене европске токове и осавременује сопствени стваралачки стил. Након *Елејичне* и *Романијичне* поеме за виолончело и клавир из 1918/1919. године, Препрек је компоновао мотете

13 О модернизму и авангарди „локалног типа” у српској музици више у: Veselinović Hofman 1983.

на латинском језику и клавирску програмску музику у стилу Листа, Грига и Дебисија (*Медијације*, *Еклоје*, *Илустрације*). Под утицајем стручне литературе – свакако пре него непосредног окружења¹⁴ – овај готово самоуки композитор окренуо се импресионистичком и експресионистичком стилу компоновања. Полиметријом, суспензијом такта, колористичком употребом тоналитета, микстурним паралелизмом и секундно-квартним хармонским склоповима Препрек се служио у делима за клавир, међу којима се издвајају *Соната* бр. 1, *Импровизације*, *Ејџифи* за *Казимира* и *Свиџа по Казимировим сликама*. У стилском погледу не одступају ни соло песме, камерна музика и *Симфонија* бр. 1. За разлику од већине савременика из окружења који су били окренути фолклористичком модернизму, Препрек није користио народне напеве. Био је склонији музичком егзотизму, тј. звучном евоцирању Далеког истока. Након 1945. године Препрек је свом богатом стваралачком опусу додао и занатски успеле аранжмане партизанских песама, да би се у последњим деценијама живота вратио проширеној тоналности и необарокним токатама, прелудијумима, фугама, канцонама и фантазијама.

Препрековој генерацији припадају два значајна војвођанска композитора – Карло Кромбхолц и Душан Стулар (1901–1991) – од којих је први на војвођанској музичкој сцени присутан у међуратном и послератном периоду, док други то постаје тек у потоње, односно послератно доба. У питању је прва (про) модернистичка генерација војвођанских музичких стваралаца. У поређењу с Препреком, Кромбхолц и Стулар имали су конзерваторијумско образовање, истакнутије позиције у домаћим установама културе и више додира с музичком сценом средњоевропских метропола, али и конзервативнији музички укус, те, последично, и мање подстицајне стваралачке опусе. Нарочито је Кромбхолц, као пијаниста школован у Бечу, имао прилике да оствари увид у актуелна музичка стремљења своје генерације, али је, за разлику од Препрека, овај Суботичанин током прве половине 20. века остао веран виртуозном пијанистичком стилу Листовог типа и стилско-композиционом идиому позног романтизма. У његовим комплекснијим делима из међуратног периода присутна је дозирана употреба импресионистичких елемената. Такав је, примера ради, циклус клавирских етида *Музички њорџреџи*, чију „шумановску” програмску референцу чине композитори и извођачи тек минулог доба (Prodanov Krajišnik 2009, 34). Најпознатијом и најизвођенијом Кромбхолцовом композицијом, чији је наслов *Toccata diatonica – Sur les touches blanches*, у хармонско-колористичком смислу

14 У годинама закључења континуираног развоја класично-романтичарске традиције, позиција стваралачког субјекта између допушеног простора за иновацију и иновације саме пре је зависила од индивидуалног опредељења музичких аутора него од њиховог формалног образовања и институционалне позиције. О Препрековом опредељењу довољно је рећи да се, након завршетка учитељске школе, где је по наставном плану две године учио клавир, а две године оргуље, претплатио на бечки часопис *Musik-blatter des Anbruch*, посвећен савременој музици. С тим у вези, Препреков биограф Хранислав Ђурић наводи да се „Пажљиво студирајући сваки број као и нотне прилоге тога часописа, Препрек (...) упознао са радом Бартока, Стравинског, Шенберга, Берга, Веберна, Хонегера, Делијуса, Шрекера, Хабе, Хауера и др.” (Ђурић 1977, 8).

доминира микстурни паралелизам као импресионистичко стилско обележје. Док су Препрек и Стулар модернистичке искораке остваривали у раној стваралачкој фази, дотле их је Кромбхолц уводио постепено и континуирано све до композиције *Сазвежђа* у којој се определио за пунктуалистичко-кластерску музичку грађу. Након Другог светског рата Кромбхолц се из Суботице преселио у Нови Сад и кренуо бартоковским путем фолклорног модернизма, окренувши се уметничкој транспозицији војвођанског мелоса.¹⁵

Душан Стулар у својим се међуратним делима компонованим у Трсту (због чега ова дела не припадају корпусу „војвођанске музике“) налазио на оној линији умереног модернизма која је инспирацију налазила у популарној музици свог времена, а коју су на парадигматски начин уобличили композитори француског и италијанског неокласицизма.¹⁶ Стуларева *Цез симфонија* у том смислу је најуспелије дело, историјски разумљиво као рефлексивна музика Даријуса Мијоа и Џорџа Гершвина. По преласку у Нови Сад, 1945. године, Стулар се усмерио ка позоришту и постао најзначајнији војвођански композитор примењене музике¹⁷ до појаве Предрага Вранешевића (1946–2022) и Зорана Булатовића (1964).

КОМПОЗИТОРСКО СТВАРАЛАШТВО У ВОЈВОДИНИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТског РАТА

Као музичко-историјска епоха, 20. век на територији Војводине отпочиње тек у његовој другој половини, када се композиторска генерација Рудолфа Бручија (1917–2002), Ернеа Кираља (1917–2002) и Николе Петина (1919–2004), заједно с две деценије млађим Иваном Ковачем (1932–1992), укључује у одређивање места „нове музике“ у модернизмама и реализмама око Хладног рата. Своју приврженост друштвеном поретку социјалистичке Југославије Бручи, Кираљ, Петин и Ковач изражавали су соцреалистичким и соцмодернистичким концепцијама музичких дела,¹⁸ прихватањем руководилачких позиција у

15 Музичко-симболичко мапирање војвођанског тла Кромбхолц је остварио у делима: *Војвођанска мађарска райсодија* (1953); *Чейири звучне слике – бачванске и славонске мађарске народне ђесме* (1953); *Три мађарске народне ђесме из Бачке* (1953); *Ијре из Бојојева (Гомбошке ијре)* (1953); *Банатске слике (свиџа у чейири сјава)* (1957); *Чейири мале йриче – мађарске народне ђесме из Славоније* (1957); *Скице – десет малих композиција за клавир, мађарске народне ђесме из Војводине и Славоније* (1958).

16 О неокласицизму као умереном модернизму у европској и српској музици више у: Микић 2009 и Медић 2008, 195–204.

17 Стулар је компоновао музику за више десетина драмских представа изведених у Српском народном позоришту током педесетих и шездесетих година прошлог века, а од тога сачуван је материјал за двадесет и једну: *Дојађај у месцу Гоји*; *Фудбалска ушацмица*; *Хасанайиница*; *Хоћеице да се ијрамо*; *Кројцерово соната*; *Крвава свадба*; *Лек за жене*; *Невески одред*; *Ойшмиссичка йраједија*; *Осврн се у бесу*; *Покондирена йишква*; *Понижени и увређени*; *Пуш око свеија*; *Родољуйци*; *Шарена лойија*; *Скендербеј*; *Свейионик*; *Тишина шуме*; *Умишљена болесница*.

18 Бручи и Петин континуирано су радили на уметничкој транспозицији „партизанске“ музике. Писали су соцреалистичке масовне песме и кантатско-ораторијумска дела, баш као и програмску

установама културе и образовања,¹⁹ те писањем стручних радова и реферата везаних за развој музичке културе у самоуправном социјализму. Различито реагујући на „двоструки притисак” савремености, од којих је притисак историје налагао модернизам, а притисак друштва бег од „пада у отуђење”,²⁰ ова четири композитора репродуковали су глобалну плуралистичку слику високе музичке културе после Другог светског рата у локалном контексту. Бручи је заузео простор између умереног и радикалног модернизма, Кираљ се окренуо авангардном истраживању и експериментисању, док су Петин и Ковач остали привржени умерено модернистичком и традиционалистичком стваралачком приступу.²¹

Компонујући преко стотину музичко-сценских, вокално-инструменталних, оркестарских и камерних дела, Бручи је утемељио канон војвођанског музичког модернизма. На свим жанровским подручјима на којима је деловао поставио је стандарде уметничког израза, одн. конструкције. Његова опера *Гилиамеш*, балет *Кайарина Измаилова*, Симфонија бр. 2 (*Sinfonia leta*), кантата *Човек је видик без краја*, Концерт за кларинет и гудачки оркестар, *Мејтаморфозе Бе-А-Це-Ха*, Гудачки квартет бр. 5, Симфонијета за оркестар хармоника, циклус песама *Видик иза склољених очију* и друга дела били су врхунци дотадашњег развоја композиторског стваралаштва у Војводини. Премијерна извођења сваког од ових дела били су „догађаји сезоне”, како у Новом Саду, где је Бручи био и најприсутнији у периоду од педесетих до деведесетих година 20. века, тако и на домаћим и иностраним позорницама, концертним салама и фестивалима савремене музике. До укључивања алеаторике, кластерске сонористике и

симфонијску музику о ратним страдањима и херојству Народно-ослободилачке борбе. Бручи је своја најбоља „ангажована” дела остварио у жанру кантате, где се истичу *Очи Суијеске* и *Човек је видик без краја*, док се Петин у том смислу издвојио оркестарском композицијом *Symphonia brevis* (1958), посвећеном „Свима који су пали у борби за слободу и независност”, и симфонијско-вокалном поемом *Трнава четрдесет њрве* (1962). Кираљ је написао две кантате, *Херојска њесма (Hösi ének)* и *Подоћни рондо*, за које се само може претпоставити да припадају корпусу соцреалистичке/соцмодернистичке уметности, јер нису сачуване. Ковачево најзначајније соцреалистичко дело је „ораторијумска фреска” *Айишеоза '41*.

19 Бручи је, између осталог, био директор Опере Српског народног позоришта, Музичке школе „Исидор Бајић” и декан Академије уметности у Новом Саду. Кираљ је био уредник мађарске редакције за народну музику на Радио Новом Саду и руководиоца Музиколошког одсека Војвођанског музеја. Петин је био наставник теоретских предмета у Музичкој школи „Исидор Бајић” и на новосадском одељењу београдске Музичке академије, као и професор на Вишој педагошкој школи у Зрењанину. Ковач је био уредник Редакције за озбиљну музику у Радио Новом Саду, директор Музичке школе „Исидор Бајић” и декан Академије уметности у Новом Саду.

20 О „двоструком притиску” савремености у контексту положаја композитора у самоуправном социјализму више у Совтић 2017.

21 Властимир Перичић је у јединици о Николи Петину у лексикону *Музички стваралаци у Србији* навео да је Петин, „Пошавши од позноромантичарског стила, (...) еволуирао ка савременијим хармонским концепцијама које се – често условљене полифоном фактуром – крећу у области проширеног тоналитета и местимично додирују политоналност и атоналност” (Peričić 1969, 383–384).

микрполифоније у палету својих композиционо-техничких средстава, Бручијево композиторско стваралаштво имало је одлике неокласицизма с елементима необарокног и неоекспресионистичког усмерења, те се у стилском погледу пореди с музичким језицима Драгутина Чолића (1907–1987), Милана Ристића (1908–1982), Николе Петина, Василија Мокрањца (1923–1984), Душана Костића (1925–2005), Рајка Максимовића (1935) и Мирјане Живковић (1935–2020) (уп. Веселиновић Хофман 2007, 114). У контексту новије историје српске музике,²² Бручи се такође сматра припадником друге од четири генерације које су биле стваралачки активне када је започео тзв. „Други удар” српске музичке авангарде (Поповић Млађеновић 2007, 224).

Авангардна атрибуција Бручијевог стваралаштва могућа је, пак, само ако се појам авангарде изједначи с појмом радикалног модернизма. Будући да су за овог композитора додекафонија и серијализам били симболи хипертрофиране музичке рационалности, насупрот којих су кластерске плохе, нетемпероване мелодијске линије и алеаторичке текстуре нудили могућност обнове музичког израза по моделу Пољске школе, Бручијево усвајање музичких авангардизама треба разумети као рефлексију југомарксистичког става о надодређивању дехуманизованог конструктивизма авангардне уметности (Совтић 2017). Једини непоколебљиви авангардиста међу војвођанским композиторима стога је био Ерне Кираљ.²³

Кираљева улога у историји композиторског стваралаштва на територији Војводине упоредива је с Бручијевом. У раном периоду свог уметничког развоја Кираљ се ослањао на мађарски фолклор и Бартокову композиционо-техничку методологију. Архаично и модерно наставили су да се преплићу у Кираљевој музици и када је овај Суботичанин песме и игре војвођанских Мађара свео на апстрактне елементе око којих је градио своју новозвуковну поетику. Склоност ка уметничком истраживању и експерименту водила га је ка проширивању подручја музичке грађе, вишемедијској уметности, „отвореном делу”,

22 И пре него што се придружио том „удару”, најистакнутији војвођански композитор друге половине 20. века заузео је изузетно место у историји српске, југословенске и европске музике, и то освајањем награде *Grand Prix* на интернационалном музичком конкурс у белгијске краљице Елизабете 1965. године.

23 Властимир Перичић је међу првима стваралаштво Эрне Кираља одредио као „авангардно”, истичући да се у његовим делима „из разних области (...) огледа еволуција од умерено изражајних средстава до авангардистичких експеримената” (Peričić 1969, 168). Мирјана Веселиновић Хофман је варијабилност Кираљеве позиције у координатама традиције, модернизма и авангарде представила као промену статуса композиторских авангардних поступака од ексцесних ситуација до стилског начела. На одређене конзервативне назоре, који не припадају истраживачко-експерименталној, већ традиционалној стваралачкој парадигми, ова ауторка указала је истичући да „ни Кираљ ни група АЦЕЗАНТЕС (...) нису (...) стремили (...) преименовању слушаоца у извођача и/или аутора, нити аматера у професионалца. Заправо, непрофесионалност нису никада ни толерисали ни на једној тачки вертикале аутор–извођач (...). У основи су увек поштовали институцију музика (Institution Kunst), у Биргеровом смислу речи, што значи и институцију концертног наступа, као и уобичајене компетенције аутора, извођача и публике” (Веселиновић Хофман 2000, 120–121).

перформансу и неидиоматској импровизацији. Опсег звучне грађе у Кираљевој музици проширен је тако да обухвата равноправност тона и шума, проширене технике свирања класичних музичких инструмената, употребу електронског звука и употребу тзв. *ready-made* објеката као извора звука. Неки од примера Кираљевог посезања за алтернативним звучним изворима су цепање хартије (*Ајсурдна ѝрича*), куцање на писаћој машини (*Сийуације*), дување у сламку (*Најѝис на балону*) и третман говора као звучне грађе (*Vocalizzazioni*, *Тачке и линије* и *Сийуације*). Својеврсним експериментима могу се сматрати цитрафон и таблафон, инструменти које је Кираљ конструисао. Таблафон уједињује звук и слику, те припада оној врсти експерименталне уметности која стреми ка мултипликовању медијских равни. У Кираљевим вишемедијским делима музика задржава позицију доминантног медија (*Ајсурдна ѝрича*, *Ламенѝо*, *Најѝис на балону*), или је равноправна у односу на друге медије (*Сѝирал*). Ослобађање од естетског тоталитета Кираљ спроводи кроз померање тежишта рада са завршеног дела на процес. Фактори процесуалности Кираљевих „отворених дела” укључују алеаторичку недетерминисатност и импровизацију на графичку нотацију. Нотирањем гестовних акција уместо унутрашњих музичких односа, овај музички стваралац искорачио је у правцу перформанса и хепенинга, где је најзначајније резултате постигао у сарадњи с мађарском песникињом, глумицом и визуелном уметницом Каталин Ладик.²⁴

САВРЕМЕНО КОМПОЗИТОРСКО СТВАРАЛАШТВО У ВОЈВОДИНИ

Кључни подстицај композиторском стваралаштву у Војводини након Другог светског рата дају три институције: Српско народно позориште (СНП, основано 1861), Удружење композитора Војводине (1971) и Академија уметности у Новом Саду (1974). Опера и Балет СНП-а нудили су већем броју домаћих композитора прилику за стварање и извођење музичко-сценских дела. Међу њима је и низ композитора из Војводине: Рудолф Бручи,²⁵ Эрне Кираљ,²⁶ Тибор Хартиг (1934–2006),²⁷ Еуген Гвоздановић (1933–2005),²⁸ Светозар Ковачевић

24 О уметничкој сарадњи између Эрнеа Кираља и Каталин Ладик више у: Милојковић 2019; Sabo 2021; Radovanović 2021.

25 Балети: *Демон злаѝа*, премијера 16. 6. 1963; *Пасион*, 12. 12. 1969; *Рођење Ајлолона*, II чин представе *Кореографски концерти*, 23. 12. 1971; *Ноћ на ѝрузи*, 16. 6. 1970; *Кайшарина Измаилова*, 20. 5. 2017; Опера: *Гилјамеш*, 2. 11. 1986. Сви датуми у напоменама о музичко-сценским делима војвођанских композитора на репертоару СНП-а односе се на премијерна извођења.

26 Дечија опера *Прождрљивко* (*A telhetetlen gömböc*), 14. 9. 1985.

27 Балет *Црвенкаја*, 26. 11. 1976.

28 Балет *Карневал*, III чин омнибус балета *Кореографски концерти*, премијерно изведеног 23. 12. 1974; Сценска poema *Тамо ѝде је било срце, данас сѝоји сунце* (*Најријег*), 23. 5. 1977.

(1950–2022),²⁹ Мирослав Штаткић (1951),³⁰ Габор Ленђел (1951),³¹ Стеван Дивјаковић (1953),³² Борис Ковач (1955),³³ Зоран Мулић (1957),³⁴ Митар Суботић (1961–1999)³⁵ и Александра Вребалов (1970).³⁶ Осим спремности СНП-а да свој репертоар прошири домаћим музичко-сценским делима, важну подршку војвођанској музичкој сцени током пет деценија постојања пружило је Удружење композитора Војводине својом издавачком делатношћу. Ово репрезентативно уметничко-струковно удружење самостално је, или у сарадњи с другим издавачким кућама, објавило преко деведесет нотних издања војвођанских музичких стваралаца, као и већи број аудио-издања на различитим носачима звука.

Најснажнији „ветар у леђа” композиторском стваралаштву у Војводини дало је оснивање Академије уметности у Новом Саду. На територији Војводине, од средине седамдесетих година до данас, композиција као професионална делатност и уметничка пракса везана је за уметничко-педагошку делатност Катедре за композицију и музичко-теоретске предмете АУНС. Академија је била место сусрета три генерације савремених војвођанских композитора. Најстаријој су припадали Бручи, Петин и Ковач, који су били професори на студијском програму Композиција. Наследила их је група музичких стваралаца рођених током педесетих и шездесетих година, међу којима су најистакнутији Светозар Саша Ковачевић, Мирослав Штаткић, Стеван Дивјаковић, Славко Шуклар (1952), Зоран Мулић, Јасмина Митрушић Ђерић (1964) и Нинета Аврамовић (1967).³⁷ Најмлађа генерација рођена је током седамдесетих година и касније. Припадају јој Смиљана Влајић (1971), Александра Степановић (1975), Љубомир Николић (1976), Милан Алексић (1978), Ђорђе Марковић (1978), Станислава Гајић (1980), Светозар Нешић (1982), Доротеа Вејновић (1986) и други. Посебну групу чине они композитори који су били и остали повезани с Академијом уметности, али су своју уметничку каријеру градили паралелно у иностранству и на музичкој сцени Војводине. Најважнији међу

29 Плесна нумера *Молишва* (*Аве Марија*), део омнибус балета *Кореографске инспирације*, 6. 3. 1999.

30 Балет *Орион*, 12. 4. 1988.

31 Балет *У њојрази за изубљеним временом*, 21. 10. 1989; Балет *Sh'ta* (*Слушај*), 26. 4. 1990.

32 Балет *Алџум силеницијум*, 20. 12. 1989; Балет *Предсмртина љубавна њесма*, други део омнибус балета *Поема љубави* (заједно с *Пружи ми руку Терисихора П. Вангелиса*), 10. 4. 1996; Балет *Жршва*, део омнибус балета *Кореографске инспирације*, 6. 3. 1999; Опера *Владислав и Косара*, 18. 3. 2017. (концертно извођење) / 22. 3. 2022. (сценско праизвођење).

33 Балетска минијатура *Танјо ајокалийишко*, из представе *Четири балетске минијатуре* Форума за нови плес, 7. 3. 2003.

34 Балет *Вечийи младожења*, 14. 12. 1986; Балет *Избирачица*, 12. 4. 1997. Мулићево композиторско стваралаштво у облику аранжмана присутно је у оперети *Код Феме на балу*, на музику Николе Ђурковића, Мите Орешковића, Јохана Штрауса, Франца фон Супеа и Е. Хакла.

35 Балет *Земља*, 20. 12. 1989; балет *Смрћ Смашил-аје Ченића*, 3. 3. 1990.

36 Опера *Милева*, 21. 10. 2011.

37 Дивјаковић, Митрушић-Ђерић и Аврамовић-Лончар били су студенти, Мирослав Штаткић и Славко Шуклар – професори, а Зоран Мулић и студент, и професор.

њима су Александра Вребалов, Небојша Јован Живковић (1962) и Стеван Ковач Тикмајер (1963). Најважније две личности које нису повезане с делокругом једине уметничке високошколске установе у Војводини, а значајне су за преглед развоја савременог композиторског стваралаштва у северној српској покрајини, јесу Борис Ковач и Силард Мезеи (1974).

Генерација војвођанских композитора рођена током педесетих и шездесетих година у свом композиторском стваралаштву осцилује између модернистичке и традиционалистичке савремености. Реагујући на „велико одбијање” европске музичке авангарде, та генерација трага за обновом „комуникативне линије” с публиком, налазећи упориште у националним и историјским темама, као и духовној музици.³⁸ У стилско-композиционом смислу Штаткићева, Дивјаковићева и Мулићева дела заузимају простор од поетске архаизације и нове једноставности,³⁹ преко умереног фолклористичког (пост)модернизма, до неокласичног и неоромантичарског академизма. Штаткић и Шуклар радо посежу за електронским звуком и новим медијима,⁴⁰ те се једним делом свога стваралаштва прикључују европском и америчком таласу немодерне авангарде. Неоромантичарски позни опус Дивјаковића и Мулића развија се у правцу еклектичног националног антимодернизма, чији су истакнутији примери Мулићева *Лишурџија Светиој Јована Злајхоусиој* и Дивјаковићева опера *Владимир и Косара*. Заједно са Јасмином Митрушић Ђерић, чија клавирска свита *Инсекциаријум* представља јединствени вишедеценијски *work in progres*, ови савремени војвођански композитори „сређе” генерације припадају кругу постмодерниста у српској музици. Тај круг у српској музици чине Срђан Хофман (1944–2021), Милан Михајловић (1945), Зоран Ерић (1950), Вук Куленовић (1946–2017), Милош Петровић (1952–2010) и други композитори који у своја дела укључују цитате и музичке алузије, односно служе се минималистичким техникама компоновања (редукционизам и репетитивност).⁴¹ Препознатљива регионална црта у стваралаштву набројаних војвођанских аутора огледа се у неговању уметничке музике за тамбуршаке оркестре, где се у раду с ансамблима овог типа из Новог Сада и Суботице нарочито истакао Зоран Мулић. Особена стваралачка личност из ове генерације јесте Светозар Саша Ковачевић, чије је конзистентно необарокно писмо свој најкомплекснији израз пронашло у монументалној *Екуменској миси (Missa Oecumenica)*.

38 Разноврстан опус Мирослава Штаткића вероватно најверније репрезентује тенденцију ка национално-историјским темама и шире схваћеном духовношћу. Друга симфонија *Ајнос*, трећа симфонија *Сеобе*, шеста симфонија *Тесла*, опера *Бој на Косову* и балет *Теодора*.

39 Бојан Јовановић у монографији о Мирославу Штаткићу наводи за дело *Осјинатио* за звона, оргуље, хор и гудачки оркестар из 1983. године да је „Реч (...) вероватно о првој композицији насталој из пера војвођанског аутора у тада популарном маниру ‘нове једноставности’”. (Јовановић 2013, 27)

40 О електроакустичкој музици у Војводини више у: Милојковић 2017, 147–162.

41 О постмодерни у српској музици видети више у: Veselinović Hofman 1997. О минимализму више у: Masnikosa 1998.

Музичко стваралаштво Александре Вребалов, Небојше Јована Живковића и Стевана Ковача Тикмајера на први поглед мало шта повезује осим чињенице да су у питању екстериторијални, па ипак и војвођански „гласови из дијаспоре”.⁴² Вребалов и Живковић неупитно су најзапаженији војвођански композитори у иностраним оквирима. Живковић је значајно обогатио репертоар за ударачке инструменте,⁴³ док је ауторка опере *Милева* и двострука добитница Мокрањчеве награде (2010. и 2012. године) ширу афирмацију стекла вишегодишњом сарадњом с ансамблом *Kronos Quartet*.⁴⁴ Живковићев композиторски музички језик је умерено (пост)модернистички, заснован на неоекспресионистичкој стилизацији музичког фолклора, док је музички стил Александре Вребалов вишеслојан, у композиционо-техничком смислу протегнут од алеаторике базиране на графичкој нотацији до неоромантичарске евокације имагинарног фолклора. Својим стваралаштвом Вребалов и Живковић граде имагинани простор Балкана⁴⁵ као извор препознатљивог звука. У доба умножених идентитета, „оснажене” (енгл. *empowered*) женске субјективности и тзв. *backlash* реакција на њу, ово двоје уметника пружају либерално-феминистички и конзервативно-маскулинистички одговор на питање о односу између етичке, естетичке и друштвено-одговорне димензије музичког стваралаштва.

Стеван Ковач Тикмајер још од раних осамдесетих година, од када датира његова сарадња с Борисом Ковачем у ансамблу *Ritual Nova*, предано се бави структурном импровизацијом као „идеалном тачком сусрета између компоновања и извођења. Из јединственог простора уметничке акције у који су интегрисани спонтано-импровизацијски и рационално-организациони начин музичког мишљења извиру Тикмајерови процесуални музички догађаји. Овај уметник може се сматрати настављачем како Кираљеве експретиментаторске „линије” у војвођанској музици, тако и њене *free jazz* надградње коју обезбеђује утицај мађарског композитора и пијанисте Ђерђа Сабадоша (1939–2011). Тикмајеру се у том смислу придружује и Силард Мезеи, из чије компоноване музике и разгранате извођачке праксе „зрачи” Сабадошева „аура”. Мезејева музичка дела у којима се једногласне и хетерофоне мелодије супротстављају текстуалном и алеаторичком уобличавању фактурних слојева базирана су на споју модернистичких композиционо-техничких средстава и архаизоване музичке грађе.⁴⁶

42 Александра Вребалов је уметничку афирмацију стекла у САД, Небојша Јован Живковић у Немачкој, а Стеван Ковач Тикмајер у Француској.

43 Живковићеве композиције *Илијас*, *Ултиматајум* и *Trio per uno* чине стандардни део репертоара за ударачке инструменте. Настанак појединих композиција као што су *Дуили концерн за удараљке и велики оркестар „Оисесије”*, трио *Ураган Сенди*, комад за маримбу *Ното Балканис* и квинтет *Credo in Unim Deum* инициран је поручбинама уважених солиста, ансамбала и установа културе.

44 За овај реномирани ансамбл А. Вребалов је написала дела *...hold me, neighbor, in this storm...*, *The Spell No. 4, Babylon, Our Own*.

45 О појму „имагинарни Балкан” више у: Todorova 1999.

46 Уп. Sovtić 2021.

На крају овог прегледа важно је указати и на то да је, упркос научној пажњи указаној стваралаштву Препрека, Кромбхолца, Бручија и Кираља, укупно музиколошко интересовање за новију, па и савремену музику у Војводини још увек слабо. Њеном истраживању и тумачењу чланови Катедре за музикологију и етномузикологију Академије уметности у Новом Саду дали су незанемарљив, али још увек не и довољан допринос.⁴⁷ Остваривање аналитичког, историографског и интерпретативног увида у опусе савремених композитора у Војводини стога се не сме више одлагати.

47 Уп. Проданов Крајишник 1998; Кокановић Марковић 2014; Милојковић 2019; Sovtić 2021; Milojković, 2021; Vašić, 2021; Пројекти Матице српске: *Електроакустичка музика у Војводини* (2017–2021, руководилац Милан Милојковић); *У историју између композиције, импровизације и звучног експеримента: савремена музика у Војводини* (2021–2025, руководилац Милан Милојковић); *У средишњу институцију, на маргинама канона: савремени композитори у Војводини* (2021–2025, руководилац Немања Совтић).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Atanasovski, Srđan. 2014. „Studije nacionalizma i zaokret ka prostoru: o konceptu nacionalne teritorije”. *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku* 144: 259–275. / Атанасовски, Срђан. 2014. „Студије национализма и заокрет ка простору: о концепту националне територије”. *Култура: часопис за теорију и социологију културе и културну политику* 144: 259–275.
- Baštić, Julijana. 2021. „Ethnomusical Activities of Ernő Király”. In *Ernő Király – Life in Music*, edited by Milan Milojković, Nemanja Sovtić, and Julijana Baštić, 133–158. Novi Sad: Academy of Arts, University of Novi Sad.
- Dumnić Vilotijević, Marija. 2019. *Zvuci nostalgije: istorija starogradske muzike u Srbiji*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Думнић Вилотијевић, Марија. 2019. *Звуци носјталгије: историја староградске музике у Србији*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Gajić, Milica. 2011. „Doprinos čeških muzičara evropeizaciji muzike u Srbiji 19. veka”. U *Srpski jezik, književnost, umetnost: zbornik radova sa V međunarodnog naučnog skupa održanog na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu*, (29–30. X 2010). Knj. 3, *Žensko pismo – srpska muzika i evropskom kontekstu*, uredila Valerija Kanački, 149–155. Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet. / Гајић, Милица. 2011. „Допринос чешких музичара европеизацији музике у Србији 19. века”. У *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*, (29–30. X 2010). Књ. 3, *Женско писмо – српска музика у европском контексту*, уредила Валерија Каначки, 149–155. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Dorđević, Vladimir R. 1950. *Prilozi biografskom rečniku srpskih muzičara*. Beograd: Naučna knjiga. / Ђорђевић, Владимир Р. 1950. *Прилози биографском речнику српских музичара*. Београд: Научна књига.
- Đurić Klajn, Stana. 1971. *Istorijski razvoj muzičke kulture u Srbiji*, Beograd: Pro musica. / Ђурић Клајн, Стана. 1971. *Историјски развој музичке културе у Србији*, Београд: Pro musica.
- Đurić, Hranislav. 1977. *Stanislav Preprek: biografija*, Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Veselinović, Mirjana. 1983. *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Veselinović Hofman, Mirjana. 1997. *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*. Novi Sad: Matica srpska.
- Veselinović Hofman, Mirjana. 2000. „Erne Kiralj kao poslenik avangarde u jugoslovenskoj muzici”. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 26–27: 119–147. / Веселиновић Хофман, Мирјана. 2000. „Ерне Кираљ као посленик авангарде у југословенској музици”. *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 26–27: 119–147.
- Veselinović Hofman Mirjana. 2007. „Muzika u drugoj polovini XX veka”. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko nasleđe*, uredile Lenka Knežević Žuborski i Tamara Popović Novaković, 107–135. Beograd, Zavod za udžbenike. / Веселиновић Хофман Мирјана. 2007. „Музика у другој половини XX века”. У *Историја српске музике: српска музика и европско наслеђе*, уредиле Ленка Кнежевић Жуборски и Тамара Поповић Новаковић, 107–135. Београд, Завод за уџбенике.
- Plić Kiš, Ivana. 2020. *Balet: građa za repertoar Srpskog narodnog pozorišta 2003/2004 – 2019/2020*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište. / Илић Киш, Ивана. 2020. *Балет: грађа за репертоар Српског народног позоришта 2003/2004 – 2019/2020*. Нови Сад: Српско народно позориште.
- Jovanović, Bojan. 2013. *40 godina umetničkog rada kompozitora Miroslava Štatkića*, Novi Sad: VANU.
- 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. *Друштвена улога салонске музике у животи и систему вредности српског грађанства у 19. веку*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Krkluš, Ljubomirka. 2010. „Autonomija Vojvodine do 1918. godine – da li je postojala, kada i kakva?” *Analī Pravnog fakulteta u Beogradu* 58/2: 5–35.

- Krčmar, Vesna. 2004. *Balet: prvih pedeset godina: 1950–2003*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište. / Крчмар, Весна. 2004. *Балей: њрвух њедесей година: 1950–2003*. Нови Сад: Српско народно позориште.
- Krčmar, Vesna. 1998. *Pedeset godina Opere Srpskog narodnog pozorišta*. Novi Sad: Srpsko narodno pozorište. / Крчмар, Весна. 1998. *Педесей година Оџере Срџској народној џозоришћа*. Нови Сад: Српско народно позориште.
- Lajić Mihajlović, Danka. 2014. *Srpsko tradicionalno pevanje uz gusle: guslarska praksa kao komunikacioni proces*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Лајић Михајловић, Данка. 2014. *Срџско џтрадиционално џевање уз џусле: џусларска џпракса као комуникациони џпроцес*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Mala enciklopedija Prosveta: opšta enciklopedija. 1, A–Lj*. 1975. Beograd: Prosveta. / *Мала енциклопедија Просвета: опшћа енциклопедија. 1, А–Љ*. 1975. Београд: Просвета.
- Marjanović, Nataša. 2019. *Muzika u životu Srba u 19. veku: iz memoarske riznice*. Novi Sad i Beograd: Matica srpska i Muzikološki institut SANU. / Марјановић, Наташа. 2019. *Музика у животоу Срба у 19. веку: из мемоарске ризнице*. Нови Сад и Београд: Матица српска и Музиколошки институт САНУ.
- Masnikosa, Marija. 1998. *Muzički minimalizam: američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*. Beograd: Clio.
- Medić, Ivana. 2008. „Moderated modernism in Russian music after 1953”. U *Muzički modernizam – nova tumačenja*, uredili Dejan Despić i Melita Milin, 195–204. Beograd: Muzikološki institut SANU.
- Mikić, Vesna. 2009. *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Milanović, Biljana. 2014. „Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокранјчевих руковети”. *Muzikologija* 16: 211–226. / Милановић, Биљана. 2014. „Музичко пројектовање нације: етносимболизам Мокранјчевих руковети”. *Музиколоџија* 16: 211–226. <https://doi.org/10.2298/MUZ1416211M>.
- Milojković, Milan. 2017. „Електроакустичка музика у Војводини: од експеримента до академског предмета (1960–2000)”. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 57: 147–162. / Милојковић, Милан. 2017. „Електроакустичка музика у Војводини: од експеримента до академског предмета (1960–2000)”, *Зборник Мајице срџске за сценске уметности и музику* 57: 147–162.
- Milojković, Milan. 2019. „Sарадња Катарин Ладик са композиторима електроакустичких музичких остварења”. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 60: 123–137. / Милојковић, Милан. 2019. „Сарадња Катарин Ладик са композиторима електроакустичких музичких остварења”. *Зборник Мајице срџске за сценске уметности и музику* 60: 123–137.
- Milojković, Milan. 2021. „Electroacoustic Works by Ernő Király: Composer’s Relationship with Music Technology and an Overview of Compositional Strategies”. In *Ernő Király – Life in Music*, edited by Milan Milojković, Nemanja Sovtić, Julijana Baštić, 119–132. Novi Sad: Academy of Arts, University of Novi Sad.
- Mihalek, Dušan. 2018. *Muzika i reč*. Novi Sad: Prometej.
- Orel, Katrin. 2012. *Srednja Evropa: od ideje do istorije*. Beograd: Clio. / Орел, Катрин. 2012. *Средња Европа: од идеје до историје*. Београд: Клио.
- Perić, Vlastimir. 1969. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: Prosveta.
- Popović Mladenović, Tijana. 2007. „Музичка модерна друге половине XIX века”. U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko nasleđe*, uredile Lenka Knežević Žuborski i Tamara Popović Novaković, 215–245. Beograd: Zavod za udžbenike. / Поповић Млађеновић, Тијана. 2007. „Музичка модерна друге половине XIX века”. U *Историја срџске музике: срџска музика и европско наслеђе*, уредиле Ленка Кнежевић Жуборски и Тамара Поповић Новаковић, 215–245. Београд: Завод за удбенике.

- Prodanov Krajišnik, Ira. 2009. *Klavirska muzika Karla Krombholca*. Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine.
- Prodanov Krajišnik, Ira. 1998. „Nebojša Jovan Živković: Koncert za Marimbu i orkestar br. 2, op. 25”. *Novi zvuk* 11: 83–98. / Проданов Крајишник, Ира. 1998. „Небојша Јован Живковић: Концерт за Маримбу и оркестар бр. 2, оп. 25”. *Нови звук* 11: 83–98.
- Radovanović, Vojana. 2021. „Vocal Expression in Works of Ernő Király: Voice as a Symptom and a Symbol of Avant-Garde Artistic Encounters”. In *Ernő Király – Life in Music*, edited by Milan Milojković, Nemanja Sovtić, and Julijana Baštić, 87–102. Novi Sad: Academy of Arts, University of Novi Sad. https://hdl.handle.net/21.15107/rcub_dais_11923.
- Sabo, Adriana. 2021. „Sound Collaborations Between Katalin Ladik and Ernő Király”. In *Ernő Király – Life in Music*, edited by Milan Milojković, Nemanja Sovtić, and Julijana Baštić, 19–38. Novi Sad: Academy of Arts, University of Novi Sad.
- Sovtić, Nemanja. 2014. „Dnevne novine *Jedinstvo*, Petar Konjović, balkanizam i jedna moguća istorijska slika o Srpskom narodnom pozorištu”. U *Muzikologija kao čitalački refleks (studije, eseji, članci)*, 71–83. Novi Sad: Akademija umetnosti u Novom Sadu.
- Sovtić, Nemanja i Milan Milojković. 2014. „Prilozi proučavanju muzičkog života Novog Sada na osnovu analize članka u dnevnim novinama *Jedinstvo*”. U *Tradicija kao inspiracija*, uredile Sonja Marinković, Sanda Dodik i Ana Petrov, 31–46. Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerzitat u Banjoj Luci, Akademija nauka i umjetnosti Republike Srpske, Muzikološko društvo Republike Srpske. / Совтић, Немања и Милан Милојковић. 2014. „Прилози проучавању музичког живота Новог Сада на основу анализе чланака у дневним новинама *Јединство*”. У *Традиција као инспирација*, уредиле Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров, 31–46. Бања Лука: Академија умјетности Универзитат у Бањој Луци, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске.
- Sovtić, Nemanja. 2017. *Nesvrstani humanizam Rudolfa Bručija*. Novi Sad: Matica srpska. / Совтић, Немања. 2017. *Несврстани хуманизам Рудолфа Бручија*. Нови Сад: Матица српска.
- Sovtić, Nemanja, 2019. „О ‘позоришном питању’ 1919. године у дневном листу *Jedinstvo* под управом Петра Конјовића”. *Sveske Matice srpske* 17: 7–22. / Совтић, Немања, 2019. „О ‘позоришном питању’ 1919. године у дневном листу *Jedinstvo* под управом Петра Коњовића”. *Sveske Matice srpske* 17: 7–22.
- Sovtić, Nemanja. 2021. „Chamber Music of Szilárd Mezei and Differentiated Congruence in its Composing Layers (I)”. *New Sound: International magazine for music* 58: 137–159.
- Sovtić, Nemanja. 2021. „Artistic Research in the Space Between Composition, Improvisation and Sound Experiment: Reflections on Ernő Király”. In *Ernő Király – Life in Music*, edited by Milan Milojković, Nemanja Sovtić, and Julijana Baštić, 39–53. Novi Sad: Academy of Arts, University of Novi Sad.
- Todorova, Marija. 1999. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Tomašević, Katarina. 2006. „Contribution of Czech Musicians to the Serbian Music in the 19th Century”. *Muzikološki zbornik* 42 (1): 127–138.

NEMANJA SOVTIĆ

ARTI MUSICES PANNONIARUM – THE COMPOSITIONAL PRACTICE IN VOJVODINA
IN THE SOCIAL-HISTORICAL AND MUSICO-HISTORICAL CONTEXT

(SUMMARY)

The attitude of Serbian musicology towards the music in Vojvodina has developed from the search for the origin of Serbian art music, through the cultural appropriation of the Vojvodina music scene, all the way to its historical and critical reevaluation and reaffirmation. Stanislav Preprek, Karlo Krombholc and Dušan Stular, as leading Vojvodina composers in the interwar period, made modest contributions to the “local type” musical modernism. The 20th century as a musico-historical epoch in Vojvodina began in the second half of the century, when Rudolf Bruči, Erne Kiralj, Nikola Petin and Ivan Kovač were involved in determining the place of “new music” in modernism and realism in the Cold War period. The Serbian National Theatre, the Association of Composers of Vojvodina and the Academy of Arts in Novi Sad gave key support to compositional practice in Vojvodina after the Second World War. From the mid-1970s until today, composing as a professional activity and high artistic practice in Vojvodina is linked to the artistic and pedagogical activity of the Department of Composition and Music Theory of the Novi Sad Academy of Arts, which was the meeting place of three generations of contemporary composers from Vojvodina. The oldest generation included Bruči, Petin and Kovač, who were professors of composition. They were succeeded by a group of composers born in the 1950s and 1960s. The youngest generation was born in the 1970s and later. A special group consists of those composers who were and remain connected to the Academy of Arts, but have built their artistic career abroad.

THE PRESENCE OF COMPUTERS IN YUGOSLAV POPULAR MUSIC OF THE SECOND HALF OF THE 1980s

Milan Milojković¹

Assistant Professor, Academy of Arts, University of Novi Sad,
Novi Sad, Serbia

ПРИСУСТВО РАЧУНАРА У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ ПОПУЛАРНОЈ МУЗИЦИ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ ОСАМДЕСЕТИХ ГОДИНА

Милан Милојковић

Доцент, Академија уметности Универзитета у Новом Саду,
Нови Сад, Србија

Received: 1 September 2022

Accepted: 27 October 2022

Original scientific paper

АБСТРАКТ

This article is the result of my research of Yugoslav pop music discography in the second half of the 1980s, focused on the processes of implementation of digital musical instruments and general-purpose computers into music production – as original sound sources or replacements for acoustic instruments, as well as poetic metaphors and elements of graphic design of record covers. Based on the data available from recording staff listings, interviews with musicians/producers and the listening experience, the paper covers the most prominent examples of aforementioned practices.

KEYWORDS: popular music, 1980s, computers, digital technology, Yugoslavia.

АПСТРАКТ

Рад је резултат мог истраживања дискографије југословенске популарне музике у другој половини осамдесетих година прошлог века. Фокус је био на процесима имплементације дигиталних музичких инструмената и рачунара

опште намене у музичку продукцију – као оригиналних извора звука или замене за акустичне инструменте, као и поетичких метафора и елемената графичког дизајна на омотима издања. Заснован на доступним подацима о самим албумима и присуству неког дигиталног хардвера у звуку, интервјуима с музичарима/продуцентима и слушачком искуству, овај чланак обрађује најистакнутије примере поменутих пракси.

Кључне речи: популарна музика, осамдесете године прошлог века, компјутери/рачунари, дигитална технологија, Југославија.

У овом раду ћу се бавити начинима јављања и употребе дигиталне технологије у популарној музици у Југославији, у периоду од средине осамдесетих година, када се почињу јављати овакви уређаји у пописима инструмената на омотима албума, до почетка деведесетих година прошлог века. Горња граница периода обухваћеног овим радом наметнула се пре свега из политичких разлога, тј. због распада земље који је значајно утицао на даљи развој у свим областима, укључујући и популарну музику. То је, разуме се, оставило трага и на могућности праћења технолошког напретка, будући да је СРЈ била под међународним санкцијама. Међутим, почетком деведесетих долази до промене и у свету рачунара, као и дигиталних музичких инструмената, који се постепено од појединачних уређаја интегришу у једну софтверску радну станицу коју покреће *PC (Digital Audio Workstation)*, тако да посебност коју су имали рачунари у претходној деценији постепено нестаје и они постају подразумевано средство за рад у готово свим људским делатностима. Тиме престаје потреба да буду нарочито истакнути као алат којим је реализован неки музички садржај, будући да је постало уобичајено да се већина продукцијских задатака обавља дигитално.

Циљ рада ће, тако, бити сагледавање начина на које су рачунари улазили у нашу популарну музичку продукцију, које су то врсте рачунара биле, с којим циљем су се користили, те како је дошло до ситуације у којој је готово сваки албум био макар у неком сегменту реализован уз помоћ дигиталних музичких уређаја. До овако постављеног циља дошао сам, пре свега, идентификацијом што већег броја издања која су снимљена помоћу неке врсте компјутера, те сам, на основу тих података, одредио обим у којем су ови уређаји били присутни у нашој музици. Даљи ток рада усмерен је ка сагледавању детаља у вези с врстом коришћеног хардвера, његових могућности и начина на који је употребљаван. Централни сегмент текста посвећен је анализи појединачних карактеристичних примера који илуструју ове технолошке промене и указују на даљи ток трансформације музичке продукције у смеру дигитализације читавог процеса стварања. Примери су одабрани пре свега на основу значаја и распрострањености употребљених уређаја, те је тако највећи део простора посвећен раду Лазе Ристовског и Корнелија Ковача (у нешто мањој мери Ратка Дујмића) који су своје вештине владања музичким рачунарима пренели у велики

број жанровски различитих музичких остварења, затим су сагледани радови састава који су дигиталне уређаје користили у склопу стилског усмерења (синт-поп/електро-поп и сл.), а поменута су и издања на којима су рачунари присутни као елемент визуелног или поетског израза.

ТЕРМИНОЛОШКА ОДРЕЂЕЊА

У тексту ће се под терминима „рачунари”/„компјутери” и „дигитална технологија” подразумевати пре свега тзв. музички рачунари, тј. дигитални уређаји специјализовани за обављање одређеног музичког посла, као што су синтетизери, секвенцери, (дигиталне) ритам-машине, а поред тога, овим одредницама ће бити обухваћени и „кућни”, „стони” или „персонални” уређаји, тј. комерцијални микрорачунари генералне намене.² На овом месту било би добро осврнути се на коришћену „програмерску” терминологију, будући да се код нас термини софтвер и програм најчешће користе као синоними, што у овом случају не би било сасвим исправно (Dobrian 1988; Lazzarini 2013). Програм на ритам-машини био је сегмент њеног рада у којем се очекивало да ће корисник направити своју ритмичку матрицу, заједно с „прелазима” и „филовима”, те је програмирање заправо било унос података на начин који је произвођач одредио (Brett 2016). Иако су у најчешће коришћеним дигиталним ритам-машинама код нас, као што су *Linn Drum* и *Oberheim DMX*, произвођачи корисничке инструкције називали „патернима” или „матрицама” (Linn Drum 1982), без помињања глагола „програмирање”,³ управо се он усталио за опис рада на овим уређајима. Међутим, „програмирање” ритам-машине није се односило на исти поступак као у случају писања софтвера у неком од програмских језика. Слично је било и у случају секвенцера, који су нудили више флексибилности у раду (с обзиром на то да нису контролисали само ритам), али се и даље њихово коришћење заснивало на софтверу који се већ налазио у машини (*фирмверу*), док је програмирање значило само његову употребу, не и мењање или прављење новог начина рада, као што би то био случај код тзв. кућних рачунара. С тим у вези, овај „музички програмер”, који се у различитим видовима среће на омотима албума, углавном није био пандан програмеру у уобичајеном смислу речи, већ се назив односио на музичара који свира или припрема сегменте композиције на музичком рачунару, тј. уређају специјализоване намене на којем су кориснички садржаји били организовани у „програме”, односно следове звучних догађаја аранжираних на временској оси.

2 Иако нису сви дигитални уређаји нужно уједно и рачунари у правом смислу речи, сви уређаји који се у тексту помињу засновани су на микроконтролерској или микропроцесорској конфигурацији, те су уједно и „дигитални”, и „рачунари”.

3 У свом детаљном историјском прегледу развоја ритам-машина, Томас Брет не проблематизује посебно термин „програмирање” у овом контексту, али га уобичајено користи за начин креирања патерна (енгл. *pattern programming*), а иста формулација уочава се и у цитатима других музичара (Brett 2016).

Крајем деценије, *PC* и други модели 16/32-битних рачунара, као што је *Atari ST*, почињу да заузимају централно место у музичким студијама, те се у појединим случајевима програмирање наведено на омотима плоча заиста односи на рад с рачунаром (опште намене). Међутим, управо с интегрисањем више студијских уређаја у једну рачунарску конфигурацију тзв. мултимедијалног *PC*-ја, постепено престаје употреба посебних термина и одредница за ову врсту активности, те било какво истицање да је неки рачунар био део стваралачког процеса почетком деведесетих година постаје све ређе у пописима учесника на албуму. Такође, програмирање на савременим машинама не очекује се од корисника, већ постаје уобичајено да се рад на рачунару одвија уз помоћ комерцијалног софтвера, виртуелног студија, за чију употребу није неопходно познавати начине на које је направљен, што је још један разлог због којег термин „програмирање”, као и називи модела коришћених уређаја, престају да се истичу у вези с музичком продукцијом.

ИЗВОРИ

Међу подацима који су данас доступни, најчешће наведеним на омотима албума у попису учесника и опреме, може се наићи на веома различита и често непотпуна одређења која се односе на употребу рачунара, а која су, опет, својствена пионирским настојањима у овој области у којој није било нечег сличног у прошлости на шта би се аутори могли ослонити у својој терминологији. Само у изузетним ситуацијама било је наведено прецизно који је рачунар употребљен и у коју сврху, док је много чешће само уз име музичара наведен модел инструмента, или је написано само „компјутер” и (ли) „програмирање”, тако да се на основу тог податка не може стећи детаљан увид у коришћену опрему и начин њене употребе. С друге стране, поред програмирања ритам-машина које је, како је поменуто, било најчешћа појава, понекад се користила и одредница „клавијатуре и компјутер” (Ковач 1989; Савић 1988), што је могло упућивати на коришћење рачунара као семплера или за секвенцирање у неком од *DAW*-ова које се (тада) обично обављало уз помоћ клавијатурног *MIDI*-контролера (Марковић 1989). Занимљиво је да је на албуму Ђурђице Барловић под називом *Да одморим душу* наведено да је Давор Чуvalo „програмирао компјутере и звукове” (Барловић 1988), што је одређење које може упућивати на поделу између употребе рачунара као секвенцера већ снимљених или синтетизованих звукова и као семплера, тј. инструмента који свој звук генерише на основу узорка.

Поред омота плоча и пратеће документације звучних издања, један од главних извора за податке о употребљеном хардверу је „сам” снимљени материјал.⁴ Међутим, осим у изузетним случајевима јављања синтетизованих звукова карактеристичних за неки уређај (звукови *FM* синтезе уређаја из серије *Yamaha DX*, на пример), на основу сонорног материјала из семплера или начина на који

4 Више о анализи електронске музике у Simoni 2017; Butler 2006.

нека секвенца или аранжман звуче, није лако одредити који је тачно хардвер коришћен приликом реализације, управо због „мимикријских” способности ових уређаја које су им омогућавале да звуче као неки други инструмент или ансамбл. Иако је у карактеру звука ритам-машине или семплера углавном могуће разабрати да је реч о хардверу (а не о акустичном инструменту) на основу ригидности пулсације и истоветности сваког ударца није увек лако препознати тачан модел употребљеног уређаја, због тога што је с више њих било могуће постићи приближно исти звучни резултат.⁵ Због тога су у овом истраживању, уз податке с омота и слушну анализу, коришћени и посредни извори попут интервјуа, телевизијских и аматерских снимака, те спорадичних изјава музичара и продуцентата, како би се дошло до што потпунијих сазнања о врсти начину употребе ових нових уређаја.

КОНТЕКСТ ЈАВЉАЊА ДИГИТАЛНИХ МУЗИЧКИХ УРЕЂАЈА КОД НАС

Генерално гледано, у југословенској популарној музици су, у одређеном виду, (аналогни) електронски инструменти били присутни још од шездесетих година. Почев од електричних гитара и електричних оргуља које су брзо постале саставни део готово сваког ансамбла, постепено су од краја ове деценије аналогни синтетизери и ритам машине улазили у широку употребу, укључујући готово све жанрове популарне музике (осим староградске музике и сродних жанрова за које је карактеристична употреба акустичних инструмената).⁶ У том смислу, дигитални музички уређаји нису наишли на неприпремљен „терен”, већ се њихова распрострањеност може донекле разумети и као еволуција у развоју употребе електронских музичких инструмената код нас, будући да су многи корисници рачунара претходно били заинтересовани за аналогну електронску опрему.

Прихватање рачунара као алата који се користи при стварању музичких дела у југословенској уметничкој музици, иако не без бројних потешкоћа, имало је значајну подршку у институцији Електронског студија, као и могућностима да наши композитори своја дела реализују на хардверу у иностранству (Милојковић 2020).⁷ Тако је и пре дигиталног бума с почетка осамдесетих година ретким ентузијастима и упућенима била позната могућност компјутерског генерисања

5 Како истиче Симони: „Наша способност да производимо привлачне темброве се знатно увећала појавом технологија као што су синтетизер и рачунар, чиме је одређење шта конституише музички инструмент постало отворено. Оба је музички инструмент, на пример, али то може бити и радио-пријемник или електронска сирена. Рачунарска технологија је постала најфлексибилнији музички инструмент свих времена. Заиста, наше разумевање тембра се драматично повећало појавом рачунара” (Simoni 2017).

6 Значајан је пример албума хармоникаша Аце Степића, који је свирао посебно направљену *Dallare* електронску хармонику (Степић 1980). Варијанта овог инструмента под називом електро-бајан била је популарна у СССР-у.

7 Прва југословенска композиција реализована на рачунару, *Компјутерија* Владана Радовановића, настала је у Утрехту 1976. године на рачунару PDP-15/20.

музичког садржаја. Иако овај студио није био намењен ствараоцима популарне музике, ипак су поједини композитори који су радили у њему, преносили своја знања и вештине и у ово поље. Као значајни примери могу се навести активности једног од полазника курсева за обуку за рад на *Synthi-ју* 100 Митра Суботића, касније познатог под псеудонимом *Rex Ilusivii* (Различити аутори 1983), који је као продуцент и композитор сарађивао с групом *Викџорија* (Викторија 1988), *Грива* (Грива 1988) и *Ла Страда* (Ла Страда 1987) поред осталих, као и Пола Пињона (Paul Pignon), једног од оснивача Електронског студија Радио Београда, који је био ангажован на албумима група *Зана* (Зана 1981), *У шкрипцу* (У шкрипцу 1983), *Џакарџа* (Jakarta 1983), *Бијело дуџме* (Бијело дугме 1980) и другима, где је поред свирања саксофона био задужен и за синтетизоване звукове и секвенцирање.

У овом тексту ми није била намера да се бавим стилским поделама унутар популарне музике у Југославији. Ипак, очигледно је да су у жанровима попут синт-попа, електро-попа, диско и денс музике рачунари иницијално били заступљенији него у осталим, иако је до краја деценије та разлика бивала све мања, као што је поменуто.⁸ Чак и у наведеним жанровима није могуће дефинисати прецизно на шта се ове одреднице односе само на основу употребљене технологије, будући да је неопходно узети у обзир много шире релације које одређена музика успоставља, што би онда овај рад одвело у другом правцу. У том смислу, у даљем току студије ћу се бавити пре свега примерима за које сматрам да верно илуструју дешавања у овом пољу крајем осамдесетих и почетком деведесетих година, што, разуме се, не значи да ће рад бити каталог свих аутора који су користили рачунар, већ ће у разматрање бити узете само оне појаве за које сам сматрао да употпуњују знање о продору ове врсте технологије у југословенску музику.

Почетком девете деценије 20. века кућни рачунари, али и мали рачунари специјализоване намене као што су ритам-машине, семплери, секвенцери и дигитални синтетизери, постајали су све доступнији и атрактивнији за ауторе како уметничке, тако и популарне музике, међу којима су били и они који иначе нису имали интересовања за музичке експерименте с новим технологијама. Такође, у том периоду кућни рачунари и у свету, и код нас, почињу да бивају део свакодневнице, видео-игре постају свеprisутне, а „компјутерски бипови” и синтетизовани и семпловани звукови различитих карактеристика постају једни од најчешћих мотива електронске музике тог времена.⁹ Додуше, већина кућних рачунара била је превише скромних музичких могућности и ретко је имала

8 На овом месту значајно је осврнути се на проблем с тзв. новокомпонованом народном музиком, тј. турбо-фолком. Иако се у раду помињу и аутори који су се бавили овом музиком, попут Лазе Ристовског, прецизно жанровско дефинисање овог феномена није било у фокусу, те примери овакве музике који се помињу у раду нису разматрани због стилских одлика, већ због тога што је приликом њихове реализације коришћен рачунар или неки дигитални уређај.

9 У овом периоду кућни рачунари нису били средство за репродукцију снимљене музике, поједини су могли репродуковати семплове или управљати плејерима, али у данашњем смислу то није било технички могуће.

значајнију ulogu у стварању, осим у изузетним случајевима о којима ће бити више речи.

Налик на развој догађаја у другим европским земљама, и у Југославији је уз популаризацију рачунара расла и медијска сцена која је пратила развој овог поља, доминантно путем штампаних публикација (Слике 1а, 1б), али уз значајна иступања у музичке медије којима ће касније бити посвећено више пажње. Иако се може претпоставити да је рачунарска култура у Југославији најпре пронашла додирних тачака с популарним музичким жанровима везаним за појаве као што су нови талас, електро-поп, синт-поп, заправо се показало да су рачунари коришћени не само из „стилских” разлога, већ се постепено јављају у различитим „улогама” у готово свим жанровима популарне музике, што ће деведесетих година довести до тога да рачунар постане подразумевано средство за рад, чиме ће практично сва музичка продукција постати рачунарска, тј. изведена уз помоћ рачунара.



Слика 1а (лево). Насловна страна часописа *Свет компјутера* бр. 10 из 1985, на којој се налази фотографија Лазе Ристовског с рачунаром PPG Waveterm B.

Слика 1б (десно). Насловна страна часописа *Свет компјутера* бр. 2 из 1990, на којој се налази Влада Дивљан с рачунаром Atari ST и семплером Emax. Оба уређаја се појављују и у филму *Како је њропао рокенрол*, за који је овај композитор био један од аутора музике.

Међутим, у време када су рачунари почињали свој пробој на музичку сцену, такав развој догађаја чинио се мало вероватним, хардвер је био знатно слабијих перформанси, а ретки који су се определили да се њиме баве очито су сматрали да је то информација од значаја за рецепцију њихових напора да свој музички израз реализују уз помоћ дигиталне технологије. Постепено, помињање рачунара или компјутера, заједно с истицањем да се неки члан састава бавио програмирањем, од средине осамдесетих година постаје све присутније на омотима албума из Југославије, чиме се упућује на то да, поједностављено речено, рачунари „постају” инструменти, а програмери музичари. Чини се да је у овом периоду било нарочито значајно истаћи ове новине у популарној музици, те су неке групе биле у потпуности посвећене истраживању употребе електронских музичких уређаја (*Master Scratch Band, Borghesia, Denis & Denis, Jolly Jocker* итд.), код појединих је то био стилски манир (*Резонанса, Бијело гуџе, У шкрипци, Зана* итд.), док је већина томе приступала из практичних, најчешће економских разлога, као начину ефикасније и јефтиније продукције (*Здравко Чолић, Масимо Савић, Мери Цетинић* итд.). У даљем тексту ће бити више речи управо о детаљима у вези с овим различитим присуствима елемената рачунарског света у популарној музици, и то као визуелних или поетских симбола, музичких инструмената, средства за компоновање или „замене” за одређеног извођача.

У иностраној дискографији тренд истицања модела дигиталних уређаја на носачима звука започео је нешто раније него што је то код нас био случај, нарочито када је реч о уметничкој продукцији (Fine 2008). Произвођачи аудиофилских фонограма неретко су с поносом истицали да је неки албум забележен дигиталним снимачем или да је снимак дигитално мастеризован, што је требало да буде гарант квалитета и супериорности новог начина снимања над аналогним медијима као што су магнетне траке или винилне плоче (Ibid). Донекле је слично било и с популарном музиком, с том разликом што у овом случају акценат најчешће није био на квалитету дигитално произведеног фонограма, већ на музичким особеностима које дигитални музички инструменти уносе у популарни музички израз.¹⁰ Групе које се сматрају родоначелницима синт-попа или електро-попа, детаљно су пописивале моделе опреме коју су користиле, а приметне су биле и промене у персоналу, будући да се јављају састави од двоје чланова, вокалног солисте и продуцента који је уз помоћ нових уређаја могао да „замени” читав бенд (на пример *Denis & Denis*). Осим естетских промена, ова новина значила је и измену статуса живих наступа популарних извођача, као и промену дотадашњег начина компоновања и продукције, те не изненађује што је коришћени хардвер тако детаљно истицан на плочама ових уметника. Насупрот томе, модели гитара, бубњева и других инструмената често нису били назначивани у списку учесника на албуму, што је разумљиво, будући да је промена у начину рада неког ансамбла могла бити много већа због увођења нове

10 Један од изузетака се може пронаћи на албуму групе *Дивље јагоде* (Дивље јагоде 1982) на којем је наведено „снимљено и миксано на 32-о каналној компјутер техници Music Park Studios Bad Hamburg Frankfurt од 3–23. јуна 1982”.

ритам-машине или рачунара, него због промене модела гитаре, на пример. Тако су се на омотима плоча уз одређења „гитариста”, „бубњар” или „певач”, почеле јављати и одреднице „програмирање”, „секвенцирање”.

Програмер или музичар уз чије име стоји назив неког рачунара или другог дигиталног музичког инструмента, као члан ансамбла или продукцијског тима издања популарне музике, почиње да се све чешће јавља у југословенској дискографији у првој половини осамдесетих година, да би до краја деценије постао уобичајени део персонала, нарочито када је реч о пројектима вокалних солиста или инструменталиста, где је пратећи ансамбл био у другом плану. Оваква „титула” се у пописима извођача најпре приписивала члану састава који је свирао још неки од инструмената, будући да се у тим случајевима обично односила на програмирање ритам-машине, првог музичког рачунара који је постао широко заступљен у домаћој продукцији (због распрострањености његовог аналогног претходника), односно (нешто касније) семплера, уређаја који ће, између осталог, значајно проширити спектар звукова који се могу чути у нумерама популарних певача и састава. Из данашње визуре, чини се, није сасвим разумљиво шта су оваква одређења подразумевала, будући да су се рачунари, али и њихов статус у друштву веома изменили у последњих тридесет година, те би било значајно детаљније размотрити ове пионирске подухвате који су непосредно претходили парадигми (пост)дигиталног света у којем сада живимо.

ПРОГРАМИРАЈ МЕ...

Као што је поменуто, семплери су, поред ритам-машина, били најзаступљенији дигитални музички инструменти у нашој поп дискографији, што је, између осталог, одраз присуства ових уређаја на светској сцени, преваходно због, како је поменуто, могућности да „симулирају” звукове инструмената које ансамбл који их користи нема на располагању. Поред система *PPG Waveterm B* Лазе Ристовског, чији ће начин рада, као и значај за нашу музику бити посебно описани касније, може се рећи да су *Akai* семплери били најраспрострањенији, због својих широких могућности, једноставне употребе и релативно приступачне цене (Shill 2016, Lee 2020). Што се ритам-машина тиче, један од најчешће коришћених уређаја био је *Linn Drum 2*, може се рећи из истог разлога као и у случају семплера. Занимљиво је да су семплери углавном третирани као инструменти у пописима опреме, без потребе за истицањем да рад на њима подразумева програмирање, рекло би се, у истом виду као што је то случај с ритам-машином. Међутим, чини се да је овде на делу била другачија логика. Семплер је уобичајено био уређај који се свирао преко клавијатуре у реалном времену (на пример *Emax*), иако је било сасвим могуће управљати њиме и помоћу MIDI-секвенце (Марковић 1989). Ипак, чешће су на њему сегменти заиста били извођени уживо, заједно с осталим звуковима које чланови ансамбла производе. Ритам-машина је, с друге стране, била уређај приликом чије је употребе програмирање претходило свирању, те је стварање матрица заиста било нешто што ће се тек догодити током композиције. Поред тога, у ритам-

-машину су се често уносили подаци који одражавају структуру читаве песме, уз коју су касније снимани други инструменти, тако да је распоред ритмичких сегмената заправо био програм чије извршавање резултира деоницом перкусија.

Може се пронаћи немали број примера употребе *Akai* семплера у нашој поп музици.¹¹ Занимљиво је да управо на албумима музичара који су користили обе врсте ових дигиталних инструмената, као што је случај с албумом *Sampled Moonlight* (Ковач 1986) Корнелија Ковача, на којем, иако је очито из списка опреме да је код многих уређаја била потребна нека врста програмирања, оно као поступак нигде није посебно наглашено.

Као што је поменуто на почетку, рачунаре као средство за стварање популарне музике најпре су усвојили композитори попут Ковача, који су и пре доласка дигиталне технологије имали велику продукцију уз употребу електронских музичких инструмената. У стваралаштву Лазе Ристовског и Рајка Дујмића на пример, синтетизери звука били су у употреби пре свега због својих звучних квалитета, али и као добра решења за оптимизацију и рационализацију стваралачког процеса, у којем су ове машине омогућавале да се у одређеним околностима живи свирачи замене синтетичким (Јанковић 1987, Ћосић 1989). То се најпре односило на ритам-машине и пратеће звукове у композицијама, који су у контексту ове музике били у другом плану у односу на певача, те њихове несавршености нису долазиле до изражаја.¹² Ковач и Ристовски најчешће су користили специјализоване рачунаре током композиционог процеса, углавном за секвенцирање и семпловање, те синхронизацију система сачињеног од *MIDI* компатибилних уређаја. Ристовски се истиче као аутор великог броја снимака различитих жанрова које је реализовао самостално управљајући системом центрираним око *PPG Waveterm*,¹³ музичког рачунара

11 *Akai* семплер се, поред осталих, помиње на албумима следећих група и извођача: *Lorenzo & Marcony* (1986); *Смак* (1986); *Louis* (1987); *Драјана и Љуиџе њајриџице* (1986); *Корнелије Ковач* (1986).

12 Како истиче Дујмић: „Дупло брже се ради ако се испрограмира код куће. Не све, али базу поставимо. У студију се не програмира, скупо је. Све је код куће испрограмирано. Бубањ, бас и остале неке инструменте за које знамо да морају бити, испрограмирамо код куће на Atari-ју, а онда овде у студију снимимо вокале које не можемо код куће радити” (Ћосић 1989).

13 Како Ристовски истиче: „PPG се чита Пе-Пе-Ге и скраћеница је од *Palm Product Germany*. Власница те фабрике је *Miss Palm*, која је запослила неколико ‘позитивних лудака’, ентузијаста, који сваког дана смишљају нешто ново. Е, све те њихове изуме ја сам утврдио у свој систем, тако да данас имам све компоненте PPG-а, са најновијим софтвер програмима. У једном компјутеру је смештен шеснаестоканални, а у другом осмоканални дигитални магнетофон, који ми омогућују да чујем све оно што ми је потребно одједанпут. Сада користим четири PPG компоненте – PPG Wave 2.3, PPG Expansion Voice Unit, PPG Processor Keyboard Floppy Disc и PPG Waveterm B. Све функционише путем *MIDI* система, који је постао светски стандард. Processor Keyboard многи називају Master Keyboard-ом и Mother Keyboard-ом, зато што контролише неке спољне справе као што су Roland Super JX-MKS-70 и Roland-ов ехо тј. Roland-ов дигитални процесор DEP-5. Преко *MIDI* конвертора повезане су старе справе Mini Moog, Oberheim и сл. Мислим да је најбоља ствар што се сви подаци које уносим, чувају на флопи дисковима - раније се то радило путем касета, па сам често имао проблема са струјом. Сећам се да сам са групом Мали принц

који је у себи обједињавао поменуте функције. Реч је о систему који је омогућавао флексибилну манипулацију семпловима, као и секвенцирање, те је, како Ристовски наводи, често коришћен за реализацију комплетног звучног садржаја (осим гласа). Поред албума електронске музике које је реализовао са својим колегама као што су *Ојера* (1986) с Ненадом Јелићем и *Наос* (1994) који је снимљен у сарадњи с Александром Локнером, Ристовски је као свирач *PPG* система био наведен и на плочама група *Филм* (1989), *Леб и сол* (1984), *Хладна браћа* (1987), *Амила* (1985), *Аеродром* (1986), *Зана* (1987) и *Бијело дујме* (1984), као и албуму Халида Муслимовића (1986) иако се може са сигурношћу тврдити (на основу слушања и сведочења композитора) да је присуство овог инструмента у нашој музици било много веће. Занимљиво је да је на свом албуму *Војнички дани* (1984) Ристовски наведен као аутор свих звукова који се налазе на плочи, али је поред тога наведено и име Ненада Цветковића уз које стоји и реч „компјутер”, чиме се имплицира да се овај податак вероватно односи на рачуанску обраду омота плоче, који садржи осмобитни фонт, као и боје из палете тадашњих рачунара. Корнелије Ковач и Лазар Ристовски су на албуму *Здравка Чолића Ти си ми у крви* (1985) наведени као оператери различитих врста рачунара, али у овом случају без употребе термина програмирање, иако је оно нужно било присутно. Ристовски је користио свој *PPG Wave* систем за обраду и генерисање синтетизованих звукова на основу семплова, док је за секвенцирање и програмирање *Linn Drum* ритам-машине био задужен Ковач.

Ристовски није био једини у Југославији који је користио *PPG* системе. Поред њега, уређаје овог типа користили су и Душко Мандић (*Мајазин* 1986; *Нови фосили* 1987; *Лисац* 1987; *Стојаковић* 1987; *Плави оркестар* 1989), Рајко Дујмић (Тутић, 1984, 1985), Анте Цетинић (Цетинић 1983) и други.

Поред ових веома активних аутора, током осамдесетих су и други ствараоци почели да укључују рачунар у своје студијске поставке, а све већи број њих истицао је на омотима албума чак и детаље о дигиталним снимачима музике, што се може разумети и као наглашавање технолошки напредне продукције, слично као што је било раније поменуто у вези с уметничком продукцијом. С друге стране, код неких музичара (најчешће рок жанра) постојао је отпор према рачунарима, понекад због звучних квалитета, али чешће због тога што пружају могућност да се музичари замене семпловима, што је значило мање посла за студијске свираче (Петковић 1995).

Љубљански састав *Borghesia* на више својих албума истицао је да су настали уз употребу рачунара *Atari 1040 ST*, што је сличан модел рачунара какав је био у Електронском студију Радио Београда (*Borghesia* 1986, 1988). Разлози за употребу овог хардвера били су сродни као код *PPG* система, иако *Atari* није био музички рачунар у уобичајеном смислу речи. Међутим, овај модел постао је чувен по томе што су *MIDI* портови на њему били фабричка опција, те није било потребно додатно улагати у периферије како би се рачунар интегрисао у

радио пуна два дана и таман када сам хтео да пребацим програм на касету, нестало је струје и све се избрисало!” (Јанковић 1987).

музички систем (као што је то био случај са *IBM PC*-јем (и с „компатибилцима“). Самим тим, *Atari* је у популарној музици друге половине осамдесетих омогућио и бендовима из мање комерцијалних жанрова да користе рачунар при стварању, на нивоу који се може поредити с оним у високобуџетним продукцијама.¹⁴ Самим тим, разлике у употреби овог хардвера између нпр. групе *Borghesia* и његове улоге у Електронском студију Радио Београда биле су само на нивоу музичког стила (жанра), док је стваралачки процес у значајној мери био подударан. На овом рачунару чланови групе наводе да су користили софтвер *Steinberg 24 pro* који га је практично „претварао” у *MIDI* секвенцер. Такође је наведено да је и дизајн омота плоче направљен уз помоћ овог рачунара (в. Сliku 2).



Слика 2. Омот плоче *Њихови закони, наши животи* групе *Borghesia* реализован на рачунару *Atari ST 1040*.

С друге стране, београдски музичари окупљени око *Master Scratch Band-a*, групе *Data* и вокалног трија *Шизике*, Зоран Врачевић и Зоран Јефтић, користили су рачунаре на сродан начин ономе који је претходно наведен, с тим што је њихов избор хардвера био специјализовани музички рачунар *Roland MC 4B Microcomposer* (MSB 1984, Data 1984) који је имао значајне разлике у односу на раније помињане системе. Пре свега, реч је о *CV* (енгл. *control voltage*) секвенцеру широког спектра могућности, међу којима ипак не постоји опција за рад с неким програмским језиком, те је корисник упућен на употребу предефинисаних параметара уз мало могућности за индивидуализацију. Овај

14 Примери употребе овог рачунара у иностраној музици веома су бројни, док је код нас поред поменутих албума групе *Borghesia*, био коришћен на албумима група ЕКВ (1991), Владе Дивљана (1989), и на више албума групе *Нови фосили* (види фн. 8).

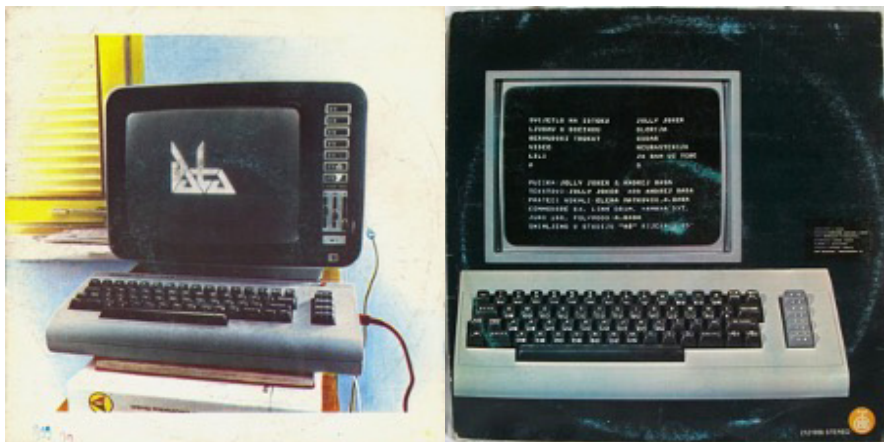
уређај секвенцирао је следове управљачких напона, који су били коришћени за контролу модула аналогних синтетизера, а омогућавао је сличан начин рада као и с *MIDI* секвенцама, с тим што је формат поруке која се слала инструменту био другачији – уместо дигиталних серијских информација, генерисали су се аналогни напонски нивои. Осим тога, уређај је био опремљен тастерима за унос нотних и ритмичких вредности, уз команде за чување и репродукцију.

Група *Max & Intro*, чини се, отишла је корак даље, те је, поред детаљног списка опреме (рачунари *PPG Waveterm* и *Roland MC 4*) и јасног истицања програмирања као врсте рада у музичкој групи, одабрала и примерене псеудониме за своје чланове (*Max & Intro* 1985). Музичари потписани као *Intro Logic* и *Intro Johnnie* својим именима асоцирају на уводни сегмент рачунарског демо-програма (Интро), честог на тадашњој хакерској/крекерској сцени као манифестације напредног нивоа програмерских вештина. Иако ће касније током осамдесетих настати веома популаран музички програмски језик *Max*, како гласи и „име” трећег члана бенда, овај албум групе објављен је пре тога, тако да се не може рећи да је то био утицај. Ипак, из данашњег угла тешко је пренебрегнути утисак да и овај псеудоним припада рачунарском сленгу.

Чланови више домаћих састава такође су као инструмент користили и кућни рачунар *Commodore 64*, који је због звучног чипа *SID* (енгл. *Sound Interface Device 6581/8580*) пронашао одређену употребу у комерцијалној музици. Овај рачунар је као свој саставни део имао дигитално контролисани троканални аналогни синтетизер, с филтером, миксером и могућношћу производње ринг-модулације и синк-ефекта, чиме се знатно издвајао из уобичајене понуде за ту класу рачунара, приближавајући се професионалним уређајима. Захваљујући ниској цени и великој распрострањености, његова употреба у сврху музичког рачунара није изискивала велике програмерске напоре, а и софтверска подршка је била већа него код других сродних система.¹⁵ Тако је овај рачунар нашао примену на албумима група *Denis & Denis* (1984), *Data* (1984; назив групе такође је термин из рачунарског сленга), *Jolly Jocker* (1985), поред поменутог *Master Scratch Band-a*.

Поједини састави су, осим навођења коришћених инструмената на омотима албума, рачунаре и остали дигитални инструментаријум интегрисали и у текстове својих песама, а могу се наћи и примери где је рачунар употребљен и као визуелни елемент графичког дизајна омота (в. Слике 3а и 3б).

15 Популарност овог рачунара у свету и код нас довела је до појаве посебног музичког жанра названог сидтјунс (енгл. *sidtunes*).



Слика 3а. Омот сингла *Нека њи се гесе њраве сѝвари* групе *Data* (1984);

Слика 3б. Омот албума групе *Jolly Jocker* (1985).

Када је реч о текстовима, поново су чланови *Master Scratch Band*-а, чини се, отишли најдаље у истицању своје посвећености електронским музичким инструментима, посвећујући им поред музичких и своја поетска настојања у нумери коју су направили за групу *Шизике* под називом *Don't stop*. Текст песме, може се рећи, лаички описује процес продукције електронске музике стиховима: „све је пуно звукова, гајтана и жичица, чују се и гласови, не знам како успева”, да би се касније наставило с: „гледа телевизор, и у њима кривуље, мене не примећује јер нисам од пластике. Сјаје розе лампице, одсјај преко образа, рука му се помера ка полузи од челика” (*Шизике* 1984). Ови стихови, иако не долазе од лаика, заправо адекватно описују збуњеност љубитеља музике појавом електронских музичких инструмената, те је на основу тога лакше разумети фасцинираност, али и одбојност према овом типу опреме која је такође била присутна паралелно с њеним успоном.

Говорећи о текстовима песама, значајно је поменути и нумеру *Пројрам њвој комјјуѝера* групе *Denis & Denis*, у којој је рачунарски програм употребљен као љубавна/еротска метафора (*Denis & Denis* 1984). У песми групе *Резонанса* под називом *Пројрамирај ме* (1985) у, за поп музику, уобичајени контекст љубавне лирике, такође је интегрисана рачунарска тематика, иако је у тексту истакнуто „твоје срце је ко дигитрон, тако срачунато хладно, дај програмирај и мене...” (*Резонанса* 1985) што је, када се дословно разуме, нонсенс, будући да ниједан модел југословенског џепног калкулатора *Дѝѝѝѝрон* није могао да се програмира.¹⁶ Међутим, почетком осамдесетих, паралелно с појавом кућних рачунара постојао је и тренд употребе преносних или тзв. џепних програмабилних рачунара који су изгледом подсећали на честе калкулаторе

16 Фабрика *Дѝѝѝѝрон* из Буја је поред џепних, производила велики и број различитих рачунара специјализоване намене, који су разуме се, били програмабилни у уобичајеном смислу речи, али је мала вероватноћа да се *дѝѝѝѝрон* из песме односи на њих.

за које се код нас усталио генерички термин *дигитрон*, иако су то били битно другачији уређаји. Додуше, они су заиста најчешће коришћени за математичка израчунавања, те је могуће да се у песми *Програмирај ме* заправо ради о метафори где се под дигитроном подразумева овакав модел рачунара. Даљи текст ипак имплицира да је реч о рачунарском систему стиховима „коју картицу да убацим, на колико волти радиш, каква ти је меморија, где се палиш, а где гасиш” (Резонанса 1985). Музика која прати овај текст је, разуме се, електронска и нема неких специфичности када се упоређи с другим остварењима истог жанра. Међутим, компјутерска „атмосфера” композиције додатно је потцртана убацивањем кратких сегмената који подсећају на звукове видео-игара уз доминантне правоугаоне таласне облике у деоници баса и водеће инструменталне мелодије, која упућује на скромне звучне могућности старијих модела рачунара.

Значајно је у овом контексту поменути и примере као што је *Компјутер коло* објављено на албуму Ратка Ђурића под називом *Најциганскија кола* (1992), где је звуком хармонике опонашан „звук рачунара”, тј. присутно је оштрије ритмичко наглашавање, с врло стриктном пулсацијом уз брзе репетиције тонова и пасаже који би требало да стварају утисак дигиталне „неприродности” приликом секвенцирања. У првом сегменту омнибус филма *Како је пропао рокенрол* (1989) који је режирао Зоран Пезо, а под називом *Од извора два пута*, који се бави догађајима на југословенској поп музичкој сцени у периоду пред распад земље, поред бројних музичара који се појављују у филму, могуће је приметити и дигиталне електронске инструменте који су тада били заступљени. У сегменту филма који је у саундтреку назван *Компјутер монџажа* (Дивљан 1989), приказан је процес рада у студију с рачунаром (*Atari ST* и програм за унос нота), семплером (*Emax*) и ритам-машином (*Linn Drum*).

ЗАКЉУЧАК

За разлику од Дујмића, Ристовског и Ковача који су рачунар најчешће истицали само као средство за рад независно од жанра музике коју стварају, *Borghesia*, *Master Scratch Band*, *Denis & Denis* и други сродни уметници стварали су музику која је била у оквиру истог стилског комплекса, а који је у популарној музици подразумевао да се рачунар, осим као алат, користи и као звучни и визуелни симбол. Наиме, жанрови којима, у најширем смислу, припада стваралаштво ових аутора, синт-поп и електро-поп, подразумевају истицање управо својства рачунара да звучи синтетички и знатно другачије од акустичних или електроакустичких инструмената. Такав сонорни квалитет није био обележје делатности композитора који су рачунар користили у фолк музици и другим „неелектронским” жанровима, где је најчешће било потребно да рачунар што верније „одглуми” неки од инструмената, за шта су се семплери и ритам-машине показали као најадекватнији.

Како се увиђа из претходно разматраних примера, рачунари (музички и кућни) су од машина које су биле доступне и разумљиве само ретким познаваоцима, за само неколико година дошли до статуса иконе поп културе која се појављује у филмовима, спотовима и на омотима плоча, као инструмент

и као графички детаљ. Њихова употреба је у овом периоду знатно изменила звучни пејзаж југословенског попа, утичући на начине снимања и продукције, перцепцију музички пожељних звукова, поделу послова и број чланова унутар бенда или продукцијског тима, као и на методе извођења живих наступа. Уз то, може се уочити да су рачунари утицали и на визуелну репрезентацију група и извођача, постајући симбол с којим се идентификују припадници одређених музичких жанрова, који су повремено и кроз текстове својих песама уводили појмове из сфере дигиталне технологије у свакодневни живот својих слушаца. Чини се да су овом периоду историје наше популарне музике многи актери на сцени били одређени према овом продору рачунара у креативни процес, било да су му давали свој допринос, било да су се изјашњавали против њега. На основу тога се може рећи да се усвајање компјутера као музичког уређаја одвијало постепено и не у сваком жанру истом динамиком, али да је ипак укључивало готово све најраспрострањеније музичке врсте тог времена – од прогресивног рока, преко разних подврста поп музике, све до новокомпоноване народне музике и народних кола. Парадоксално или можда ипак очекивано, како су се освојене позиције надаље само додатно учвршћивале и шириле, тако су рачунари престајали да буду интересантни као предмет визуелног представљања музичких извођача и текстова песама, а постепено су нестајали и из спискова инструмената и коришћене опреме. Њихова употреба је, међутим, била све распрострањенија, због чега више није било потребе да буде наглашена. Може се још приметити и да су управо због интензитета дешавања у овом раном периоду развоја дигиталне музичке технологије и његовог значаја за даљи развој овог поља, савремени ретро правци у музици често окренути симулирању музичких и визуелних образаца управо из периода којем је посвећен овај рад, чиме се указује на његов савремени статус „класичног” узора из прошлости. Његова аудио-визуелна обележја данас се препознају као темељи на којима се изграђују актуелни жанрови попут *synthwave*-а, *yugowave*-а и сродних усмерења, као и савремена култура мимова (Јукић 2019), чиме се подстиче интересовање и за научна истраживања из различитих аспеката који осветљују детаље у вези с бројним последицама процеса интеграције дигиталне технологије у савремене музичке изразе.

ДИСКОГРАФИЈА

- Aerodrom. 1986. *Trojica u mraku*. Zagreb: Jugoton, CAY 1858.
- Amila. 1985. *Kakav divan dan*. Zagreb: Jugoton, LSY-61972.
- Barlović, Đurđica. 1988. *Da odmorim dušu*. Zagreb: Jugoton, LSY-63305.
- Bijelo dugme. 1980. *Doživjeti stotu*. Zagreb: Jugoton, LSY-10003.
- Bijelo dugme. 1984. *Bijelo dugme*. Sarajevo: Diskoton. LP 8155.
- Borghesia. 1986. *Njihovi zakoni, naši životi*. Ljubljana: FV Založba. FV 004.
- Borghesia. 1988. *Ogolelo mesto*. Ljubljana: FV Založba. FV 1627.
- Cetinić, Meri (1982) *As*. Zagreb: Jugoton. LSY-63143.
- Čolić, Zdravko (1985) *Ti si mi u krvi*. Sarajevo: Diskoton. LP 8160.
- Data (1984) *Neka ti se dese prave stvari/Ne zovi to ljubavlju*. Zagreb: Jugoton. SY 24005.
- Denis & Denis (1984) *Čuvaj se*. Zagreb: Jugoton. LSY 63206.
- Divljan, Vlada, Gojković, Srđan, Kojić Dušan 1989. *Kako je propao rokenrol – muzika iz filma*. Beograd: PGP-RTB. 210854.
- Divlje jagode. 1982. *Motori*. Sarajevo: Diskoton. LP 8051.
- Dragana i ljute papričice. (1986). Beograd: Jugodisk. LPD 0340.
- Đurić, Ratko. 1992. *Najciganskija kola*. Beograd: Jugodisk. BDN 4068.
- EKV. 1991. *Dum-dum*. Beograd: PGP-RTB. 410136.
- Film. 1989. *Zemlja sreće*. Zagreb: Jugoton. LSY-63322.
- Griva. 1988. *Što te tata pušta samu*. Beograd: PGP-RTB. 210129.
- Hladna braća. 1987. *Poludećemo zajedno*. Aleksandrovac: Diskos. LPD-20001272.
- Jakarta. 1983. *Spiritus/Problem*. Beograd: PGP-RTB. 1121308.
- Jolly Jocker. 1985. *Jolly Jocker*. Beograd: PGP-RTB. 2121956.
- Kovač, Kornelije. 1986. *Sampled moonlight*. Beograd: PGP-RTB. 2122286.
- Kovač, Mišo. 1989. *Suza nebeska*. Laktaši: Maestral.
- La Strada. 1987. *La Strada*. Novi Sad: „M“ Produkcija Radio Novog Sada. NL 00082.
- Lisac, Josipa. 1987. *Boginja*. Zagreb: Jugoton. LSY-10029.
- Leb i sol. 1984. *Tangentia*. Zagreb: Jugoton. LSY 61947.
- Lorenzo & Marconny. 1986. *Lorenzo & Marconny*. Beograd: PGP-RTB. 2122456.
- Louis. 1987. *My Way vol. 1*. Beograd: PGP-RTB. 2122740.
- Magazin. 1986. *Put putujem*. Zagreb: Jugoton. LSY 62166.
- Master Scratch Band. 1984. *Dégout*. Zagreb: Jugoton. LSY-61966.
- Max & Intro. 1985. *We Design The Future*. Beograd: PGP-RTB. 1121413.
- Muslimović, Halid. 1986. *Mama ne da da te diram / Piši, piši jarane*. Sarajevo: Diskoton. LP-8240.
- Novi fosili. 1987. *Dijete sreće*. Zagreb: Jugoton. CAY 2030.
- Plavi orkestar. 1989. *Sunce na prozoru*. Zagreb: Jugoton. MC 60 3 02093 4.

- Različiti autori. 1983. *Ventilator 202 Demo Top 10*. Beograd: PGP-RTB. 2121336.
- Ristovski, Lazar. 1984. *Vojnički dani*. Beograd: PGP-RTB. 2121654.
- Ristovski, Lazar, Jelić, Nenad 1986. *Opera*. Beograd: PGP-RTB. 2122245.
- Ristovski, Lazar, Lokner, Aleksandar 1994. *Naos*. Beograd: PGP-RTB. 512407.
- Rezonansa. 1985. *Rezonansa*. Sarajevo: Sarajevo Disk. LP 3123.
- Savić, Massimo. 1988. *Riječi čarobne*. Zagreb: Jugoton. LSY-63298.
- Smak. 1986. *Smak 86*. Beograd: PGP-RTB. 2122278.
- Stepić, Aca. 1980. Ansambl Ace Stepića svira kola. Zagreb: Jugoton. LPY-S-61059.
- Stojaković, Jadranka. 1987. *Vjerujem*. Beograd: PGP-RTB. 2122677.
- Šizike. 1984. *U zemlji čuda*. Beograd: PGP-RTB. 2121697.
- Tutić, Zrinko. 1984. *Polja jabuke*. Zagreb: Jugoton. LSY-63214.
- Tutić, Zrinko. 1985. *Zrinko Tutić*. Zagreb: Jugoton. LSY-63236.
- U Škripcu. 1983. *Nove godine*. Zagreb: Jugoton. LSY-61868.
- Viktorija. 1988. *Spavaćeš sam*. Beograd: PGP-RTB. 210218.
- Zana. 1981. *Loše vesti uz rege za pivsku flašu*. Zagreb: Jugoton. LSY-68088.
- Zana. 1987. *Otkinimo noćas zajedno*. Beograd: PGP-RTB. 2320444.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- .1982. *Linn Drum operating instructions*. Tarzana: Linn electronics inc.
- Brett, Thomas. 2016. „Virtual drumming – A History of Electronic percussion”. *Cambridge Companion to Percussion*, 82–94. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Mark. 2004. *Unlocking The Groove*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ćosić, Vesna. 1989. „Softver u glavi”. *Računari* 52: 14–15.
- Dobrian, Chris. 1988. „Music programming – An Introductory essay”. <https://music.arts.uci.edu/dobrian/CD.MusicProgramming.htm>.
- Fine, Thomas. 2008. „The Dawn of Commercial Digital Recording”. *ARSC Journal* 39/1. https://www.aes.org/aeshc/pdf/fine_dawn-of-digital.pdf.
- Janković, Jadranka. 1987. „Laza Ristovski – najzaposleniji domaći studijski muzičar”. *Rock*. <http://www.yugopapir.com/2012/11/majstori-svog-zanata-laza-ristovski.html>.
- Jukić, Tisa. 2019. „The Ideological Ambiguity of Internet Art: Vaporwave, Yugowave and Serbwave”. *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* 3: 55–68. <https://insam-institute.com/the-ideological-ambiguity-of-internet-art-vaporwave-yugowave-and-serbwave/>.
- Lazzarini, Victor. 2013. „The Development of Computer Music Programming Systems”. *Journal of New Music Research* 42 (1): 97–110.
- Lee, Chul-He. 2020. „Exploration of Practical Information Entry Technique of One-Shot Drum Audio Samples”. *Journal of Smart Technology Applications* 1/1: 21–28.
- Marković, Mladen. 1989. „Midiraj pa za pojas zadeni”. *Svet kompjutera* 55: 14–15.
- Miljković, Milan. 2020. *Digitalna tehnologija u srpskoj umetničkoj muzici*. Novi Sad: Matica srpska.
- Petković, Boban. 1995. „Lepše je sa računarskom kulturom”. *Računari* 109: 100–101.
- Shill, Gene. 2016. „Digital Sampling and Appropriation as Approaches to Electronic Music Composition and Production”. PhD diss., Queensland Conservatorium.
- Simoni, Mary. 2017. „The Analysis of Electronic Music”. In *The Cambridge Companion to Electronic Music*, 274–291. Cambridge: Cambridge University Press.

MILAN MILOJKOVIĆ

THE PRESENCE OF COMPUTERS IN YUGOSLAV POPULAR MUSIC
OF THE SECOND HALF OF THE 1980S

(SUMMARY)

This article is dedicated to understanding the ways in which digital technology was present in Yugoslav popular music during the second half of the 1980s. The goal is to provide insights into the specificities of the computers' "breakthrough" into local popular music production, as well as to understand which types of computers were used, with what purpose, and how the contemporary situation, in which almost every album is, made through use of digital musical devices, came to be. Beginning from the assumption that computers, in various forms, became a tool used more often than not in the process of music creation during the 1980s, the paper initially presents information about the presence of digital musical instruments and other computers in local discography. It then proceeds to identify separate models of equipment and to determine the ways in which the equipment used, while simultaneously marking the results achieved through certain technological innovations. The article encompasses musical releases whose covers state, or hint at the presence of some kind of digital hardware in the sound. Such a choice was made since samplers, sequencers and rhythm machines, as well as general-purpose computers of the time, were mainly constructed to imitate other instruments, and it is not always possible to determine which device was used. In addition, interviews with the artists of the pop music scene of the time were used as a sort of signpost through the web of technology employed in the making of music, given that they offered important insights into the details of how computers were used in music, details which mainly remained hidden from the audience. Finally, the article offers an overview of the presence of the elements of computer argot in lyrics of the local bands, also emphasising the visual aspects of the record covers inspired by digital technology.

ON THE MEANING OF THE CHORDOPHONE MUSICAL
INSTRUMENTS IN THE SCENES OF
THE *MOCKING OF CHRIST* IN SERBIAN MEDIEVAL ART

Andela Gavrilović¹

Senior Research Associate, Institute of Art History,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Belgrade, Serbia

О ЗНАЧЕЊУ КОРДОФОНИХ МУЗИЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА
У СЦЕНАМА РУГАЊА ХРИСТУ
У СРПСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ УМЕТНОСТИ

Анђела Гавриловић

Виши научни сарадник, Институт за историју уметности,
Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, Србија

Received: 31 March 2021
Accepted: 12 October 2022
Original scientific paper

ABSTRACT

This article examines the sacral meaning of the chordophone musical instruments in the scenes of the *Mocking of Christ* in Serbian medieval art (1166–1459), preserved only in two monumental ensembles – in the church of Christ Pantokrator in Dečani Monastery (1338–1339) and in the church of the Holy Archangels Gabriel and Michael in Lesnovo (1346–1347). The instruments in question are one cithara (Byzantine lyre) and one psaltery. Selected examples of the comparative material, as well as the written sources, prove that these musical instruments symbolically point to Christ's suffering.

KEYWORDS: *Mocking of Christ*, chordophone musical instruments, Dečani, Lesnovo.

АПСТРАКТ

У раду се разматра сакрално значење кордофоних музичких инструмената у композицији *Руїања Хрисѿу* у српској средњовековној уметности (1166/1168–1459) очуваним у свега двама споменичким целинама – у цркви Христа Пантократора у Дечанима (1338–1339) и у цркви Светих Архангела Гаврила и Михаила у Леснову (1346/47). У питању су једна китара (византијска лира) и један псалтерион. Одабрани примери упоредне основне грађе уз саме примарне литерарне изворе сведоче о томе да ови инструменти симболично указују на Христова страдања.

Кључне речи: *Руїање Хрисѿу*, кордофони музички инструменти, Дечани, Лесново.

УВОД

Представе музичких инструмената присутне су у бројним сценама библијске тематике у црквеној уметности Византије, земаља њеног духовног и културног круга, као и западне Европе. Поједине сцене из циклуса Христових страдања, а посебно сцена *Руїања Хрисѿу*, врло су занимљиве, јер су у њима приказивани бројни и, врло често, веома разноврсни инструменти, бројнији него у истоветним сценама у западној уметности. Када је реч о музичким инструментима у сцени *Руїања Хрисѿу* у српској средњовековној уметности (1166/1168–1459) посебно се истичу истоимене композиције у двама сликаним ансамблима – у цркви Христа Пантократора у Дечанима (1339–1340; слика 1), задужбини српског краља Стефана Уроша III Дечанског (1321/1332–1331; в. Пејовић 1984, 54, слика 11) и у цркви Светих Архангела Михаила и Гаврила у Леснову (1346/47; слика 2), задужбини севастократора и потом деспота Јована Оливера (око 1310 – након 1356). У обема црквама у сцени *Руїања Хрисѿу* уз широк репертоар музичких инструмената изображен је и по један кордофони инструмент: у Дечанима гудачки – китара (Пејовић 1984, 54; Рејовић 2005, 92), а у Леснову један трзалачки инструмент – псалтерион (Рејовић 2005, 96).² Присуство кордофоних инструмената у сценама *Руїања Хрисѿу* у овим споменицима представља јединствену појаву у српској, а можда и у источнохришћанској и западнохришћанској уметности (Рејовић 2005, 255–260). Осим тога, дечанска

2 У раду се називи „византијска лира”, „фидула” и „китара”, у складу са средњовековном терминологијом, која утиче и на историју уметности, посматрају као синоними, а за дечански инструмент се користи израз „китара” (в. Пејовић 1984, 104–107; Sachs 1985², 115–117; Braun 2001; DeVale 2001; Гавриловић 2019, 288–289).

фидула једини је представник гудачких инструмената у српској уметности до времена 16. века (Pejović 2005, 92).

Симболика музичких инструмената у сценама *Рујања Христџу* у српској средњовековној, византијској и западноевропској уметности више је пута представљала предмет пажње истраживача у српској и међународној науци, о чему су изнета различита мишљења. Светозар Радојчић оправдао је појаву музичких инструмената у сцени *Рујања Христџу* у српској средњовековној уметности утицајем мимичких комада и пародија византијског дворског церемонијала, указујући у том смислу и на поједине примере казног мучења разбојника пред смрт (Radović 1939). Роксанда Пејовић саставила је драгоцен таксативни списак споменика у чији је састав улазила сцена *Рујања Христџу* с представама музичких инструмената (Пејовић 1993; Pejović 2005, 255–260). Надовезујући се на истраживања Радојчића, она је навела неколико хипотеза о разлозима појаве музичких инструмената у сцени, које се своде на различите аспекте утицаја свакодневног живота на уметност (Исто). Доцнији истраживачи ослањају се на резултате Радојчићевих истраживања (уп. нпр. Кесић Ристић 1995, 124–125; Габелић 1998, 85–88; Радујко 2006, 198–200, ил. 9, црт. XIV).

Када је у питању византијска и источнохришћанска уметност, напомињемо да нам књига Никоса Малијараса о византијским музичким инструментима, нажалост, није била доступна (Μαλιάρας 2008), као и да је присуство музичара у сцени *Рујања Христџу* у старијој и млађој научној продукцији схваћено као резултат утицаја свакодневног живота царског двора на црквену уметност услед интересовања „за реалистично приказивање ритуала из свакодневног живота” (Grabar 1936, 66, n. 2, pl. XI; Κόλλιας 1991, 243–261, пос. 244–250; Maguire 2013; 2021, 131–136, пос. 136). Другим речима, присуство музичких инструмената у источнохришћанској уметности, као и у националној историографији, оправдано је утицајем античке позоришне фарсе (мима) и грубог исмевања византијског дворског церемонијала на уметност. Појава музичких инструмената у источнохришћанској уметности у сцени *Рујања* сагледана је и са социолошко-историјског аспекта, при чему су музичари сврстани у цивилни слој друштва и конфронтирани с војничким елементом у сцени (Zargas 2010, 194–195).

Када је реч о западноевропској уметности, према нашем увиду у грађу, присуство кордофоних инструмената у сценама *Рујања Христџу* није забележено, већ се у њој јављају аерофони, мембранофони и идиофони инструменти. Појава других врста инструмената у сцени *Рујања Христџу* протумачена је као слика грубог исмевања и омаловажавања Христа (Marrow 1979, 153–161, пос. 154, 155–156; Derbes 1998, 94–107, пос. 105–107, с даљом литературом).

Како можемо видети из изложеног, досадашњи резултати проучавања значења музичких инструмената у композицији *Рујања Христџу* у српској средњовековној, византијској и западнохришћанској уметности су подударни. Међутим, када је реч о источнохришћанској уметности анализа значења музичких инструмената у контексту сакралности садржаја композиције *Рујања Христџу* је изостала. Стога се ранији закључци не дотичу суштине проблема, па коначан одговор на питање разлога појаве, значења и контекста музичких инструмената у сцени

Рујања Христџу до данас није понуђен. Ни значење појединих инструмената у сцени такође није разматрано. С обзиром на чињеницу да присуство музичких инструмената у сцени *Рујања Христџу* није потврђено јеванђељским сведочењима, осврнућемо се на сагледавање овог музичког инструмента из визуре уметности тј. у контексту појаве китаре и псалтериона у ширем репертоару композиција у црквеној уметности, а потом и на тумачења значења ових инструмената од стране црквених писаца.

ИКОНОГРАФСКА И ОРГАНОГРАФСКА АНАЛИЗА ПРИКАЗА КОРДОФОНИХ МУЗИЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА У ДЕЧАНИМА И ЛЕСНОВУ

Композиција *Рујање Христџу* је у католикону манастира Дечани приказана на западној и јужној страни североисточног ступца (Петковић 1941, 35, Т. ССXI, ССXII; Пејовић 1984, 54; Рејовић 2005, 92, 129–131, 192; Кесић Ристић 1995, 124–125; Тодић и Чанак Медић 2005, 387, нап. 173, слика 380–381). Како је насликана на необичном месту, на ступцу, композиционо је подељена на два дела: на једном делу (јужно) је већа група музичара заједно с китаристом, док је на другој страни ступца (западно) Христос (Тодић и Чанак Медић 2005, слика 380–381). Над Христом је музичар у профилу који удара у тасове у тренутку када му један војник ставља на главу трнов венац, а тројица војника му се ругају испружених руку и клањањем. У другом делу сцене на јужној страни ступца су китариста у пратњи по једног бусинара, бубњара и таламбасисте, а у том делу композиције се још двојица војника клањају Христу (слика 1). Музичари изводе музику и погледима (изузев бусинара који гледа у посматрача), ставовима и гестовима су усмерени према Њему. Китара (фидула) је крушкастог, трбушастог тела, које је шпицасто завршено (Пашћан-Којанов 1956, 69; Пејовић 1984, 54; Рејовић 2005, 92, 129–131, 192; Кесић Ристић 1995, 124–125; Тодић и Чанак Медић 2005, 387, нап. 173, слика 380–381). Њен корпус има два полукружна резонаторска отвора поред кобилице, с издвојеним вратом и главом за чивије у форми диска (Пејовић 1984, 54, 104, 105). Број жица се не разазнаје, а музичар држи свој инструмент телом окренут надоле. Левом руком скраћује жице, а десном превлачи великим гудалом које је наглашено лучно повијено. Има забринут израз лица и очију, наглашен поглед, који открива потпуну усредсређеност на Христа.

У лесновском католикону *Рујање Христџу* приказано је на западном зиду наоса, наративно, у брдовитом пејзажу, у двама секвенцама истог догађаја, које следе једна за другом (Габелић 1998). Уз примере у Старом Нагоричину и Дечанима, али и друге, лесновску другу сцену *Рујања Христџу* такође одликују разноврсни музички инструменти који обогаћују иконографију сцене и њен смисао (слика 2; Пејовић 1984, 53; Габелић 1998, 85–86, Т. XIII; ил. 28; Рејовић 2005, 95–96). Христос је у центру сцене, измештен улево, бос, у пуној фигури у црвеној одежди, везаних, прекрштених руку, с трновим венцем на глави и крстастим нимбом, спуштене главе и погледа. Док група музичара иде пред Њим, војник Га

удара по рамену и прихвата за руку, а иза два старца носе мердевине и котарицу с ексерима. У саставу друге епизоде првог *Рујања Христју* анонимни уметник је уз друге музичке инструменте изобразио и један трапезоидни псалтерион у рукама псалтиристе у крајњем десном делу композиције (слика 2). Он има двадесет и три жице које спајају паралелне стране инструмента. Извођач држи инструмент веома великих димензија с доње стране, свирајући га десном руком, истовремено додирујући више жица. Уз псалтиристу су приказани по један бубњар, бусинар и свирач у рогу.

КОНТЕКСТУАЛНА И КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА ПРИКАЗА КОРДОФОНИХ МУЗИЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА У ДЕЧАНИМА И ЛЕСНОВУ

Појава китаре и псалтериона, као и других музичких инструмената у Дечанима и Леснову, уклапа се у опште токове развоја византијске и српске средњовековне уметности. Музички инструменти у византијској уметности у сценама *Рујања Христју* односно Христових страдања почињу се јављати с краја XI и почетком XII века (Zarras 2010, 194; Keiko 2006), док се у време династије Палеолога, дакле, у време осликавања Дечана, сасвим устаљују као стандардни део њене иконографије (Zarras 2010, 194; Keiko 2006). У српској средњовековној уметности музички инструменти се у истим композицијама јављају од времена краља Милутина (1282–1321), када долази до наглашене тежње за наративношћу у сликарству (више о сликарству у време краља Милутина: Тодић 1998; Todić 1999). Будући да у живопису Дечана, најмонументалнијег српског средњовековног споменика, тенденција за наративношћу у сликарству достиже врхунац, сликање разноврсних музичких инструмената, и међу њима и китаре, не изненађује, а сродне тежње присутне су и у Леснову.

С органографске тачке гледишта, најсроднија аналогија китари (византијској лири) у сцени *Рујања Христју* у Дечанима јавља се у сликарству трпезарије манастира Светог Јована Богослова на Патмосу у сцени *Смрти њраведника* с почетка XIII века (Томић 1995, 87, слика 12; Гавриловић 2019, 279–280, сл. 1). За псалтерион из лесновског *Рујања Христју* бројније су аналогије – трапезоидни псалтерион пророка Давида из сцене 150. псалма (1349; Пејовић 1984, слика 14; Рејовић 2005, слика 5), затим исти инструмент у истоименој сцени у Цркви Светог Спаса у Кучевишту (Пејовић 1984, слика 20, 20а) и Хрељиној кули у манастиру Рили (Рејовић 2005, слика 7), као и исти инструмент у композицији Александрове гозбе у рукопису Српске Александриде (крај XIV века; Пејовић 1984: 72, слика 87). Најсроднији лесновском је кучевишки инструмент (Рејовић 2005, 96). Псалтериони се углавном сликају у приказима последњих псалама, а његово присуство у сцени *Рујања Христју* је јединствено. Као и у Дечанима, његова се појава у задужбини севастократора и потом деспота Јована Оливера сасвим уклапа у наративан карактер сликарства, тј. у тежњу уметника да своје фреске обогати са што више детаља.

С аспекта положаја фреске *Рујања Христџу* у сликаном програму храма, фреско-ансамбли у Дечанима и Леснову показују заједничке одлике. У Дечанима фреска следи за композицијом *Пилајвој изрицања смрјне ѓресуде Христџу*, што уз саму иконографију сцене указује да је реч о изругивању које су над Христом спровели римски војници (в. Derbes 1998, 95). Римљани су га обукли у владарске одежде и ставили му и трнов венац на главу, што је приказано на дечанској фресци. Програмски пандан сцени *Рујања* је *Христџов џуј на Голџоју* (Кесић Ристић 1995, 124–125).

И анонимни лесновски уметник приказао је *Рујање Христџу* од стране римских војника. Сцену је приказао на западном зиду наоса, а тему *Рујања* посебно нагласио како удвојеним приказом (истог) догађаја (Габелић 1998, 85–86), тако, као и дечански сликар, присуством музичких инструмената. Најзад, уз све наведено, у оба споменика, и у Дечанима и у Леснову, *Рујање* и епигл *Рујања – Пуј на Голџоју* стоје у непосредној (идејно-) програмској вези (Габелић 1998, 52–53/108, 109, 112, 86), што представља најужи контекст у којем се сцене јављају, и што је од значаја за ово истраживање.

ЗНАЧАЈ МУЗИЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА У РУКАМА ПРОРОКА ДАВИДА ЗА ИСПИТИВАЊЕ ЗНАЧЕЊА МУЗИЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА У СЦЕНИ *РУГАЊА ХРИСТУ* У ДЕЧАНИМА И ЛЕСНОВУ

Такође, од значаја за истраживање су и поједине сцене с ликом пророка Давида с музичким инструментом у рукама, које својим иконографским и другим особеностима пружају могућности истраживања кордофоних музичких инструмената на фрескама *Рујања Христџу* у Дечанима и Леснову. Како се музички инструменти не помињу у јеванђељима, у истраживањима ћемо се окренути сценама с ликом пророка Давида које с аспекта органографије и идејног контекста музичких инструмената одговарају представама музичких инструмената у композицији *Рујања Христџу* у Дечанима и Леснову.

Средњовековне, ренесансне и позније представе *ђророка Давида који свира китџару Саулу* имају посебну важност за ово истраживање, будући да оне по питању значења музичког инструмента представљају „пандане” тј. „синониме” дечанској и лесновској композицији. Другим речима, кордофони музички инструменти у овим сценама носе истоветно значење. Уз ове композиције, које чине тежиште наших истраживања, представе пророка Давида с китаром уз лик *Мрђвој Христџа* (Jurkowlaniec 2004, 87–89, fig. 1; Mazo Karras 2021, 145), уз *Расиће Христџово* и уз сродне сцене *Њејових Сџрадања* уопште (слика 3; Richardson 2014, 311–313, fig. 15, 16), такође се могу убројати у аналогije српским композицијама *Рујања Христџу* по питању симболике Давидовог музичког инструмента.

КОМПОЗИЦИЈА ДАВИД СВИРА КИТАРУ САУЛУ И
ПРОБЛЕМ ИМЕНОВАЊА МУЗИЧКОГ ИНСТРУМЕНТА
У РУКАМА ПРОРОКА ДАВИДА

Композиција *Давид свира китару Саулу*, у српском преводу *Сїарої завїѣѣа* Ђуре Даничића, познатија под називом *Давид удара у љусле Саулу*, носи конотацију Христових страдања и крста, о чему нас обавештавају византијски и западни црквени писци.³ На овом месту треба указати на то да су музички инструменти *киїѣара* и *љусле* с аспекта органографије, иконографије, па и претпостављеног порекла сасвим различити (уп. Лајић Михајловић 2006, 123–136; Ђуровић 2016, 74–75; Segerman 1999, 77–107; Sachs 1985², 115–117), али су као термини у овом идејном контексту синоними, будући да оба термина означавају музички инструмент поменут у Првој књизи Самуиловој (1 Сам 16, 15–18; *Ibid.*, 23). Такође, важно је подсетити да су *љусле* у средњем веку представљале општи назив за кордофоне инструменте (Ђуровић 2016, 43, 71). У конкретним стиховима (*Ibid.*, 15–18; *Ibid.*, 23), термин *љусле* у преводу *Сїарої завїѣѣа* Ђуре Даничића еквивалент је латинској речи *киїѣара* (лат. *cithara*; в. тумачења доле) односно грчкој речи *кииѣир* (грч. *κίθαρ*; в. доле),⁴ а ови стихови описују пророка Давида који свира гусле цару Саулу да умири „злог духа у њему” (*Ibid.*, 15–18; *Ibid.*, 23). Овде, дакле, није реч о српским гуслама, већ о китари.

Централна тема старозаветне епизоде из живота пророка Давида и цара Саула према црквеним тумачењима и јесте Давидов музички инструмент. Тренутак из Давидовог живота који је уз његов самосталан лик највише изражаван у уметности јесте онај који приказује Давида како изводи музику Саулу пребирајући по жицама китаре, описан у шеснаестој глави Прве Самуилове књиге (1 Сам 16: 23). Наиме, слуге цара Саула опазиле су да Саула „узнемирује зли дух Божји” и упутиле га да изда наређење слугама да „потраже човјека који зна ударати у гусле, па кад те нападне зли дух Божји, нека удара руком својом, и олакшаће ти” (*Ibid.*, 16). Према библијском тексту, Саул је наложио слугама да потраже „човјека који зна добро ударати у гусле” (*Ibid.*, 17), поручивши им да иду к Јесеју по његовог сина Давида (*Ibid.*, 18).

Китара је у овој библијској слици довођена у чврсту и хронолошки константну везу с крстом и Христовим страдањима, што показују уметност и тумачења наведених библијских редова из Прве књиге Самуилове. Та сцена приказивана је на два начина. Њена иконографија варирала је у погледу начина на који су изражавани протагонисти сцене. Док је Давид по правилу приказиван како изводи музику на свом инструменту, Саул је приказан како немирно седи

3 У раду је коришћен превод *Сїарої завїѣѣа* Ђуре Даничића [*Свїѣѣо љисмо Сїароїа и Нової завїѣѣа: Библија / Свїѣѣо љисмо Сїароїа завїѣѣа*, превео Ђура Даничић, *Свїѣѣо љисмо Нової завїѣѣа*, превод Комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве], - 4. издање, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2018.

4 Грчки текст *Сїарої завїѣѣа* према: Alfred Rahlfs (hrsg.), *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*. Stuttgart: Württembergische Bibelgesellschaft, 1962 (2 Vols).

на трону под утицајем злог духа изображеног у виду демона, затим како под утицајем злог духа копљем гађа Давида у намери да га убије (Wyss 1954, 1093, Abb. 7; Mazo Karras 2021, fig. 12; за још примера в. Wyss 1954) или, пак, како спава на одру (о иконографији Саула уопште, в. Paul and Busch 1972, 50–54).

Сцене које илуструју цитиране пасусе из *Сйарої завейи* с пророком Давидом који изводи музику на китари биле су веома популарне и омиљене у уметности, будући да је пророк Давид својом појавом симболично алудирао на Христа, а његова китара на Христов крст и Његова страдања, што потврђују тумачења ових пасуса од стране црквених писаца (в. даље).

ТУМАЧЕЊЕ ЗНАЧЕЊА КИТАРЕ У СЦЕНИ ДАВИД СВИРА КИТАРУ САУЛУ У КЊИЖЕВНОСТИ И ЊЕНЕ КОМПОЗИЦИЈЕ – ПАНДАНИ У УМЕТНОСТИ

У средњовековним тумачењима старозаветног наратива звук музике коју Давид производи на свом музичком инструменту и њен ефекат на Саула попримили су нарочити духовни значај. Према тумачењима хришћанских писаца моћ изгона злог духа која еманира из китаре потиче из крсне форме овог инструмента, о чему објашњавају црквени писци (према: Van Schaik 2021, 42).

Први црквени писац који истиче да китара симболично алудира на Христов крст, Никита Ремезијански, епископ древне Ремезијане (око 335 – 414), наводи да се у дрвету и затегнутим жицама открива форма крста, односно да жице начињене од прева симболично означавају смрт тела (в. даље). Он истиче: „Није заправо лира поседовала неке моћи, већ је она са својим дрвеним оквиром и попреко затегнутим жицама (струнама) била симбол Христовог крста. О страдањима Христовим је она певала, и ово је потчинило дух противника” (PL 68: 371D; Niceta 1949, 4.13; 65–76). Исто тумачење износе и Свети Еухерије из Орлеанса (687–743; PL 50: 1068D), Храбан Маврус (780–856), Анселм из Лаона (друга половина XI века – 1117; PL 162: 1520D; PL 184: 655C) и немачки схоластичар Хуго од Светог Виктора (1078 или 1096 – 1141; PL 175: 692A; PL 109: 50D–51A), који такође у дрвету музичког инструмента и његовом облику тајанствено препознају Христов крст, док Храбан Маврус поводом неколико библијских стихова истиче и да китара „свира о страдањима” (в. горе).

Уз наведене цитате и редове, за ово истраживање су посебно значајна тумачења китаре теолога Руфина Аквијелског (340/345 – 411), Касиодора Калабријског (490–585) и Светог Аурелија Августина (354–430), епископа града Хипона у Северној Африци. По њима звук китаре означава Христова страдања. Према Руфину Аквилејском „звук китаре је глад, жеђ, бичевање, убијање и погреб” (PL 21: 872B), а још детаљније у истом правцу објашњава симболизам китаре и 56 (57) псалам (56.9 [Пс. 57.9]), Свети Августин, који каже: „Нека се чује звук китаре, нека Он (sc. Христос) гладан буде, нека жедан буде, нека спава, нека буде држан, бичеван, исмејан, разапет на крст, погребен” (PL 36: 672). Северноафрички писац, такође, за исти инструмент наводи: „Као што звук китаре долази одоздо (sc. настаје од доле, у резонаторској кутији, вибрира) тако су и Христова страдања имала своје порекло и долазила одоздо,

са земље” (PL 36: 672). За њега, као и за Руфина Аквилејског, китара, дакле, симболизује „Христово људско тело које страда” (Исто). Као допуна свему реченом, калабријски монах Касиодор (490–585) додаје да „китара означава славна Страдања” и да је она „попут духовне мелодије производила Његову горку песму напрегнутим тетивама и пребројаним костима” (Richardson 2014, 313). И други црквени писци у китари симболично препознају Христову Страдања, прецизније – тело које страда, међу којима и Петар Ломбардијски (око 1096 – 1160; PL 191: 531D–532A), док византијски писци по правилу дају концизнија објашњења у китари препознајући „тело”, као нпр. Евсевије из Цезареје (260/265 – 339; PG 23: 513B) или Јевтимије Зигабен (? – након 1118; уп. PG 128: 597B).

Још једно тумачење китаре је вредно пажње, па ћемо га цитирати – с једне стране због начина истицања Христових Страдања, а с друге стране, услед начина интерпретације моћи крста. Објашњавајући стих Прве Самуилове књиге (1 Сам 16: 23), Ангелом из Луксеја (умро 895) каже: „Давид је био врсни познавалац музике, а Господ Исус Христос одзвања у различитим сазвучјима јединства Цркве у свакодневном излагању Светог Писма и слаткоћом тајинства удара ритам; свирајући китару Давид одгони злог духа, а Христос врлином свог крста потчињава демоне и из срца верујућих их одгони” (PL 115: 309). Исти аутор такође говори да ова китара мистично свира о Христовим страдањима (Ibid), и чак, што је у контексту рада важно, истиче поређење да је Давид имао риђу косу, а да о Христу пророк Исаија казује да је био „из Едома”, тј. црвен, крвав (Ibid., 63; Ibid).

КА ТУМАЧЕЊУ ЗНАЧЕЊА КОРОДОФОНИХ ИНСТРУМЕНАТА У СЦЕНАМА РУГАЊА ХРИСТУ У СРПСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ УМЕТНОСТИ

Након изнетих библијских тумачења, китара с дечанске фреске *Рујања Христју* посматра се из другачијег угла, а њено „озвучење” доприноси разумевању садржаја сцене и осветљава је на нов начин – „аудитивни ефекат” фреске заправо додатно посведочава Христову Страдања и указује на њих. У овом смислу важно је указати и на манир на који је сликар приказао начин на који музичар држи китару у рукама. Он њу свира „на доле” тј. „на ниско”, што би такође потврдно указивало на то да су тумачења Руфина Аквилејског, блаженог Августина, Касодора и сродна схватања утицала на иконографију ове фреске и на значење музичког инструмента у њој. Очигледно је да су на појаву китаре, као и псалтериона у сценама *Рујања Христју* у Дечанима и Леснову утицала ова и сродна објашњења раних хришћанских писаца, односно да је китара управо путем тумачења псалама доспела у живопис, а да су ова тумачења била снажно прожета схватањем китаре као симболичне слике крста, нарочито у контексту догађаја из живота пророка Давида, а које су и генерацијама касније на Западу преносили бројни писци.

Додајмо и једно закључно тумачење китаре које је занимљиво и важно у контексту спектра значења овог музичког инструмента у објашњењима средњовековних писаца, а које посредно уједно указује на могућност да је и псалтир могао бити тумачен на исти начин као и китара. Кад смо поменули врлину крста, присетимо се на тренутак симболизма китаре у сцени *Смрти њраведника*, која самим својим називом подударно одговара значењу китаре према тумачењу Самуилове књиге. У сцени *Смрт праведника* Давидова китара означава врлине постигнуте умртвљењем тела, према наводу Светог Јована Златоустог који објашњава симболику китаре: „они који призивају Давида, призивају Христа” и: „Ако би ово поседовао (*sc.* трезвеноумну душу, стражећи ум, испробадано срце, чврст разум, прочишћену савест), ушао би у свети божији хор, да стојиш до самог Давида... ти би од самог себе начинио китару, умртвивши тело, и тело би са душом ускладио. Када тело не жели против духа (Гал. 5: 17), него престане да наређује, и доведе га у најбољи живот који је достојан дивљења, тада би производио духовну мелодију” (PG 55: 158; Гавриловић 2019, 291).

Најзад, када смо указали на то да китара у рукама пророка Давида симболизује умртвљење тела и врлину у сцени *Смрти њраведника*, осврнимо се још једном на термине којима је означаван Давидов инструмент којим је свирао Саулу – *кинир*, као и на његове различите улоге у животу древних Јевреја. *Кинир* је био кордофони инструмент свiran у најразличитије сврхе: приликом радосних празника (Пост 31.27), у тужним тренуцима (Јов 30.31), у сврху слављења Бога (Пс 42.4), а помиње се и у вези са чудесним исцељењима (1 Сам 16.16) и пророштвима (1 Сам 10.5; Браун 2001). Значајно је и то да се овај музички инструмент осим под речју *кинир* у Септуагинти јавља и под различитим другим именима – *орјанон*, *кинира*, *киџара*, *исалџир*, што сведочи о сложености термина који су се користили да означе један исти инструмент (Браун 2001). За нас је овде од посебне важности чињеница да су под Давидовим инструментом *киниром* који свира Саулу могла подједнако бити подразумевана два инструмента – и *киџара* и *исалџир*, што би говорило у прилог претпоставци о заједничком, јединственом значењу придаваном овој врсти инструмента упркос знатним разликама у њиховом изгледу. Као потпора једнообразног идејног тумачења дечанске китаре и лесновског псалтериона послужило би и поређење различитих инструмената у рукама пророка Давида у сцени *Смрти њраведника*. Наиме, иако је у пророковим рукама у истој сцени приказиван различит музички инструмент (фидула, псалтир, кобза или неки други), симболика сваког од ових инструмената је иста, јер их обједињује личност пророка Давида, заједнички оквири сцене и чињеница да они собом означавају исти инструмент. На сличан начин намеће се закључак да би и инструменти на фрескама *Рујања Христју* у Дечанима и Леснову, попут оних у сцени *Смрти њраведника*, могли послужити једној функцији у сцени и носити исто значење. Ови инструменти, како китара, тако и псалтир, свакако нуде и даље могућности истраживања, али оне превазилазе оквири овог рада. У сваком случају, њихова појава сведочи о наглашеној учености уметника који су изводили фреске ова два српска споменика и њихових поручиоца. Најзад, они показују да ниједан мотив

тј. детаљ уметничког дела није случајан, као и да музички инструменти додатно објашњавају сцену и својом појавом уводе посматрача у духовни простор фреске.⁵

ИЛУСТРАЦИЈЕ



Слика 1. Рујање Христју, манастир Дечани, део сцене с китаристом, 1338–1339.

⁵ Порекло илустрација: 1) фотографија у јавној употреби; 2) И. М. Ђорђевић; 3) Richardson 2014, fig. 18.



Слика 2. Рујање Христју, манастир Лесново, друга сцена, 1346–1347.



Слика 3. Цар Давид удара у китару и Распеће Христово, следбеник Жана Пусела, францицкански мисал, 14. век.

ИЗВОРИ

- Sveto pismo Staroga i Novog zavjeta: Biblija, Sveto pismo Staroga zavjeta preveo Đura Daničić, Sveto pismo Novog zavjeta prevod Komisije Svetog arhijerejskog sinoda Srpske pravoslavne crkve. 4. izdanje. Beograd: Sveti arhijerejski sinod Srpske pravoslavne crkve, 2018. / Свето писмо Старога и Новог завјета: Библија, Свето писмо Старога завјета превео Ђура Даничић, Свето писмо Новог завјета превод Комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве], 4. издање, Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2018.
- Migne, Jacques-Paul (1849) *Patrologia Latina*. Vol. 21. Paris: Via d'Amboise.
- Migne, Jacques-Paul (1851) *Patrologia Latina*. Vol. 107. Paris: Via d'Amboise.
- Migne, Jacques-Paul (1852) *Patrologia Latina*. Vol. 115. Paris: Via d'Amboise.
- Migne, Jacques-Paul (1854a) *Patrologia Latina*. Vol. 175. Paris: Via d'Amboise.
- Migne, Jacques-Paul (1854b) *Patrologia Latina*. Vol. 162. Paris: Via d'Amboise.
- Migne, Jacques-Paul (1854c) *Patrologia Latina*. Vol. 191. Paris: Via d'Amboise.
- Migne, Jacques-Paul (1857) *Patrologia Graeca*. Vol. 23. Paris: Via d'Amboise.
- Migne, Jacques-Paul (1862a) *Patrologia Latina*. Vol. 184. Paris: Via d'Amboise.
- Migne, Jacques-Paul (1862b) *Patrologia Graeca*. Vol. 55. Paris: Via d'Amboise.
- Migne, Jacques-Paul (1864a) *Patrologia Latina*. Vol. 109. Paris: Via d'Amboise.
- Migne, Jacques-Paul (1864b) *Patrologia Graeca*. Vol. 128. Paris: Via d'Amboise.
- Migne, Jacques-Paul (1865a) *Patrologia Latina*. Vol. 36. Paris: Via Thibaut.
- Migne, Jacques-Paul (1865b) *Patrologia Latina*. Vol. 50. Paris: Via Thibaut.
- Migne, Jacques-Paul (1866) *Patrologia Latina*. Vol. 68. Paris: Via d'Amboise.
- Rahlfs, Alfred, Hrsg. (1962) *Septuaginta, id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*. Stuttgart: Württembergische Bibelgesellschaft (2 Vols).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Braun, Joachim. 2001a. "Biblical Instruments". *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.0010001/omo-9781561592630-e-0000052983>. Приступљено 3. 3. 2022.
- DeVale, Sue, Lawergren, Bo, Rimmer, Joan et al. 2001. "Harp. I". *Grove Music Online* <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045738>. Приступљено 19. 3. 2022.
- Derbes, Anne. 1998. *Picturing Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge: New York: Melbourne: Cambridge University Press.
- Gabelić, Smiljka. 1998. *Manastir Lesnovo: Istorija i živopis*. Beograd: Stubovi kulture. / Габелић, Смиљка. 1998. Манастир Лесново: Историја и живопис, Београд: Стубови културе.
- Gavrilović, Anđela. 2019. "On the Sacral Meaning of the Musical Instrument and the Role of Prophet David in the Scene of the Death of the Righteous Man. A Contribution to the Study of the Visual Representations of Musical Instruments in the East-Christian Sacral Art". *Musicology* 27: 277–302. / Гавриловић, Анђела. 2019. „О сакралном значењу музичког инструмента и улози пророка Давида у сцени Смрт праведника. Прилог проучавању ликовних представа музичких инструмената у источнохришћанској црквеној уметности". *Музикологија* 27: 277–302. <https://doi.org/10.2298/MUZ1927277G>.
- Grabar, André. 1936. *L'empereur dans l'art byzantin: Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*. Paris: Les Belles Lettres.
- Đurović, Igor. 2016. *Poreklo muzičkih instrumenata kod Srba na osnovu arheoloških, istorijskih, etnografskih i drugih podataka*. Крагујевац: Народни музеј. / Ђуровић, Игор. 2016. *Порекло музичких ин-*

- сѣруменайѣ код Срба на основу археолошких, истѣоријских, еѣнографских и друѣих ѣодѣйѣака.* Крагујевац: Народни музеј.
- Jurkowlaniec, Grazyna. 2004. "A Typological Confrontation of the Man of Sorrows and David at the Turn of the Thirteenth Century", *Kunsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History* 73 (2): 87–97.
- Keiko Kono. 2006. "Notes on Dancers in the Mocking of Christ at Staro Nagoričino". *Deltion tēs Christianikēs Archaialogikēs Hetaireias* 27: 159–168.
- Kesić Ristić, Sanja. 1995. „Ciklus Hristovih stradanja”. U *Zidno slikarstvo Dečana. Grada i studije*, uredio Vojislav J. Đurić, 121–131. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti. / Кесић Ристић, Сања. 1995. „Циклус Христових страдања”. У *Зидно сликарство Дечана. Грађа и сѣудује*, уредио Војислав Ј. Ђурић, 121–131. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Kollias, Ilias. 1991. "The Mocking of Christ in the Frescoes of Ayios Nikolaos at Trianda on Rhodes". In *Euphrosynon. Afieroma ston Manolē Chatzidakē. Tomos I*. Athēna: Ekdoti tou Tameiou Archaialogikon porōn kai apallatriōseōn: 243–261. / Κόλλιας, Ιλίας. 1991. «Η διαπόμπηση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγίου Νικολάου στα Τριάντα». In *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Τόμος Ι, Αθήνα: Έκδοση του Ταμείου Αρχαιολογικών πορών και απαλλατριώσεων: 243–261.
- Lajić Mihajlović, Danka. 2006. „Poreklo gusala u svetlu istorijata muzičkih instrumenata”. U *Istorija i misterija muzike: U čast Roksande Pejović*, uredile Ivana Perković Radak, Dragana Stojanović Novičić i Danka Lajić Mihajlović, 123–134. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Лажјић Михајловић, Данка. 2006. „Порекло гусала у светлу историјата музичких инструмената”. У *Истѣорија и мистѣрија музике: У частѣ Роксанде Пејовић*, уредила Ивана Перковић Радак, Драгана Стојановић Новичић и Данка Лажјић Михајловић, 123–134. Београд: Факултет музичке уметности.
- Maguire, Henri. 2013. "Parodies of Imperial Ceremonial and Their reflections in Byzantine Art". In *Court Ceremonies and Rituals of Power in Byzantium and the Medieval Mediterranean*, edited by Alexander Beihhammer, Stavroula Constantinou, and Maria Parani, 417–431. Leiden: Brill.
- Maguire, Henri. 2021. "Parody in Byzantine Art". In *Satyre in the Middle Byzantine Period: The Golden Age of Laughter?*, edited by Marcinia Przemyslaw and Ingela Nilsson, 127–151. Leiden: Brill.
- Maliaras, Nikos. 2008. *Byzantina mousika organa*. Athina: Panas Music. / Μαλιάρας, Νίκος. 2008. *Βυζαντινά μουσικά όργανα*. Αθήνα: Παπαρηγόριου-Νάκας.
- Mazo Karras. 2021. *Thou Art of the Man: The Masculinity of David in the Christian and Jewish Middle Ages*. University of Pennsylvania Press.
- Mroczo, Teresa. 1982. "The Original Programme of the David Cycle on the Doors of San Ambrogio in Milan". *Art Bulletin* 3.6: 75–87.
- Nicetas of Remesiana. 1949. "Liturgical Singing", In *Niceta of Remesiana, Sulpicius Severus, Vincent of Lernas, and Prosper of Aquitaniae*. Walsch, Gerald G. (trans.). Washington D.C: The Catholic University of America Press.
- Paul, Jürgen and Werner Busch. 1972. "Saul". In *Lexikon der Christlichen Ikonographie. Band 4. S–Z*, edited by Engelbert Kirshbaum, 50–54. Rom – Freiburg – Basel – Wien: Herder.
- Pašćan-Kojanov, Svetolik. 1956. *Istorijski razvoj gudačkih instrumenata*. Beograd: SANU. / Пашћан-Којанов, Светолик. 1956. *Истѣоријски развој ѣудачких инстѣруменѣја*. Београд: САНУ.
- Pejović, Roksanda. 1993. „Ruganje Hristu i druge scene iz ciklusa Hristovog stradanja u južnoslovenskoj umetnosti ilustrovane muzičkim instrumentima”. *Novi zvuk: Internacionalni časopis za muziku* 2: 83–106. / Пејовић, Роксанда. 1993. „Ругање Христу и друге сцене из циклуса Христовог страдања у јужнословенској уметности илустроване музичким инструментима”. *Нови звук: Интѣрнационални часѣпис за музику* 2: 83–106.
- Pejović, Roksanda. 1997. „David i scene iz njegovog života u srednjovekovnoj umetnosti ilustrovane muzičkim instrumentima”. U *Folklor–muzik3delo: IV međunarodni simpozijum*, uredio Vlastimir Peričić, 239–264. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Пејовић, Роксанда. 1997. „Давид и сцене из његовог живота у средњовековној уметности илустроване музичким инструментима”. У *Фолклор–музика–дело: IV међународни симѣозијум*, уредио Властимир Перичић, 239–264. Београд: Факултет музичке уметности.

- Pejović, Roksanda. 2005. *Muzički instrumenti srednjovekovne Srbije*. Beograd: Clio.
- Pejović, Roksanda. 1984. *Predstave muzičkih instrumenata u srednjovekovnoj Srbiji*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Пејовић, Роксанда. 1984. *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Petković, Vladimir i Đurđe Bošković. 1941. *Manastir Dečani. Knjiga I, II*. Beograd: Srpska kraljevska akademija: Izdanje Zadužbine Mihaila Pupina. / Петковић, Владимир и Ђурђе Бошковић. 1941. *Манастир Дечани. Књига I, II*, Београд: Српска краљевска академија: Издање Задужбине Мих. Пупина.
- Petković, Vladimir i Đurđe Bošković. 1941. *Manastir Dečani. Knjiga II*. Beograd: Srpska kraljevska akademija: Izdanje Zadužbine Mihaila Pupina. / Петковић, Владимир и Ђурђе Бошковић. 1941. *Манастир Дечани. Књига II*, Београд: Српска краљевска академија: Издање Задужбине Михаила Пупина.
- Radojčić, Svetozar. 1939. „Ruganje Hristu na fresci u Starom Nagoričinu”. *Narodna starina* 35 (XIV): 15–32.
- Radujko, Milan. 2006. *Koporin*. Beograd: Filozofski fakultet, Institut za istoriju umetnosti: Muzej Srpske pravoslavne crkve. / Радујко, Милан. 2006. *Копорин*. Београд: Филозофски факултет, Институт за историју уметности: Музеј Српске православне цркве.
- Richardson, Todd. 2014. “Early Modern Hands: Gesture in the Work of Jan Van Hemessen”. In *Imago Exegetica. Visual Images as Exegetical Instruments, 1400–1700*, edited by Walter S. Melion, James Clifton and Michael Weemans, 293–320. Leiden: Brill.
- Sachs, Curt. 1985². *Storia degli strumenti musicali*. Milano: Arnaldo Mondadori Editore.
- Segerman, Ephraim. 1999. “A Short History of the Cittern”. *The Galpin Society Journal* 52: 77–107.
- Todić, Branislav i Milka Čanak Medić. 2005. *Manastir Dečani*. Beograd – Dečani: Muzej u Prištini [sa izmeštenim sedištem]: Centar za očuvanje nasleđa Kosova i Metohije – Mnemosyne; Srpski pravoslavni manastir Visoki Dečani. / Тођић, Бранислав и Милка Чанак Медић. 2005. *Манастир Дечани*, Београд – Дечани: Музеј у Приштини [са измештеним седиштем]: Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – Мнемосуне; Српски православни манастир Високи Дечани.
- Todić, Branislav. 1999. *Serbian Medieval Painting. The Age of King Milutin*. Belgrade: Draganić (English edition).
- Todić, Branislav. 1998. *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*. Beograd: Draganić. / Тођић, Бранислав. 1998. *Српско сликарство у доба краља Милутина*. Београд: Драганић.
- Tomčić, Oliver. 1995. “Izbavljenje duše pravедника iz pakla na Strašnom sudu u Nikoljcu”. *Zograf* 24: 81–89. / Томић, Оливер. 1995. „Избављење душе праведника из пакла на Страшном суду у Никољцу”. *Зограф* 24: 81–89.
- Van Schaik, Martin. 2021. *The Harp in the Middle Ages: The Symbolism of a Musical Instrument*. Leiden: Brill.
- Wyss, Robert. 1954. “David”, In *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* III, edited by Otto Schmidt, 1083–1199. Stuttgart: Metzler.
- Zarras, Nekterios. 2010. “The Passion Cycle in Staro Nagoričino”. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 60: 181–213.

ANĐELA GAVRILOVIĆ

ON THE MEANING OF THE CHORDOPHONE MUSICAL INSTRUMENTS IN
THE SCENES OF THE *MOCKING OF CHRIST* IN SERBIAN MEDIEVAL ART

(SUMMARY)

This article deals with the symbolism of chordophone musical instruments, namely of cithara (Byzantine lyre) and psaltery in the scenes of the *Mocking of Christ* in Serbian medieval art (1166/1168–1459) preserved in two monuments – in the Church of Christ Pantokrator in the Dečani monastery (1338–1339) and in the Church of Holy Archangels in the Lesnovo monastery (1346/47). Selected visual material presented in the paper, as well as written sources, show that these instruments and their music symbolically refer to Christ's Passion.

The attention is given to different representations of the prophet David with cithara (Byzantine lyre) or psaltery, given the fact that they can provide a basis for interpreting the meaning of these instruments in the scenes of the *Mocking of Christ*. Several significant conclusions have been made concerning the meaning of the stringed instruments in the aforementioned scenes in Dečani and Lesnovo based on these representations. The results of this investigation show that the same musical instrument can bear different meanings in different scenes. Therefore, the focus of this paper is on the context in which these instruments are found. The symbolism of musical instruments in relevant scenes is directly conditioned by the narrowest context of each individual scene, a work of art, or a monument. Thus, musical instruments can have polyvalent symbolism in the same scene, which testifies to the richness and nuances of the meaning of musical instruments in scenes. One of the main conclusions in this article is that the aforementioned musical instruments are by no means accidental decorations of the composition, nor are they present in the scenes by the artist's free will, as a pure influence of medieval everyday life and the everyday reality. The meaning of one instrument in a certain scene can be explained by the meaning of the other instrument – thus, one musical instrument can serve as a “semantic” and “visual” synonym for another musical instrument.

THE PROCESS OF SHAPING *STAGE FOLK MUSIC* THROUGH THE PRISM OF THE DEVELOPMENT OF *FOLK DANCE CHOREOGRAPHY*

Vesna Bajić Stojiljković¹

Lecturer, Belgrade Dance Institute, Belgrade, Serbia

ПРОЦЕС ОБЛИКОВАЊА СЦЕНСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ КРОЗ ПРИЗМУ РАЗВОЈА КОРЕОГРАФИЈЕ НАРОДНЕ ИГРЕ

Весна Бајић Стојиљковић

Предавач, Институт за уметничку игру, Београд, Србија

Received: 1 September 2022

Accepted: 4 October 2022

Original scientific paper

ABSTRACT

Understanding the historical processes in the shaping of *stage folk music* raises an important question about the application of traditional music in stage choreographic works. Since the 1930s in Serbia, the history of music and dance was created by prominent individuals, musicians and composers, initiated by the work of choreographers such as Maga Magazinović, Russian artists, and later by many domestic performing artists gathered around cultural and artistic societies and the National ensemble "Kolo". In this article, all available data relevant for the consideration of stage folk music as a specific genre will be presented along with the *stage folk dance*, precisely through the form of *folk dance choreography* (FDC), whose developmental path was hinted at since the end of the 19th century. Defining and understanding *dance music*, that is, *music for FDC*, opens new horizons in re-examining the process of forming *stage folk music* in our region.

* Ова студија се базира на истраживањима која су делом представљена на Међународном научном скупу *The Future of Music History (Будућности историје музике)* Музиколошког института САНУ и Одељења ликовне и музичке уметности САНУ у Београду, септембра 2017. године, под називом „Folk Dance Choreography as a Representative of Music History in Serbia”.

¹ vesnaetno@gmail.com

KEYWORDS: stage folk music, stage folk dance, folk dance choreography, dance music, music for folk dance choreography.

АПСТРАКТ

Разумевање историјских процеса у обликовању *сценске народне музике* покреће важно питање о примени традиционалне музике у сценским кореографским делима. Музичку историју од тридесетих година 20. века у Србији стварали су истакнути појединци, музичари и композитори, иницирани радом кореографа попут Маре Магазиновић, руских уметника, а касније и многих домаћих сценских уметника окупљених око културно-уметничких друштава и Националног ансамбла „Коло”. У овом раду биће обједињени и представљени доступни подаци, значајни за разматрање *сценске народне музике* као специфичног жанра у садејству са жанром *сценске народне игре*, посебно *кореографије народне игре* (КНИ) чији је развојни пут наговештаван још с краја 19. века. Дефинисање и разумевање ‘музике за игру’, односно ‘музике за КНИ’ отвара нове хоризонте у преиспитивању процеса обликовања *сценске народне музике* на нашим просторима.

Кључне речи: сценска народна музика, сценска народна игра, кореографија народне игре, музика за игру, музика за кореографију народне игре.

УВОД

Кореографија народне игре (КНИ) представља феномен уметничког изражавања у којем су у синкретичком јединству обједињени покрет и звук, конкретније народна игра и музика за игру, али и други, за драматуршки потенцијал КНИ такође битни елементи (попут костима, драмских дијалога, певаних нумера, сценографије и др.). Појам *кореографија* проистекао је из плесне уметности и на уштрб употреби овог термина у другим сферама (на пример, уметничким спортовима, друштвеним и хуманистичким наукама), остао је доминантно везан за плес. Умрежавањем различитих извора, сопствених истраживања у овој области, те стране (етно)кореолошке литературе предложен је концепт *кореографија народне игре* (КНИ) као уметност компоновања, стварања и обједињавања народних игара уз музику у складну уметничку целину. Смисао, значење и вредност овог концепта остварују се у интертекстуалном односу текстова различите природе: играчког, музичког, сценског и драмског (више у Бајић Стојиљковић 2019, 147–158).

Освртом на употребу овог појма у етнокореолошким записима и белешкама појединих кореографа долази се до сазнања да је у току XX века појам *кореографија* коришћен без прецизније одреднице плесног жанра (народне игре). Сходно томе, није било посебног терминолошког одређења за музику која се изводила у оквиру кореографија народне игре. Пажња посвећена феномену *кореографија народне игре* у националној и иностраној етнокореологији јасније је осветлила

потребу проучавања музике у поставкама народних игара на сцени, укључујући и кореографије, а последично и обухватног феномена сценске народне музике.

Кореографија народне ијре, по много чему специфична кореографска форма, може бити посматрана кроз жанровски систем који продукује друштвено и временски условљену жанровску хијерархију у којој се на најнижим структурним јединицама налазе три жанровске категорије КНИ (сплет, драматизација и варијација) с поджанровима, а на највишим их уоквирује метажанр *сценска народна ијра* (Бајић Стојиљковић 2019, 159–173). У непрекидном садејству с музичком компонентом, која је, дакле, иманентна сваком кореографском делу, *сценска народна ијра* конотира с другим, веома блиским метажанром, *сценском народном музиком*, која се развија под утицајем, с једне стране, уметничке музике инспирисане традиционалном музиком, а с друге, с традиционалном вокалном и инструменталном музиком, у оквиру које се обликује управо *музика за ијру*. Повезујући чинилац између поменута два метажанра, којим се уједно проширују границе једног и другог у виду њиховог сусретања и садејства, јесте, дакле, (над)жанр *кореографија народне ијре*.

Разумевање историјских процеса у развоју КНИ у Србији, али и другим земљама региона, покреће важно питање о обликовању традиционалне народне музике примењиване у одређеним кореографским формама. С обзиром на то да је у многим земљама КНИ везана за очување и реконструкцију елемената из традиционалне сеоске средине, као носилац националне музичке историје, многи историјски подаци (документи, видео и аудио снимци) од 1930-их година надаље, сведоче о континуираном преплитању различитих музичких структура. Кроз стваралаштво везано за плесну уметност – балет, али и КНИ, вредне доприносе историји српске музике дали су композитори – сарадници кореографа попут Маре Магазиновић и руских уметника који су се обрели у Србији након Октобарске револуције. У правцу преобликовања традиционалне народне музике велики утицај имао је и Радио Београд. На овај начин утемељена је *сценска народна музика* на нашим просторима у првим годинама XX века, чији се континуитет може пратити све до данас.

Након Другог светског рата, оснивањем многих културно-уметничких друштава (КУД-ова) у Београду и другим градовима Србије, као и професионалног ансамбла „Коло” у Београду, значајан допринос музичком стваралаштву на плану оркестарске музике дали су многи домаћи ствараоци. Од 1990-их година започиње нови талас у реконструисању многих сегмената традиционалне културе, укључујући и сценско приказивање народних игара и музике као саставног дела КНИ.

Ради бољег разумевања одређених појмова, будући да питање музике за КНИ, њено обликовање и улога у кореографском делу нису били предмет значајнијег бављења етномузиколога и етнокореолога, у даљем тексту биће најпре концептуализован појам *сценска народна музика*, а затим ће се кроз његов краћи историјски приказ представити улога коју је КНИ имала, а коју и данас има, у креирању савремене музичке историографије која настаје у различитим културним срединама у Србији, региону и српској дијаспори.

КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ПОЈМА СЦЕНСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ

Именовање и дефинисање концепта *сценске народне музике* проистекло је из ауторкиног бављења и дефинисања концепта *сценске народне игре* (Бајић Стојиљковић 2019), те ће, због сличних особености као и друштвених околности у којима су оба феномена настајала, концептуализација *сценске народне музике* поћи од истих одређења: појма *сценској* и појма *традиционалне народне музике*, у корелацији са *традиционалном народном ијром*.

У оквиру разматрања одреднице *сценско* у вези с народном игром/музиком, умрежени су многи театролошки, етнокорееолошки и етномузиколошки наративи (Бајић Стојиљковић 2019, 24–52). Сложеност овог појма имплицира сасвим нову перспективу која, пре свега, укључује приказивање (презентовање) као циљ сценског *рада*. Појам *сценској* обухваћен је кроз четири критеријума: просторну димензију, извођачки и стваралачки процес (који укључује педагошки рад) и чин приказивања (Ibid., 50–51). Сходно томе, извођење народне музике или игре на сцени конотира превазилажење границе физичке просторности (сцене као позорнице) и улази у сложене процесе стваралачког, педагошког и извођачког рада чији крајњи исход подразумева *сценско приказивање* (више у: Ibid., 45–50). Управо чин приказивања којим је омогућена размена информација на нивоу играчког, музичког, драмског и сценског текста у оквиру дихотомије извођачи–публика, функционално је одређен настанком сценског дела који је примарно везан за градску средину, те се третман игре/музике због тога разликује у односу на традиционалну сеоску праксу. У складу с тим, етнокорееолог Андриј Нахачевски (Andriy Nahachewsky) уводи два концепта у којима игра заузима различите позиције: *ијра у којој учесћујемо* (енгл. *participatory dance*) и *ијра која се ијриказује, ијрзентујује* (енгл. *presentational dance*); у првом се наглашава процес, а у другом продукт (Nahachewsky 1995, 1). Ове концептуалне категорије аутор не поставља као стриктно разграничене, већ је суштина њиховог диференцирања – функција. У тренутку када преовлада приказивачка компонента у оквиру сложене одреднице *сценској*, примарна функција учествовања бива потиснута, односно, помера се на секундарни ниво извођења који подразумева свесно учење и памћење, те сценску интерпретацију плесног покрета.²

Синтагме *традиционална народна ијра* и *традиционална народна музика за ијру*³ подразумевају игру и музику које припадају домену прошлости, и то углавном сеоској пракси. У процесу обликовања сценског корееографског дела користе се елементи присутни у традиционалној игри, као што су обрасци

2 О учењу и памћењу корееографије народне игре више у Красин Матић 2022.

3 Иако незнатно модификован, појам *музика уз ијру* уводи у етнокорееологију Селена Ракочевић и дефинише га као музику која се изводи у току извођења појединачне игре (Ракочевић 2004, 112–113). У овом раду задржаћемо употребу појма *музика за ијру* имплицирајући на музику која се ствара за потребе (сценске) народне игре.

корака и њихови елементи, и традиционалној музици, најчешће мелодијска компонента музике извођене уз игру (инструменталне или вокалне). Обраде на плану игре, односно музике, имплицирају нове сценске форме, као што су КНИ, односно музички аранжмани, који у даљим процесима обликовања продукују различите сценске форме унутар *сценске народне игре* (СНИ), односно, *сценске народне музике* (СНМ) као кровних одређења (табела 1).

Табела 1. Приказ концепата у традиционалној и сценској пракси.

| традиционална пракса | сценска пракса | |
|--------------------------------------|----------------------------------|------------------------------|
| | <i>наджанр</i> | <i>мейџанр</i> |
| Традиционална народна игра | Кореографија народне игре (КНИ) | Сценска народна игра (СНИ) |
| Традиционална народна музика за игру | Музика за КНИ – музички аранжман | Сценска народна музика (СНМ) |

Аналогно одредници *сценске народне игре*, која је дефинисана као метажанр и која обухвата различите плесне жанрове у области народне игре дефинисане временом и простором, појам *сценске народне музике* односи се такође на различите видове испољавања народне музике у сценском контексту, пре свега кроз музичке жанрове који укључују сву концертантну народну музику компоновану по угледу на традиционалну народну музику, представљену кроз различите вокално-инструменталне и инструменталне музичке форме; другим речима, од аранжмана традиционалних песама и музике за игру извођене уз оркестарску пратњу, до (ново)компоноване народне музике, укључујући и музику која се изводи у оквиру различитих кореографских жанрова – кореографије народне игре, сценских приказа и сценско-музичких дела (Бајић Стојиљковић 2019, 171–172).

Питање музичке компоненте у КНИ, као значајног структурног сегмента сваког кореографског дела, кључно је за разумевање развоја кореографског стваралаштва у Србији. Сагледавањем музике у КНИ у дијахронијској и синхронијској перспективи, али и унутар издвојена три жанра КНИ, отварају се бројна питања о улози музике у кореографском делу, њеној идентификацији као 'пратње игри', о релацијама између музике и игре, музике и наратива, као и о односу музичког сарадника (музичког аранжера) и кореографа у процесу настајања КНИ у различитом временском периоду.

ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД ОБЛИКОВАЊА СЦЕНСКЕ НАРОДНЕ МУЗИКЕ

На основу доступних података почеци развоја сценске народне музике везују се за развој у градској средини, применом традиционалне музике у новом, сценском контексту. Према значајним друштвено-историјским збивањима на нашим просторима предложена је периодизација кроз следећа четири периода: први, од друге половине 19. века до краја Првог светског рата, други, међуратни период (1918–1941), трећи, од Другог светског рата до распада СФРЈ (1941–1991) и четврти, од распада СФРЈ до данас.

ПРВИ ПЕРИОД: СЦЕНСКА НАРОДНА МУЗИКА

ОД ДРУГЕ ПОЛОВИНЕ 19. ВЕКА ДО КРАЈА ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА

У другој половини 19. и првој деценији 20. века, *сценску народну музику* поступно утемељују различите друштвене и образовне делатности. У градовима Србије биле су актуелне балске (салонске) као и фолклорне игре, као део општег образовања у појединим средњим школама (Мосусова 2012, 8) извођене уз музичку пратњу једног или двају инструмента, најчешће виолине или клавира (Magazinović 2000, 119). Сâм догађај програмски је припреман избором одговарајућих игара одн. музике и ритма смењивања игара одн. музике различитог жанра, чиме је активирана компонента стварања у оквиру раније објашњеног појма *сценскої*. Према бројним изворима, игре су подучаване и извођене на приватном и јавном месту уз једноставну музичку пратњу виолине или клавира, али детаљи о извођачима који су у то време изводили *сценску народну музику* до сада нису пронађени.

Значајно је истаћи да су на прелому векова певачка друштва била изузетно популарна. Окосницу музичког живота чиниле су позоришне представе и концерти који постају све разноврснији у погледу извођачких формација, а обogaћује се и жанровска палета извођених дела.

Поменути аспекти културног живота у градским срединама још крајем 19. века указују на клице оног што ће се развити као *сценска народна музика*. Значајан део тадашње сценске народне музике чинила је музика за игру, уз игре, међу којима и народне, и то у извођењима која су била партиципаторна али с растућим фактором осмишљавања догађаја / извођења игре или низа игара. За музичку компоненту били су задужени појединци о којима мало знамо, пијанисти или виолинисти, махом припадници грађанске класе.

ДРУГИ ПЕРИОД: СЦЕНСКА НАРОДНА МУЗИКА У МЕЂУРАТНОМ ПЕРИОДУ (1918–1941)

У периоду између светских ратова различити видови сцена на којима се изводила музика постојали су махом у градовима: организована окупљања, кафане, позоришта. Почетком 30-их година, организована недељна поподневна окупљања, тзв. кућне седељке, приређивале су сестре Љубица и Даница Јанковић.

Била су то отворена окупљања и за ширу, посебно стручну јавност, на којима су истраживачи народних игара, али и народни играчи/свирачи из Србије и Македоније представљали своја сазнања практичним извођењем (Младеновић 1974, 245), што је био вид приказивања и учења. Подробнијих података о свирачима и њиховом извођењу у том случају нема. Позната је чињеница да је српско традиционално музичко наслеђе извођено превасходно на солистичким инструментима, као и у форми мањих састава. Међутим, у градској средини, посебно у кафанама, развија се нови, оркестарски облик музицирања, који може бити посматран као најранији облик *сценске народне музике* на нашим просторима.

Кафане, нарочито београдске, биле су места где су још почетком двадесетог века извођени алтернативни позоришни програми, приређивани концерти хорова, као и концерти уметничке музике, а неретко се у кафанама и играло (Думнић 2013, 80, 86). Дакле, спој уметничке музике и народне музике/игре била је значајна одлика друштвеног живота у њима. Нарочито су кафане у Србији значајне у развоју *сценске народне музике* кроз популаризацију градске народне песме, чему су допринели и уживо преноси Радио Београда из многих београдских кафана, хотела и ресторана, где је ова врста музике извођена (Ibid., 81).⁴ Важно је истаћи да је оркестарско музицирање на поменутих местима, које посматрамо као сценски простор, сасвим нова музичка пракса која је захтевала не само учествовање музичара у њему, већ и бављење оркестарским музицирањем, посебно оркестрацијом, радом с певачима, компоновањем, увежбавањем појединих деоница, припремом програма, одабиром мелодија за одређени догађај и сл. Прва музика слушана на радио-таласима, почевши од 1929. године, трасирала је концертну народну музику као жанр *сценске народне музике* и допринела развоју оркестарске музике посебно захваљујући гудачком оркестру који је оформљен за радијско емитовање под вођством виолинисте Властимира Павловића Цареваца (1895–1965; Царевац 1997, 33).⁵ Народни и Тамбурашки радио-оркестри формиран су по узору на оркестре који су музицирали у кафанама (превасходно „цигански оркестри”) и у институционализованом облику наставили су с извођењем популарне народне музике која је извођена у кафанама (Думнић 2013, 85–86).

Радијски оркестар изводио је обраде традиционалних (сеоских и градских) песама и игара, али и компонованих, а Царевац и његови савременици неретко су и сами компоновали мелодије песама и оне играчког карактера, концертна кола у народном духу. Стваралаштво, као битна одлика *сценске народне музике*, постаје у овом периоду посебно изразито.

4 О музичком програму Радио Београда између двају светских ратова више у Весић 1995, 15–29.

5 У вези с оркестрацијом у Царевчевом оркестру, значајно је указати на формирање класичног распореда звучности међу заступљеним инструментима (виолина, виола, виолончело, контрабас), при чему је доминантна улога припала виолини, касније, у одређеним деоницама флаути/klarинету или хармоници. Значајан је, такође, баланс између солистичког и *tutti* свирања, при чему је ипак доминирало солистичко, виолинско.

Веза сценске народне музике и игре значајна је у раду Маге Магазиновић. Од 1920. године, поред редовног програма савремене игре у извођењу њених ученица, ова уметница уводи и српске народне игре, као што су *србијанка*, *врањанка*, *ђурђевка*, *косоњештице*, *Нега Ђивну*, *зайлеи*, *тиројанац* и многе друге које су извођене уз једноставну мелодијску линију клавира или виолине (Magazinović 2000, 369–371). За развој *сценске народне музике* посебно је релевантан жанр тзв. *фолклорна сцена*. То су кореографска дела у које је Магазиновићева укључивала обрађене мелодије народних песама и мотиве народних игара, као што је позната трилогија *Јелисавка*, *мајка Обилића* премијерно изведена 1926. године. Стилизоване народне игре у оквиру поменутих изведби биле су „први пут да се српски фолклор појавио као концертна игра” (Мосусова 2012, 14). О музици коју је примењивала у поменутој кореографији, Мага Магазиновић каже: „Ја сам мотиве реџала citativno, jer onda nisam imala mogućnosti da honorišem koga muzičara да motive obradi i naniže s melodiskim i harmonskim prelazima. Те се десило да после босанског мотива ‘Izvor voda’, у finoј harmonizaciji Koste Manojlovića, poređaju se srpska kola sa primitivnom harmonizacijom iz albuma J. Frajta” (Magazinović 2000, 391). Констатација Магазиновићеве у вези с професијом музичара, односно композитора говори о изграђеној свести о професионализацији музичког стваралаштва и музичког извођаштва. Утицај кореографа на стварање жанра *сценске народне музике* посебно је значајан у примени хармонизације на једногласне мелодије из наше музичке традиције.

Иако данас немамо могућности да сагледамо кореографска остварења Маге Магазиновић, према критикама и њеним објашњењима може се претпоставити да није била само инспирисана традиционалном народном игром, већ је, судећи према различитим називима, користила карактеристичне играчке мотиве, ако не образце корака у потпуности. Мелодије народних игара извођене су, по свему судећи, како су и забележене, с основном мелодијском линијом уз додатну хармонско-ритмичку пратњу преузету из класичне музике. Почети *сценске народне музике* у њеном раду свакако се односе на примену народних мелодија забележених на терену или у тадашњим записима, као и на обогаћивање хармонском компонентом.

Значајну подршку професији музичара који су изводили *сценску народну музику* дало је Удружење музичара, тамбураша, хармоникаша, свирача, певача и певачица, основано 1929. године у тадашњој Краљевини Југославији, а касније му се придружио и Савез народних музичара и певача оба пола (Думнић 2013, 83). Оба удружења издавала су концесије за рад и дозволе за наступ музичарима (свирачима и капелницима – вођама група) на основу положеног стручног испита, чиме се кроз институционални облик подржавало њихово стваралаштво и извођење, али и својеврсно образовање. Према подацима из 1931. године, на територији Краљевине Југославије било је између тридесет и четрдесет хиљада музичара „који од свог заната издржавају себе и своје породице” (Ibid., 84) те се поменута удружења у смислу професионализације у области *сценске народне музике* могу сматрати друштвено корисним, али и значајним за даљи развој овог жанра код нас.⁶

6 О делатности удружења музичара у Краљевини СХС/Југославији више у Весић и Пено 2017.

Поред организованог оркестарског музицирања и сарадњи музичара с кореографима у градској средини, сеоски играчи и свирачи такође су допринели развоју жанра сценске народне игре/музике. Именоване као ‘сеоске групе’, оне су изводиле и припремале програм за одређене намене, посебно за фестивале или смотре сеоског стваралаштва у селима и у градовима. Њихов програм био је састављен од традиционалних народних игара и музике из локалног репертоара, приређених за сценско извођење, и у том периоду су достигале изузетну популарност на фестивалима у земљи и иностранству (Бајић Стојиљковић 2019, 76–78). Према забележеним изворима, градска публика извођење сеоских група прихватала је с великим одушевљењем (Јанковић 1939, 302).⁷ Сматра се да је захваљујући активностима сеоских група тридесетих година 20. века установљен *модел* за сценско приказивање сеоске игре и музике (Ivančić Dunin i Višinski 1995, 6) што подразумева извођење ван матичног друштвеног контекста, с функцијом приказивања свог играчког и музичког наслеђа у циљу забаве публике и едукације. Организованост, припремљеност за сцену и извођење ван првобитног контекста, превасходно за забаву *некој другој*, означавају зачетак тзв. фолклорног аматеризма, у којем ће се традиционална музика постепено преобликовати у нови жанр *сценске народне музике* – ‘музика за КНИ’.

Иако хетерогени и често посредни подаци о музичким праксама у међуратном периоду могуће је препознати значајан помак на пољу извођења и сценског приказивања народне игре и музике, као и њихове професионализације. Два растућа феномена у пољу сценске уметности, *сценска народна музика* и *сценска народна игра*, приближавају се кроз активне и значајне делатности појединаца, наговештавајући њихова интензивнија сусретања и све снажнију спрегу у пољу сценске уметности након Другог светског рата.

ТРЕЋИ ПЕРИОД: СЦЕНСКА НАРОДНА МУЗИКА У ПЕРИОДУ ОД ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА ДО РАСПАДА СФРЈ (1941–1991)

Сценско приказивање традиционалне игре и музике за игру у периоду након Другог светског рата је све присутније у друштву, услед оснивања великог броја удружења, културно-уметничких друштава, као и државног Ансамбла народних песама и игара „Коло” (Ансамбл „Коло”). Ове институције постају носиоци

⁷ Развој фестивализације у тадашњој Краљевини СХС започиње средином 1930-их година. У Србији је 1938. године у Београду одржан изузетно запажен двонедељни Први београдски народни фестивал, који је имао, према речима сестара Јанковић, „историјски значај за пропаганду нестилизоване народне игре”, будући да су на њему извођени искључиво садржаји изворних група (играча, певача и свирача) из различитих крајева тадашње Југославије, као и мањина (Јанковић 1949, 298–303). С обзиром на двонедељни програм Првог београдског фестивала и детаљног програма забележеног од стране сестара Јанковић, може бити речено да је сеоских група било доста. Такође је значајно напоменути да су сеоске групе биле састављене од учесника различитих узраста, међу којима су често помињани младићи и девојке (Ibid.).

кореографског стваралаштва, извођења сценске народне игре и музике, као и едукације.

Посебно значајну тежину добија одредница *уметнички*. Све до данашњег дана термин *уметнички* прати рад ових удружења у настојању да њихово извођење буде ‘уметничко’, другачије од народног/сеоског начина приказивања игре и музике (Бајић Стојиљковић 2019, 78).⁸ Кључне секције у КУД-овима биле су тзв. фолклорне – играчки ансамбли различитих узраста, а уз њих народни оркестри, а укључивали су и певаче солисте или групе певача. Ангажовањем „руководилаца секција” претендовало се на квалитет, али и на њихову међусобну сарадњу, што је имало за циљ развој мешовитог сценског програма, у којем је посебно место увек имало извођење игре и музике. У оквиру дефиниције *сценској* важно је истаћи две категорије које су у овом периоду посебно активирани, поред већ постојеће приказивачке функције која је у претходном периоду кључно развојила традиционално/партиципаторно и сценско/презентационо извођење, а то су: 1. изразита/обимна продукција нових сценских кореографских и аранжманских дела, тј. стварање (компоновање, кореографисање), односно, обogaћивање репертоара професионалних и аматерских ансамбала, чије је сценско извођење, надаље, подразумевало 2. темељну припрему играча и музичара, методику рада с фолклорним ансамблима и оркестром, те увежбавање кроз редовне пробе. Дакле, стваралаштво у правцу продуковања нових кореографских дела на основама народне игре и музике постаје једна од важнијих активности кореографа и композитора који су били ангажовани унутар КУД-ова и Ансамбла „Коло”. Важно је, такође, истаћи да се аматерски свет снажно угледао на државни Ансамбл „Коло”, те су многи играчи као кореографи или уметнички руководиоци били ангажовани у аматерским фолклорним ансамблима, док су школовани музичари били ангажовани за припрему музичких аранжмана, вођење оркестара и свирање у њима.

Први директор и кореограф Ансамбла „Коло”, Олга Сковран, врло је студиозно размишљала о кореографским поступцима, а свесна посебне важности и одговорности музичког аранжера за успех кореографског дела, она је за своје кореографије бирала најпознатије музичке ствараоце и композиторе. Међу композиторима који су различитим композиционим поступцима обрађивали народне мелодије и компоновали мелодије за игру у народном духу за потребе овог ансамбла у периоду до 1965. године су: Стеван Христић, Миленко Живковић, Драгутин Чолић, Љубомир Бошњаквић, Божидар Трудић, Јосип Славенски, Михаило Вукдраговић, Станојло Рајичић, Миховил

8 У оквирима тек основаног државног Ансамбла народних игара и песама „Коло” у Београду, прва кореографска дела која су у Србији створена од стране првих кореографа и уметничких руководилаца поменутог ансамбла, Олге Сковран и Добривоја Путника, били су први покушаји преношења народне игре и музике на сцену с новим и другачијим уметничким доживљајем народне игре, личним искуством и залагањем, с много експериментисања. Њихова дела представљала су другачији начин интерпретације народне игре и музике у односу на претходни период због начина извођења народних игара и музичке основе базиране на симфонизираним звуку, што се касније напуштало (Сковран 1965, 443; Бајић Стојиљковић 2019, 90).

Логар, Никола Херцигоња, Ђорђе Караклајић, Бора Илић, Перо Готовац, Бора Јанковић, Душан Сковран, Крешимир Барановић, Цвјетко Рихтман, Светолик Пашћан, Петар Јосимовић и други (Сковран 1965, 443; Ђурић 2021, 189–195).

Неки од поменутих композитора радили су и у другим значајнијим музичким институцијама и били су на различите начине у контакту са традиционалном и сценском народном музиком (на пример, Никола Херцигоња био је наставник на Одељењу за историју музике и музички фолклор на београдској Музичкој академији (*Кашегра* 1997, 3), Михаило Вукдраговић и Ђорђе Караклајић били су везани за Радио Београд (Миленковић 2000, 70; Думнић 2013, 81). Значајна личност у обликовању музике за кореографије од шездесетих година био је композитор Петар Јосимовић (1923–1992), који је у Ансамблу „Коло” провео четврт века. Јосимовић је сарађивао у настајању музике за око двадесет кореографских дела (Ђурић 2021, 195).

Од оснивања Ансамбла „Коло” кореографије су извођене уз музичку пратњу оркестра Београдске опере под руководством диригента Живојина Здравковића и тамбурашког оркестра Радио Београда под руководством Максе Попова. Оркестар Ансамбла „Коло” формиран је тек средином 1949. године, када се формира и хор (*Кашалоі* 2008, 7). Један од уметничких руководиоца оркестра Ансамбла „Коло” био је и познати виолиниста Жарко Милановић, који је, осим с оркестром, радио и с певачима (Milanović 2005; Николић 2015, 44). Поред гудачког корпуса (прве и друге виолине, виоле и контрабаса), осмочлани састав оркестра чинили су флаута, кларинет, и ударачки инструменти (велики бубањ и даире). Од краја педесетих година увиђа се промена увођењем хармонике, када се успоставља *модел* за састав оркестра, формиран по узору на Народни оркестар РТБ-а, који ће се задржати све до данас и укључује следеће инструменте: флауту, обоу, кларинет, прву и другу хармонику, виолину, виолу, виолончело и контрабас (Красин и Бајић Стојиљковић 2014, 40–42; Кнежевић 2015, 60–63).

Може се рећи да је музичка естетика у Ансамблу „Коло” формирана према знању и искуству познатих српских композитора чија дела у жанру *сценске народне музике* кореспондирају с композицијама класичне музике (Кнежевић 2015, 123). У њиховим делима присутна су „смелија” хармонска решења, богатија је „тонална” слика и слободнија је употреба поларних тоналитета⁹ (*Ibid.*). Избор инструментаријума и оркестрација ослоњени су, дакле, с једне стране, на композиционе принципе из уметничке музике, а с друге на актуелну праксу оркестарског музицирања јавне медијске куће.

Обликовање музичке естетике у оквиру радијског оркестра – Народног оркестра РТБ-а, утицало је у великој мери на обликовање музике за КНИ у правцу стандардизације мелодијске и хармонске основе. Устаљена хармонска слика у којој доминирају везе акорада главних ступњева, супротстављање блиских тоналитета (Кнежевић 2015, 123), али и придавање велике важности

9 Тоналитети удаљени за прекомерну кварту. Поларни однос у хармонији изазива својеврсни сукоб у музичком тематизму, а њихова употреба у класичној музици везује се на средњи и зрели период романтизма. Више у: Алексић 2021, 281.

стилским особеностима у извођењу, уз поштовање музичких карактеристика одређеног региона, ритма и темпа, те придавање велике важности вокалној интерпретацији народних/традиционалних песама.

Од Другог светског рата Народним оркестром РТБ-а руководили су виолинисти Властимир Павловић Царевац, а потом Раде Јашаревић (до 1976), затим кларинетиста Божидар Боки Милошевић (до 1980), а од 1981. руководство преузима врсни уметник на хармоници Љубиша Павковић. Значајнија улога хармонике и улазак других инструмената (кларинета, флауте) у Народни оркестар РТБ-а, допринели су значајнијим променама у оркестрацији, што је утицало и на заокрет у програмској оријентацији овог оркестра (Миленковић 2000, 136; Арнаутовић 2010, 425; Бајић Стојиљковић 2019, 108–109).

Паралелно с развојем оркестарске музике у јавној медијској кући долазило је и до промена у саставу оркестара КУД-ова и приступу изради музичких аранжмана за КНИ, што се препуштало знању и искуству њихових руководилаца који су све мање долазили из редова школованих музичара и композитора, већ су то били музичари „из праксе”.¹⁰ Покушаји приближавања традиционалном звуку, с једне стране, а с друге, одржавање оркестарског музицирања у мањим саставима, уз једноставне музичке аранжмане, позиционирало је улогу хармонике на доминантно место у оркестру.¹¹

Искуства професионалних музичких стваралаца – композитора који су обликовали музику за КНИ у првим годинама Ансамбла „Коло” имала су повратни утицај и на развој кореографских жанрова у оквиру *сценске народне ијре*. Већ у раду Олге Скворан увиђа се присутност КНИ различитих форми у оквиру жанрова сплета, драматизације и варијације, што потврђују и анализе њених кореографских дела.¹² Будући да кореографи нису били школовани за овај позив, знања и искуства композитора примењива су и на *сценску народну ијру*, доприносећи већој слободи кореографа у њиховом стварању, што је

10 Будући да у области стварања и извођења сценске народне музике није било (а нема ни данас) формалног образовања, музички сарадници при КУД-овима су се ослањали на актуелне узоре из праксе. Јединствен материјал за рад с народним оркестрима и вокално-инструменталним солистима у аматерским друштвима представља приручник Жарка Милановића (1983) у којем аутор даје практична упутства о оркестрацији, прецизности, о аранжирању народних мелодија за народне оркестре и певаче у КУД-овима, дотиче се избора музичког програма и материјала, те кроз издвајање основних музичких параметара (мелодије, хармоније, ритма, темпа, артикулације и динамике) упућује на основне принципе у изградњи музичке композиције већих форми, као што су сплетови народних мелодија (Милановић 1983, 21–46).

11 На хармоници као инструменту широких изражајних и техничких могућности може се дочарати звук других инструмената, на пример, гајди, фруле, двојница, што је често примењивано у оркестрима у недостатку традиционалних инструмената, као специфичан композиционо-извођачки поступак. Више у Бајић 2004; Lajić Mihajlović 2022.

12 Пример кореографије у жанру сплета је кореографија *Ијре из Србије* (настала 1948. године) за коју је музику припремио Љубомир Бошњковић; кореографија у жанру драматизације је под називом *Русалије* (1954), чију музику компонује Јосип Славенски; жанру варијације припада кореографија *Пашиона* чију мелодију је оркестарски обрадио Ђорђе Караклајић (више у Бајић Стојиљковић 2019, 253–280; 414–420).

нарочито видљиво у кореографском стваралаштву истакнутог кореографа Бранка Марковића, чије се деловање односи на рад у Академском КУД-у „Бранко Крсмановић” у Београду (Красин Матић и Бајић Стојиљковић 2017).

Осим утицаја композитора на стваралачки развој кореографа, утицај кореографа такође је био значајан за рад и развој композиторског рада у правцу развоја различитих форми *сценске народне музике* с „играчким” карактером,¹³ али и развој тематске музике у циљу да музиком представе специфичне драмске улоге у спрези с кореографском идејом, затим, кроз различите композиционе принципе, како би омогућили усклађивање музичких и играчких фраза и делова унутар кореографске композиције, усклађивање трајања појединачних делова, смислено заокруживање сегмената кореографског тока, увођење прелазних сегмената и сл. Поменути композиционим радом композитори, касније музички аранжери / руководиоци оркестара, развијали су сопствене вештине у циљу праћења и разумевања просторне и кинетичке компоненте кореографије како би се музика и игра што компактније повезале у целовито сценско дело.

ЧЕТВРТИ ПЕРИОД: СЦЕНСКА НАРОДНА МУЗИКА ОД 1990-ИХ

Окретање ка прошлости, традицији и оживљавању сеоских облика игре и музике, али и њихово осавремењивање, главне су одлике периода од 1990-их година, што је утицало на промене и на стваралаштво у оквирима сценске народне игре и музике (Бајић Стојиљковић 2019, 134). Овај процес паралелно је захватио и друге сегменте српске музичке/плесне уметности који се односе на сферу организационе струке у овим областима, пре свега на институционализацију, развој професионализма и формирање капацитета за средњошколско и академско образовање у домену музичког/плесног извођења. Улога етномузиколога у областима сценске народне музике и игре постаје у овом периоду све значајнија (Вајић Стојиљковић 2016, 218–225).

Не би требало заборавити чињеницу да се оживљавање традиције у Србији и деведесетих година није развијало изоловано. Одређени импулси његовом развоју долазили су и са запада, али, када је реч о традиционалним инструментима и њиховом укључивању у оркестре, утицај је, пре свега, долазио с југа, на пример, с македонским солистима и оркестрима (Јовановић 2012, 11), али и истока – у музичко-плесним узорима из бугарске праксе, у којима су и након Другог светског рата задржани традиционални инструменти у саставу класичних оркестара, а такву праксу наставили су и до данашњих дана. Услед

13 На овом месту не може се заобићи изузетна продукција инструменталних нумера, кола, која су настајала управо из потребе за игром/играњем и стварана су с наменом да аудитивно, кроз мелодијски ток, пре свега, дочарају играчки карактер. Иако је у сеоској традиционалној пракси веза музике и игре кроз народна кола одавно присутна, она је у савременом стваралаштву, у сфери *сценске народне музике*, интензивирана, будући да као инструментална нумера у којој се извођачи и технички доказују, кореоспондира и с играчима у извођењу традиционалног обрасца корака кола у *ири*. О стварању кола за „плесне намене” више у Ранисављевић 2022, 257.

примене заједничких традиционалних инструмената с простора централног Балкана и њихове актуелизације у току деведесетих година, као што је случај с кавалом, у овом се периоду, више него икад до сада, може говорити о концептима интеркултуралне размене и транскултуралности (Zakić 2014, 269–278).

Усмерење ка традиционалом звуку дало је снажан импулс развоју многих сектора на плану развоја музике, од којих су важнији следећи: развој традиционалног певања у оквиру певачких група у КУД-овима (Јовановић 2012, 2), оживљавање или „актуелизација” традиционалних инструмената (Ibid.), увођење традиционалних инструмената у оркестре КУД-ова, развој образовања на подручју традиционалног певања и свирања на традиционалним инструментима у оквиру етномузиколошких одсека у музичким школама у Србији, као и неформално образовање у оквиру семинара Центра за проучавање народних игара Србије (више о томе Бајић Стојиљковић 2019, 139). Подстицај увођењу традиционалних инструмената у оркестре потекао је и од стране домаћих плесних истраживача који су као уметнички руководиоци и кореографи деловали у КУД-овима и похађали годишње семинаре народних игара на којима су се, поред народних игара, песама и ношње, презентовали и традиционални инструменти.

Поред већ присутне фруле, звук оркестра допуниле су свирале других типова, на пример дудук, двојнице, кавал, али и гајде, тамбуре и трубе. Свирачи на овим инструментима постали су активни чланови оркестара, значајно учествујући у обликовању звука ‘музике за КНИ’, те се читави сегменти мелодијског тока у музичком аранжману поверавају традиционалним инструментима у њиховом солистичком извођењу. Њихова улога није више колористичка или имитативна као у ранијим годинама, већ суштински важна за осликавање музичког идиома одређеног географског подручја. Врло често свирачи на традиционалним инструментима постају актери и у сценском простору, и то на начин да излазе из простора предвиђеног за оркестар (који је најчешће позициониран на маргинама сценског простора – са стране или у позадини), с одређеном улогом у комуникацији с играчима фолклорног ансамбла у оквиру одређеног сценског приказа (Бајић Стојиљковић 2019, 140).

Присуство традиционалних инструмената у оркестрима изискивало је другачији приступ музичком аранжману, с обзиром на то да је било потребно прилагодити многе музичке параметре могућностима традиционалног инструмента, његовом штиму, а посебно боји. Са друге стране, уласком у веће инструменталне формације, некадашња функција традиционалних инструмената, која је подразумевала њихово солистичко извођење, промењена је (Zakić 2014, 273). Тачније, у вези с њиховом позицијом у оркестру, можемо рећи да им је поверена и даље водећа мелодија, те своју солистичку функцију они на изванредан начин и задржавају – али сада у другим околностима. Уводе се посебне деонице поверене традиционалним инструментима, њихова звучност се повезује с одређеним улогама на сцени, стварају се посебни прелазни сегменти у музици и игри, уводе се традиционалне песме праћене традиционалним инструментима, што свеукупно утиче на промене у структури КНИ, а тиме и на сложеност музичке форме. Поставши интегрални део оркестра и могућности инструмената (и самих свирача) временом су се проширивале и надиграћивале.

У погледу рада на обради народних мелодија и хармонизацији, узор је свакако представљао Велики народни оркестар Радио-телевизије Србије под управом Љубише Павковића, без обзира на то што у њему осим фруле други традиционални инструменти нису били заступљени.

Аранжирање народних мелодија за потребе сценског приказивања традиционалне игре и музике за игру постало је у периоду од деведесетих година озбиљан предмет рада руководиоца оркестара. Нарочит проблем који може бити примећен јесте, поред осталих музичких карактеристика и стилског извођења, недовољна усклађеност музичког аранжмана и кореографског рада (обраде основних играчких образаца и просторне композиције) услед недовољне сарадње музичког аранжера и кореографа, али и чињенице да музички аранжери најчешће нису обучени сценској народној игри, али и обрнуто, кореографи нису музички образовани.

У погледу популаризације традиционалне народне музике, Радио-телевизија Београд и раширена радио-дифузна мрежа локалних радија у овом периоду и даље имају значајну улогу задржавши концепцију свих претходних година, или, може се рећи, чак да су се више окренули емитовању традиционалне народне музике у одређеним програмима.

У пољу едукације, у новоформираним одсецима за етномузикологију у нижим и средњим музичким школама, касније и на одсецима/катедрама за етномузикологију на факултетима у Београду и Новом Саду, традиционална музика – традиционално певање и свирање на традиционалним инструментима – учи се према снимцима с терена, с идејом дословног репродуковања, учења и усавршавања вокалне и свирачке технике, према научним сазнањима о функцијама и за њих везану стилистику с примарном улогом едукације и научног истраживања, а секундарном улогом сценског приказивања (према аутору, први ниво стилизације).¹⁴ Важан тренутак представља оснивање одсека Сценска народна игра и музика на Институту за уметничку игру у Београду школске 2018/2019. године, где се већ у називу Одсека имплицира на сасвим другачији приступ едукацији који подразумева стваралаштво – кореографију и унапређење музичке – вокалне и инструменталне извођачке праксе.¹⁵

ЗАКЉУЧАК

У преплету бројних културних чинилаца, друштвено-историјских и политичких околности у којима је *сценска народна музика*, као специфичан сценски жанр базиран на традиционалној музици, настајао и развијао се у Србији, од важности је развојити две суштински важне одреднице. Једна се односи на постојање и обликовање различитих музичких форми унутар њега, које подразумевају вокалну и инструменталну, односно, оркестарску музику. Друга одредница односи се на садејство с другим сценским жанром – *сценском*

14 О појму и нивоима стилизације више у Бајић Стојиљковић 2019, 239–243.

15 Више о Одсеку у Бајић Стојиљковић 2021.

народном иџром, у оквиру које (над)жанр *кореоџрафија народне иџре* (КНИ) заузима доминантну позицију.

Основно полазиште у разумевању процеса обликовања *сценске народне музике* проистекло је из дефинисања појма *сценског* који не подразумева само просторну димензију у смислу позорнице/сцене као специфичног *месџа* извођења, већ и димензије стваралаштва, извођења, едукације и приказивања. Поменуто је у раду праћено кроз дијахронијску перспективу, будући да процес обликовања *сценске народне музике* у Србији датира још од друге половине 19. века. У раду је посебно истакнут период развоја оркестара у првим деценијама 20. века и обликовање његове звучности у различитим контекстима *сценског* – у Радио Београду, Ансамблу „Коло”, КУД-овима, образовним институцијама, али и у другим екстерним просторима као што су популарни београдски ресторани и кафане.

С посебним освртом на обликовање *кореоџрафског жанра* *кореоџрафије народне иџре* (КНИ), у раду се преиспитују релације између жанра *сценске народне музике* и *сценске народне иџре*, њихово узајамно садејство унутар истих друштвених околности, а посебно сарадња између појединаца – композитора и *кореоџрафа* – као аутора КНИ. Разноврсни процеси у обликовању *сценске народне музике* у великој мери су подударни с процесима развоја *сценске народне иџре*, те је неминовно долазило (и долази) до њиховог сусретања, преплитања и размене, подстицаја и стварања, захваљујући појединцима и институцијама унутар којих се ова пракса обликује и учи. *Кореоџрафија народне иџре* има значајну улогу у креирању музичке историје која се и данас ствара у културним срединама у Србији, региону и српској дијаспори. Извесно јесте да ће овај феномен утицати и на друге *сценске музичке форме* и да ће, деценијама условљен и повезан са *сценским стваралаштвом* – посебно *сценском народном иџром*, изнедрити и нове *сценске музичке форме* које ће, у својеврсном синкретичком јединству, обогатити савремену *сценску уметност* на нашим просторима.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Aleksić, Marko. 2021. „Uloga harmonije u formiranju mreže interpretativnih odnosa u Nemačkoj operi i Simfonijskom lidu druge polovine devetnaestog i početka dvadesetog veka“. Doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu. / Алексић, Марко. 2021. „Улога хармоније у формирању мреже интерпретативних односа у Немачкој опери и Симфонијском лиду друге половине деветнаестог и почетка двадесетог века“. Докtorsка дисертација, Универзитет уметности у Београду.
- Arnautović, Jelena. 2010. „Novokomponovana narodna muzika na Radio Beogradu 1945–1990 – poligon za ekspanziju komercijalizacije“. U *Dani Vlade Miloševića*, uredile Sonja Marinković i Sanda Dodik, 425–438. Banja Luka: Akademija umjetnosti Banja Luka, Muzikološko društvo Republike Srpske. / Арнаутовић, Јелена. 2010. „Новокомпонована народна музика на Радио Београду 1945–1990 – полигон за експанзију комерцијализације“, у *Дани Владе Милошевића*, уредиле Соња Маринковић и Санда Додик, 425–438. Бања Лука: Академија уметности Бања Лука, Музиколошко друштво Републике Српске.
- Bajić, Vesna. 2004. *Podražavanje gajdaške svirke na raznovrstnim instrumentima (kroz primere gajdaških melodija)*, seminarski rad iz etnomuzikologije u rukopisu. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Бајић, Весна. 2004. *Подражавање тајдашке свирке на разноврстним инструменитима (кроз примере тајдашких мелодија)*, семинарски рад из етномузикологије у рукопису. Београд: Факултет музичке уметности.
- Bajić, Vesna. 2006. *Od originalnog zapisa tradicionalne muzike i igre ka preradi, obradi i kompoziciji (muzičko i igračko nasleđe u kulturno-umetničkim društvima i obrazovnim institucijama u Srbiji)*, neobjavljeni diplomski rad, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Бајић, Весна. 2006. *Ог оригиналног записа традиционалне музике и игре ка преради, обради и композицији (музичко и играчко наслеђе у културно-уметничким друштвима и образовним институцијама у Србији)*, необјављени дипломски рад, Београд: Факултет музичке уметности.
- Bajić Stojiljković, Vesna. 2016. “Stage folk dance in Serbia as a phenomenon of professionalization”. In *Music and dance in Southeastern Europe: New scopes of research and action, 4th Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe*, edited by Liz Mellish, Nick Green and Mirjana Zakić, 218–225. Belgrade: ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, Faculty of Music.
- Bajić Stojiljković, Vesna. 2019. *Scenska narodna igra i muzika. Procesi (re)definisanja strukturalnih, dramaturških i estetskih aspekata u scenskom prikazivanju tradicionalne igre i muzike za igru u Srbiji*. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Бајић Стојиљковић, Весна. 2019. *Сценска народна игра и музика. Процеси (ре)дефинисања структуралних, драматуршких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Bajić Stojiljković, Vesna. 2021. „Koreografska forma ili smisao u koreografiji narodne igre“, World Music asocijacija Srbije. <https://worldmusic.org.rs/2021/05/20/magazin-etnoulmje-koreografska-kompozicija/>. Pristupljeno avgusta 2022.
- Golemović, Dimitrije. 2002. „Nova gradska muzika“. U *Muzika kroz misao*. Uredile Ivana Perkočić i Dragana Stojanović-Novičić, 23–26. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. / Големовић, Димитрије. 2002. „Нова градска музика“. У *Музика кроз мисао*, уредиле Ивана Перковић и Драгана Стојановић-Новичић, 23–26. Београд: Факултет музичке уметности.
- Golemović, Dimitrije. 2006. „Novokomponovana narodna muzika i novokomponovana stvarnost“, *Čovek kao muzičko biće*, 245–251. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Despić, Dejan. 1997. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

- Dumnić, Marija. 2013. „Muziciranje i muzičari u kafanama u Beogradu od početka emitovanja programa Radio Beograda do Drugog svetskog rata”. *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”. *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 49: 77–90.
- Dumnić, Marija i Danka Lajić Mihajlović. 2014. „Institucionalizacija etnokoreologije u Srbiji: zaostavština Ljubice Janković u Muzikološkom institutu SANU”. *Muzikologija-Musicology* 17: 259–272. <https://doi.org/10.2298/MUZ1417259D>. / Думнић, Марија и Данка Лајић Михајловић. 2014. „Институционализација етнокореологије у Србији: заоставштина Љубице Јанковић у Музиколошком институту САНУ”. *Музикологија-Musicology* 17: 259–272. <https://doi.org/10.2298/MUZ1417259D>.
- Đurić, Bogdanka. 2021. *Olga Skovran – kolo s ljubavlju*. Beograd: Ansambл „Kolo”. / Ђурић, Богданка. 2021. *Олга Скворан – коло с љубављу*. Београд: Ансамбл „Коло”.
- Zakić, Mirjana. 2014. „Delatnost Ljubice i Danice Janković na planu etnomuzikologije”. *Muzikologija-Musicology* 17: 245–258. <https://doi.org/10.2298/MUZ1417245Z>. / Закић, Мирјана. 2014. „Делатност Љубице и Данице Јанковић на плану етномузикологије”. *Музикологија-Musicology* 17: 245–258. <https://doi.org/10.2298/MUZ1417245Z>.
- Ivančić Dunin, E. and S. Višinski. 1995. *Dances in Macedonia – performance genre – Tanec*. Skopje: Open Society Institute Macedonia.
- Janković, Ljubica i Danica Janković. 1937. *Narodne igre*, knjiga II. Beograd: izdanje autora. / Јанковић, Љубица и Даница Јанковић. 1937. *Народне игре*, књига II. Београд: издање аутора.
- Janković, Ljubica i Danica Janković. 1937. *Narodne igre*, knjiga III. Beograd: izdanje autora. / Јанковић, Љубица и Даница Јанковић. 1937. *Народне игре*, књига III. Београд: издање аутора.
- Jovanović, Jelena. 2012. „Identiteti izraženi kroz aktuelizaciju sviranja i gradnje kavala u Srbiji 90-ih godina 20. veka”. U *Muzičke prakse Balkana: etnomuzikološke perspektive*, uredili Dejan Despić, Jelena Jovanović i Danka Lajić-Mihajlović, 1–27. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Јовановић, Јелена. 2012. „Идентитети изражени кроз актуелизацију свирања и грађење кавала у Србији 90-их година XX века”. У *Музичке праксе Балкана: етномузиколошке перспективе*, уредили Дејан Деспић, Јелена Јовановић, и Данка Лајић-Михајловић, 1–27. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Knežević, Bojana. 2015. „Muzika za koreografiju narodne igre: distinktivne odlike formalnog oblikovanja i harmonskog jezika”. Master rad, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti. / Кнежевић, Бојана. 2015. „Музика за кореографију народне игре: дистинктивне одлике формалног обликовања и хармонског језика”. Мастер рад, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности.
- Krasin, Matic Maja i Vesna Bajić Stojiljković. 2014. *Desanka Desa Đorđević*. Beograd: Agencija Koreos. / Красин, Матић Маја и Весна Бајић Стојиљковић. 2014. *Десанка Деса Ђорђевић*. Београд: Агенција Кореос.
- Krasin, Matic Maja i Vesna Bajić Stojiljković. 2017. *Maestro Branko Marković*, Beograd: Agencija Koreos. / Красин, Матић Маја и Весна Бајић Стојиљковић. 2017. *Маестро Бранко Марковић*. Београд: Агенција Кореос.
- Krasin Matic, Maja. 2022. „Koreografska memorija: Istraživanje koreografske narodne prakse u popularnoj kulturi”. Doktorska disertacija, Univerzitet Singidunum. / Красин Матић, Маја. 2022. „Кореографска меморија: Истраживање кореографске народне праксе у популарној култури”. Докторска дисертација, Универзитет Сингидунум.
- Lajić Mihajlović, Danka. 2022. „Every village had bagpipes... and then the accordions arrived. The Influence of Multipart Instruments on Textural Transformations of Serbian Traditional Instrumental Music”. In *Playing Multipart Music. Solo and Ensemble Traditions in Europe. European Voices IV*, edited by U. Morgenstern and A. Ahmedaja, 29–56. Wien–Köln: Böhlau Verlag.
- Magazinović, Maga. 2000. *Moj život*. Beograd: Clio.
- Marinković, Sonja. 2000. *Istorija srpske muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. /

- Маринковић, Соња. 2000. *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Marković, Mladen. 1994. „Etnomuzikologija u Srbiji”. *New Sound* 3, I, 19–30. / Марковић, Младен. 1994. „Етномузикологија у Србији”. *New Sound* 3: 19–30.
- Milanović, Biljana. 2014. „Музички спектакл масовног национализма на почетку 20. века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва”. У *Дани Владе С. Милошевића*, уредиле Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров, 17–30. Банја Лука: Академија умјетности Банја Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске. / Милановић, Биљана. 2014. „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва”. У *Дани Владе С. Милошевића*, уредиле Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров, 17–30. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске.
- Milanović, Žarko. 1983. *Priručnik za rad sa narodnim orkestrima i vokalno-instrumentalnim solistima u amaterskim društvima*, Београд: Savez amatera Srbije. / Милановић, Жарко. 1983. *Приручник за рад са народним оркестрима и вокално-инструменталним солистима у аматерским друштвима*, Београд: Савез аматера Србије.
- Milin, Melita. 1987. „Primena folklorа u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata (1945–1965)”. У *Folklor i njegova umetnička transpozicija*, 205–218. Београд: Факултет музичке уметности.
- Mladenović, Olivera. 1974. „Tradicionalno igračko nasleđe i savremenost”, *Etnološko proučavanje savremenih promena u narodnoj kulturi*, posebna izdanja 15, Београд: Етнографски институт САНУ, 245–251. / Младеновић, Оливера. 1974. „Традиционално играчко наслеђе и савременост”. *Етнолошко проучавање савремених промена у народној култури*, посебна издања 15, Београд: Етнографски институт САНУ.
- Mosusova, Nadežda. 2012. „Moderna igra u Srbiji. Povodom stotridesetogodišnjice rođenja Mage Magazinović i stogodišnjice njene škole”. У *Igraj, igraj, igraj*, четрнаести педагошки форум сценских уметности, уредила Милена Петровић, 7–19. Београд: Факултет музичке уметности. / Мосусова, Надежда. 2012. „Модерна игра у Србији. Поводом стотридесетогодишњице рођења Маре Магациновић и стогодишњице њене школе”. У *Играј, играј, играј*, четрнаести педагошки форум сценских уметности, уредила Милена Петровић, 7–19. Београд: Факултет музичке уметности.
- Nahashewsky, Andriy. 2012. *Ukrainian Dance, A cross-cultural approach*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company.
- Nikolić, Mirjana. 2015. „Музички програми Радио Београда (Sender Belgrad) između dva svetska rata (od eskapizma do vrhunskih umetničkih dometa)”. У *Radio i srpska muzika*, уредила Ивана Медић, 31–49. Београд: Музиколошки институт САНУ. / Николић, Мирјана. 2015. „Музички програми Радио Београда (Sender Belgrad) између два светска рата (од ескапизма до врхунских уметничких домета)”. У *Радио и српска музика*, уредила Ивана Медић, 31–49. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Rejović, Roksandа. 1986. „Pevačka društva 2”. У *Scensko muzičko izvođaštvo 1831–41*, posebno izdanje. Београд: Pro musica. / Пејовић, Роксанда. 1986. „Певачка друштва 2”. У *Сценско музичко извођачиштво 1831–41*, посебно издање. Београд: Pro musica.
- Rakočević, Selena. 2004. „Šta je to igra? Etnokoreološki pogled na terminološka i konceptualna određenja pojma”. *Dani Vlade S. Miloševićа*, уредио Dimitrije Golemović, 96–117. Банја Лука: Академија умјетности Банја Лука и Vedes Београд. / Ракочевић, Селена. 2004. „Шта је то игра? Етнокорелолошки поглед, на терминологска и концептуална одређења појма”. У *Дани Владе С. Милошевића*, уредио Димитрије Големовић, 96–117. Бања Лука: Академија умјетности Бања Лука и Vedes Београд.
- Ranisavljević, Zdravko. 2021. „Kolo: tradicionalni ples u Srbiji – kontekstualni i formalni aspekti”. *Doktorska disertacija*, Универзитет уметности у Београду. / Ранисављевић, Здравко. 2021. „Коло: традиционални плес у Србији – контекстуални и формални аспекти”. *Докторска дисертација*, Универзитет уметности у Београду.

- Škovran, Olga. 1965. „Scenska primena narodnih igara u ansamblu 'Kolo'”, *Godišnjak grada Beograda*, knj. XI–XII, Beograd: Novinsko izdavačko preduzeće „Sedma sila”, 431–464. / Сковран, Олга. 1965. „Сценска примена народних игара у ансамблу 'Коло'”, *Годишњак града Београда*, књ. XI–XII, Београд: Новинско издавачко предузеће „Седма сила”.
- Šantić, Jelena. 1995. „Inkorporiranje folklornih elemenata u koreografiju baleta domaćih kompozitora”. У *Srpska muzička scena*, uredila Nadežda Mosusova, 501–510. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Шантић, Јелена. 1995. „Инкорпорирање фолклорних елемената у кореографију балета домаћих композитора”. У *Српска музичка сцена*, уредила Надежда Мосусова, 501–510. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Vesić, Ivana. 2015. „Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културне 'педагогије'”. У *Radio i srpska muzika*, uredila Ivana Medić, 15–29. Beograd: Muzikološki institut SANU. / Весић, Ивана. 2015. „Музички програм Радио Београда између два светска рата и феномен националне и културне 'педагогије'”. У *Радио и српска музика*, уредила Ивана Медић, 15–29. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- 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.

ЗВУЧНИ ИЗВОРИ

- Milanović, Žarko. 2005. *Zapisano u vremenu*, CD I–III. PGP RTS 406355.
- Pavlović Carevac, Vlastimir. 1997. *Narodni orkestar Vlastimira Pavlovića Carevca (1954–1964)*, D. M. Obradović (ur.), CD I–III, ПГП РТС 403255. / Павловић Царевац, Властимир. 1997. *Народни оркестар Властимира Павловића Цареваца (1954–1964)*, у Д. М. Обрадовић (ур.).

ДРУГИ ИЗВОРИ (КЊИЖИЦЕ, КАТАЛОЗИ)

- Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1997. / *Катедра за музикологију и етномузикологију*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Katalog Nacionalni Ansambl „Kolo”*, Beograd: Ansambl „Kolo”, 2008. / *Каталог Национални Ансамбл „Коло”*, Београд: Ансамбл „Коло”.

VESNA BAJIĆ STOJILJKOVIĆ

THE PROCESS OF SHAPING *STAGE FOLK MUSIC*
THROUGH THE PRISM OF THE DEVELOPMENT OF *FOLK DANCE CHOREOGRAPHY*

(SUMMARY)

Folk dance choreography (shortly FDC) is a unique phenomenon of artistic expression that has dance and music as its primary structural elements. Understanding the historical processes in the development of FDC in a particular place and time raises an important question about the history of *stage folk music*. Considering the fact that in many countries FDC is connected with the preservation and reconstruction of elements from traditional village settings, as a bearer of national music histories, much historical data (documents, video and audio recordings) from the 1950s onwards provide information on the continuous intertwining of different dance and musical elements that arise from shared cultural substrata.

In the case of Serbia, FDC also has a significant role in music historiography. As the act of performing and creation, it appeared in the 1930s, in the urban environment of old Belgrade with the first creations of Maga Magazinović, a representative choreographer of the modern dance genre, who used folk melodies for some of her choreographies. After the Second World War, with the establishment of many cultural-artistic societies (KUDs) in Belgrade and other towns in Serbia, as well as the professional ensemble "Kolo" in Belgrade, the attitude towards stage folk music in FDC has changed. Concerning its usage, performance and orchestration, music played a crucial role, which was promoted on Radio Belgrade. Nowadays, the music in FDC shows many differences compared to previous decades. In this article I conceptualise the term *stage folk music* and discuss its historical development through the development of FDC in the period specified. The research is based on the available data, with the reference to the musical analysis of particular, well-known FDC, which were created by different authors during the period of almost seventy years. I discuss the significant role that FDC has in creating present music history which arises in modern cultural environments in Serbia, the Serbian diaspora and the Balkans, influencing the development of other stage music and dance forms.

(RE)EXAMINING THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC
AND DANCE FROM THE PERSPECTIVE OF LEARNING AND
MEMORIZING FOLK DANCE CHOREOGRAPHY

Maја Krasin Matic¹

Lecturer, Belgrade Dance Institute, Belgrade, Serbia

(ПРЕ)ИСПИТИВАЊЕ ОДНОСА МУЗИКЕ И ИГРЕ
ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ УЧЕЊА И ПАМЋЕЊА
КОРЕОГРАФИЈЕ НАРОДНЕ ИГРЕ

Маја Красин Матић

Предавач, Институт за уметничку игру, Београд, Србија

Received: 6 October 2021

Accepted: 15 October 2022

Original scientific paper

ABSTRACT

This article contributes to the study of the relationship between music and dance through the elaboration of questions such as: how music and dance coexist in the perception of the performer; whether dance is always inseparable from music or it becomes independent from it in formal learning conditions; whether music influences learning and memorising the choreography of the folk dance. Incorporating aspects of cognitive research into the study fields of ethnomusicology and ethnochoreology creates fertile ground for (re)examining previous opinions about the relationship between music and dance, as well as the need for future interdisciplinary research of the process of learning and remembering choreography as an art form.

KEYWORDS: perception, choreography learning, players' memory, kinetics, Ensemble "Kolo".

АПСТРАКТ

Овај рад представља прилог проучавању односа музике и игре кроз елаборацију питања као што су: како музика и игра коегзистирају у перцепцији извођача, да ли је игра увек неодвојива од музике или у формалним условима учења има независан однос, да ли музика утиче на учење и памћење кореографије народне игре (КНИ). Инкорпорирање аспеката когнитивних истраживања у област студијског поља истраживања етномузикологије и етнокорееологије ствара плодносно тло за (пре) испитивање досадашњих мишљења о односу музике и игре, као и потребу за будућим интердисциплинарним истраживањима процеса учења и памћења кореографије као уметничке форме.

Кључне речи: перцепција, учење кореографије, меморија играча, кинетика, Ансамбл „Коло”.

УВОД

Истраживање на насловљену тему мотивисано је личним и професионалним разлозима. Жеља за истраживањем кореографске народне праксе настала је јер сам дуги низ година била члан бројних културно-уметничких друштава у Србији и дијаспори, што је резултирало идејом да своје истраживање усмерим ка кореографској пракси у сфери народних игара, односно, моделу учења, вежбања, меморисања једног кореографског дела. С друге стране, током својих студија на Катедри за етномузикологију на Факултету музичке уметности у Београду, на предмету етнокорееологија учила сам да је музика неодвојив елемент српских народних игара.

Умрежавајући искуство стечено праксом и теоријским сазнавањем током студија, сматрала сам да је неопходно поставити нова питања у вези с дијалогом музика–покрет, односно у овом случају кореографска народна игра, а која се односе на узајамну везу музике и кореографије народне игре на нивоу меморије.

Плес/игра² и музика деле бројне заједничке карактеристике, које се најпре ишчитавају у акценту, трајању, метру, темпу и ритму; ове карактеристике препознате су још у периоду античке Грчке, када су делиле исти назив, *mousikē*, који је упућивао на певање, плесање, свирање на инструментима и на рецитовање

2 За потребе овог рада, усмереног на теренски рад, на исказе својих саговорника у којима се користи искључиво термин *игра* за извођење кореографије народних игара, моја употреба ових термина биће двојака. Термин *игра*, *играчи*, *народна игра*, *кореографија народне игре*, користити када упућујем на теренски рад, исказе саговорника, цитате домаћих аутора који користе термин *игра* за покрет уз музику, као и за теоретско-практично подручје у којем се ослањам на термин *кореографија народне игре* (КНИ) етнокорееолога др Весне Бајић Стојиљковић (2019).

поезије. Захваљујући наведеним особинама, које посматрамо као темпоралне, плес и музика су се кроз историју развијале заједно и узајамно. Ипак, поједини примери у (традиционалним) плесним праксама дају увид у то да плес може егзистирати и без музичке компоненте, као што се то одвијало почетком 20. века у правцу модерног плеса и тадашњих кореографа и педагога модерног плеса (Рудолф фон Лабан /Rudolf von Laban/, Дорис Хамфри /Doris Humphrey/, Мери Вигман /Mary Wigman/ и др.). Њихова тенденција била је да плес као уметност ослободе технике класичног плеса (балета), али и потчињености музици. Међутим, анализирајући развој плеса од Исидоре Данкан (*Angela Isadora Duncan*) до Марка Мориса (*Mark Morris*), поједини аутори остају при општој тврђњи да се плес најчешће изводи уз музику, чак да се приликом одабира за кореографију одређеног плесног правца највише пажње посвећује структури, форми и квалитету музичке компоненте (Carroll and Moore 2008, 414).

У односу на традиционалну плесну праксу уврежено је мишљење да се музика за плес може изводити самостално, без плесања, док је сам процес плесања у директном, и то зависном односу с музиком (Giurchescu and Torp 1995, 143), чиме се наглашава схватање да је традиционални стваралачки принцип увек давао предност временској форми над просторном. У оваквим и сличним теоријама, поједини аутори истичу да се не мисли првенствено на мелодијску компоненту, већ на кореспонденцију у ритмичким шемама музике и плеса (Исто). Најзад, у појединим културама плес исказује своју директну везу с музиком тако што осликава геометријске фигуре, односно музичке обрасце (Vatsyayan 1963, 33), или је промена у музичким секвенцама вођена променом фигура у плесу (Barreto and Ordóñez Flores 2008, 20) и слично.

С обзиром на то да је музика од несумњивог значаја у извођењу традиционалног плеса, а самим тим и кореографије (која може представљати и традиционалну праксу на сцени), у овом раду ћу покушати да прикажем један другачији и савременији поглед на значај музике уз плес, фокусирајући се на питање на који начин је музика значајна за учење компонованих/кореографских образаца покрета/корака³ и за њихово памћење. У областима когнитивне науке и неуронауке које у последње две деценије исцртавају нови пут истраживања у теорији плеса, питања као што су како се учи, вежба и памти плес, све су актуелнија (Betteridge, Stevens and Bailes 2014; Palmer and Krumhansl, 1990; и др.). Будући да слична питања до сада нису била темељније обрађивана у областима српске етнокореологије, етномузикологије, па ни антропологије плеса,⁴ циљ овог рада је да укаже на поменути проблематику у контексту процеса савладавања – учења, а потом и увежбавања кореографске народне игре. Избор управо ове

3 Синтагма „компоновани образац покрета/корака“ именована је и дефинисана у монографији Весне Бајић Стојиљковић (2019, 179) као кореографско-композициона целина која се остварује кроз тзв. мотивски рад и најчешће кроз четвортактне (ређе осмотактне) фразе, које су подударне с музичким фразама, а карактерише их већа мотивска разноврсност и сложеност у односу на обрасце корака забележене у сеоској пракси.

4 Као пионирски резултат истраживања ове врсте на пољу националне етномузикологије – проучавања меморисања у гусларској пракси, в. Лајић Милајковић 2012.

теме јесте у чињеници да кореографија народне игре као феномен обједињује, с једне стране, методологију учења преузету (делом) из кореографије уметничке игре и, с друге стране, играчку мотивацију и форме из традиционалних плесова.

У центрима широм света који су окренути когнитивним истраживањима уметничке игре формирао се научни круг који учење уметничке игре с теоријске и практичне стране не посматра само као одраз физичке способности играча, већ и као широко подручје когнитивних вештина које се односе на контролу тела у физичким срединама. У овом научном подручју (кроз субдисциплине као што су /енгл./ *neurocognition of dance, cognition of dance*) фокус проучавања је на односу музике и уметничке игре. Водећи аутори у овој области су Кетрин Стивенс (Catherine Stevens), Томас Шак (Thomas Schack), Емили Крос (Emily Cross), Џудит Лин Хана (Judith Lynn Hanna) и други. Досадашња истраживања резултирала су бројним монографијама, научним студијама, отварањем центара широм света који се баве овом облашћу, али до сада још увек нису обједињена у оквиру званично препознате и етаблиране дисциплине, као што су когнитивна антропологија или когнитивна психологија.

Храбри искорак у том смислу чини крајем XX века мађарски етнокорееолог Јанош Фугеди (János Fügedi), који се бави утицајем когнитивних фактора на покрет, што му помаже да анализу људског покрета ближе објасни уз помоћ плесног писма – лабанотације. Фугеди се у образложењу повезивања когнитивне психологије и етнокорееологије позива на ставове пионира америчке филозофије и психологије Вилијама Џејмса (William James) у вези с учењем покрета, те узима као релевантно његово мишљење да „када се секвенце покрета уче у почетној фази, то је искључиво когнитивни утицај” (Fügedi 1999).

Методе и технике које су биле коришћене у овом истраживању јесу следеће: опсервација у реалном процесу рада ансамбла, односно учесничко-посматрачка метода која је посебно корисна као допуна стандардних процедура (интервјуа, тестова), и то у формализованим условима; индивидуални полуструктурисани интервју; анализа психолошких и кореографских аспеката исказа код учесника, те њихово корелативно разматрање; анализа контекста, односно праксе учења и околности у којима се учесници налазе; поређења вербализација схватања и разумевања концепта меморије, односно памћења код испитаника, с теоријским упориштима.

Налази који ће бити изнети у овом раду заснивају се на теренском истраживању које сам усмерила на процес формалног учења кореографије народне игре (у даљем тексту: КНИ) од стране професионалног играчког ансамбла – у питању је Ансамбл народних игара и песама „Коло” (у даљем тексту: Ансамбл „Коло”), у његовим просторијама за вежбање, у Београду. Реч је, дакле, о анализи начина учења КНИ од стране ансамбла, у формализованим условима, у наменским просторијама у којима се процес учења одвија као професионални задатак. Истраживање је методолошки конципирано тако да фокус буде на значају музике у процесу учења (нове) КНИ, али и на њеној улози у процесу памћења кореографског дела. У циљу истраживања обављени су интервјуи с

практичарима у Ансамблу,⁵ што је обезбедило драгоцене податке о њиховом непосредном искуству у вези са задатом темом. Значајно је то што се анализа процеса учења и вежбања КНИ показала као својеврсна „провера” теоријских упоришта из различитих научних области које се баве фазама учења и вежбања плеса (нпр. теорија и методика плеса).

Додатни аргумент који бих искористила као интересовање за ову тему јесте чињеница да је методологија рада у Ансамблу „Коло” модел за учење КНИ у културно-уметничким друштвима у Београду, Србији, а врло често и у српској дијаспори, преко професионалних играча, који заузимају позиције педагога; тај вид учења КНИ данас је у друштвима све више присутан још и услед константног пораста њиховог броја, али и видљивије сценске, институционализоване праксе презентовања КНИ у односу на традиционалну партиципативну праксу.

УЛОГА МУЗИКЕ У ПРОЦЕСУ УЧЕЊА КОРЕОГРАФСКОГ ОБРАСЦА ПОКРЕТА

Под учењем, уопштено говорећи, подразумева се когнитивни процес путем којег се стичу знања, вештине, навике, односно разна искуства важна за прилагођавање и опстанак. Кроз историју, истраживања у области дидактике, педагошке дисциплине која се бави проблемом наставе у најширем смислу, велика пажња се посвећивала проблематици обучавања, методама и принципима од којих би требало поћи и којих се треба придржавати у било ком процесу, односно фази обучавања (Апостоловић 2012). То је и разлог великог броја теорија и поставки којима се желело поставити универзално правило или „шема”, по којој би се процес обучавања одвијао од свог почетка до краја, али су сви напори остали без већих резултата (Јоцић 2009, 157).

Многи аутори који се баве методологијом учења плеса прилазе обимно и јасно у циљу објашњења како научити плес. Већина издања коју имамо у виду усмерена је на стопала и кораке и тежи се поставци шта је исправно а шта погрешно у методологији учења плеса (в. нпр. Nilsson 1991, 282). У етнокореолошким научним јединицама, посвећеним проблематици учења КНИ указује се на то да учење и перцепција таквог плеса представљају сет знања, односно играчко знање, а тај се сет доводи у паралелну везу с плесним речником или језиком (Mellich 2013), а он се стиче с годинама искуства. Такође, важну улогу у учењу КНИ има и експертиза извођача, тј. играчко знање које се акумулира током учења, а тиме и стечено искуство, али и ментална представа одређеног играчког обрасца значајног у тренутку учења истог (Fügedi 1999; Felföldi 2002), као и познавање и препознавање структуре датог обрасца.

5 Истраживање је спроведено у периоду од марта до јула 2018. године.

Учење и увежбавање играчког обрасца⁶ у кореографији народне игре у претходно описаним условима (баш као и приликом усвајања обрасца у кореографији неког другог плесног жанра) захтева концентрацију играча на прецизно позиционирање тела, координацију, осећај за кореографско фразирање и покрет, што захтева и физички и когнитивни напор. Најпрецизније објашњење учења и вежбања традиционалног плеса поставио је давно плесни теоретичар Емил Рет (Emil Rath) који је општу методологију учења традиционалног плеса извео на основу проучавања учења традиционалног плеса *йолке*. Своју наставну технику Рет објашњава врло детаљно и предлаже да се све плесне вештине уче у три етапе: 1) објашњење и демонстрација, 2) покушај и испољавање и 3) вежбање (Rath, 1943 [1939], 13–14). Ове етапе даље се могу категоризовати у три технике учења: *визуелна њредсјава*, *имитација* и *рејетисија* (Јоцић 2009).

Формирање визуелне њредсјаве јесте прва етапа у процесу учења плеса, у којој се посматра демонстрирање компонованог обрасца покрета, а уз то се усвајају вербалне информације о плесу/кореографији: подаци о његовом називу, о групи кинетичких елемената уколико су груписани у мотиве или фразе, као и неки просторно-временски подаци. На тај начин стиче се процедурално знање (знање о процедури, правилима која је потребно испоштовати да би се дошло до жељеног исхода) и декларативно знање (чињенично знање о појмовима и информације различите врсте), које обезбеђује даље чување информација у дугорочној меморији (Костић 2014). Колико ће брзо играч формирати своју менталну представу показаног играчког обрасца зависи од наведених вештина самог извођача. Значајну улогу у креирању менталних представа приликом учења кинетичке димензије у плесу и кореографији народне игре има способност извођача да групише информације у целину која представља хијерархијски поредак/процес и у овом контексту односи се на познавање структуре традиционалних плесова.⁷ Након што се изгради свест о целини у извођачевом уму, он ће лако моћи да меморише и разуме дело (Маријан 2011, 98),⁸ а потом и да у будућем раду путем аналогне представе олакша креирање

6 Играчки образац је према сестрама Љубици и Даници Јанковић структурална целина која садржи основне кораке народне игре и главне правце кретања у најкрупнијим потезима (Јанковић 1934, 10). Преузет од сестара Јанковић, појам *играчки образци* у етнокореологији у Србији био је шире употребљаван (према Васић 1997, 266), а та је синтагма у новијем научном дискурсу модификована у термин *образци њокрешија/корака* (према Ракочевић 2011, 37).

7 Начин на који људски мозак ствара перцептивне групе последица је бројних фактора. Неки фактори груписања одређени су особинама самих предмета – њихов облик, боја, симетричност, контраст и принципи који се тичу континуитета њихових линија и ивица. Други фактори груписања у целину су психолошки, тј. потичу из нашег ума (Levitin 2011, 93).

8 Маја Маријан износи резултате истраживања когнитивно-психомоторног модела у настави клавира: „учавајући и упоређујући елементе дела међусобно, извођач ће изградити јасну представу о целини дела у свом менталном простору” (Маријан 2011, 98). Ипак, пут до идеје целине није праволинијски, већ је потребно имати свест о свим елементима и параметрима целине и груписати их у засебне структуре. Тако, на пример, рад само на техничком аспекту дела образоваће једну структуру која ће садржати само елементе и појмове везане за тај аспект. Или, указивањем само на експресивни аспект дела, биће оформљена структура експресивних

менталне представе кинетичке димензије плеса, што се надаље може третирати као експертиза извођача.

Имитација се као друга по реду техника у процесу учења плеса најчешће среће у формалном облику учења, који се реализује у сали (Mellish 2013). Ипак, свесни сазнања да се кроз дуги период историје чувања традиционалних плесних култура, као и традиционалне музичке баштине и преношење музичких знања и вештина, вршило искључиво усменим путем – „с колена на колена” односно – имитацијом, свесни смо да је имитација техника учења која се образује према опажању/опсервацији туђег понашања, односно тога шта други раде (Cross 2010, 185).⁹ То може подразумевати учење по моделу, тј. подражавање или понављање туђег понашања, и идентификацију, поистовећивање с особинама и(ли) с унутрашњим стањем особе која је узор (Kostić 2001; Downey 2005; Јоцић 2009; Hanna 2015; Vukadinović 2019). У сфери учења кореографије народних игара, такво се учење обично остварује кроз улогу руководиоца играча / уметничког руководиоца / кореографа који подучава ансамбл и надзире квалитет извођења кореографије.¹⁰ Поред ових личности, углавном физички позиционираних испред ансамбла, особе погодне за имитацију, према исказима мојих саговорника у Ансамблу „Коло”, јесу и оне које су у колективу сматране добрим играчима, па су тиме узор млађим члановима. Критеријум за одлучивање ко је добар играч варира од особе до особе и зависи од различитих фактора.

Следећа техника која се примењује у процесу учења плеса јесте *репетиција*. Она подразумева понављање сваког покрета и секвенце покрета онолико пута колико је потребно да (у идеалној варијанти) постану део извођачеве несвесне меморије (Mellish 2013, 135), односно када играч више не размишља о покрету. Реч је о *аутиоматизацији* компоненти моторне вештине. То значи да временом контрола покрета, уз ангажовање чула вида и других екстерорецептора, постаје готово непотребна. У овој фази од великог значаја је самоконтрола извођача, јер, према мишљењу совјетског неурофизиолога Николаја Бернштајна (Nicolai Bernstein), покрет никад није идеално репродукован (Bernstein 1996, 176). Сходно томе, репетиција је неопходна да би се стекло релевантно искуство у свим могућим изменама задатка, првенствено у свим замислима које леже у сензорном кориговању покрета; у супротном, поступак репетиције постаје

параметара дела. Дакле, генерисање структуре целине сложен је процес удруживања структура свих параметара плеса/композиције (према: Маријан 2012, 135).

9 Мерлин Доналд (Merlin Donald), канадски психолог, позивајући се на основна начела Аристотелових тврђи да људску врсту од нижих бића издваја управо учење по моделу имитације, сматра да је имитација једно од најосновнијих показатеља људске интелигенције (Donald 1991).

10 У пракси аматерских културно-уметничких друштава у Србији и дијаспори, често се шеф (играчког) ансамбла и(ли) уметнички руководилац подводе под име „кореограф”, иако овај термин у суштини има потпуно друго значење. До овакве термилошке грешке дошло је због задатака различите природе које једна особа мора да спроведе у ансамблу, од тога да „уиграва” ансамбл, одлучује о уметничком програму и репертоару, или „подешава” већ постојећу КНИ наспрам техничких способности датог извођачког ансамбла.

замарајући за играча, контрапродуктиван за учење и почиње се понављати механички.

Музика у процесу учења КНИ: учење „на бројање” и „уз музичку пратњу” / „на музику”

Истраживање учења нове КНИ реализовано у Ансамблу „Коло”, показало је да поменута теорија Емила Рета о поступном учењу плеса налази своју примену у пракси овог ансамбла, односно, да све наведене технике учења (визуелна представа, имитација и репетиција) имају своју апликативну вредност у сали за вежбање. У наредном сегменту рада покушаћу да објасним како се оне остварују у садејству с музиком и колико је музика у наведеним техникама значајна и присутна.

Заједничко наведеним техникама јесте то што се оне у формалним условима учења креираних образаца покрета за КНИ (заснованих на традиционалним играма) спроводе у виду двеју метода, које се спроводе на два начина који би се могли одредити као „на бројање” – која подразумева извођење играчких образаца креираних за КНИ на метро-ритмичку подлогу – и „уз музичку пратњу” – што се односи на увођење интонационе компоненте, која доноси нови ниво асорирања, одн. усмеравања плесача/играча.¹¹ Која ће се од ових метода учења играчког обрасца спровести зависи пре свега од особе која показује покрете и која учи ансамбл, као и од кореографа, и од њихових опредељења: да ли учење играчких образаца савладавају на основу ритмичке структуре обрасца – тј. да ли броје покрете, или играчки образац показују уз музичку пратњу, с вербализованим бројањем покрета. Такође, којој ће се методи приклонити учитељи зависи и од структуре ансамбла и њихових изграђених правила и навика уз помоћ којих се прилази учењу новог кореографског материјала.

Према основним етнокореолошким тендецијама и дефиницијама у српској традиционалној пракси, реализовање играчких образаца односи се првенствено на кинетичко деловање доњег корпуса тела (Ракочевић 2011, Бајић Стојиљковић 2019), па се метода *на бројање* у суштини одражава као фокусирање на структурално ритмичко разлагање играчког обрасца. Ова метода широко је распрострањена и веома присутна и у другим правцима уметничке игре (класична игра, савремена игра). Према појединим теоретичарима из когнитивних наука, ритмичко разбрајање као метода учења плеса, без обзира на то да ли се она остварује само кроз ритмичку пулсацију играчког обрасца или уз ритмичку подлогу која долази од музичке пратње, представља веома успешну алатку у процесу учења плеса (Large and Jones 1999; Leman 2008; Bolger, Coull and Schön 2014).

11 Поменуте методе за сада нису имале своје теоријско упориште у домаћој научној етнокореолошкој и етномузиколошкој литератури; оне су изведене из праксе и из моје анализе ситуације и околности на које су указивали моји саговорници.

На основу свог дугогодишњег искуства као члана различитих културно-уметничких друштава у Београду, Србији и дијаспори, али и на основу сопствених теренских истраживања у професионалном ансамблу, могу посведочити томе да у првој и другој етапи учења (визуелна представа и имитација), чланови ансамбла без обзира на узраст, али и особа која показује нов кореографски материјал, употребљавају технику *на бројање*, чијим се називом служе и уметнички руководиоци и педагози у културно-уметничким друштвима и професионалном ансамблу. Ипак, ритмички аспект није само пуки вид синхронизације у извођењу кореографских дела, нити основна компонента за упоређивање плеса и музике (иако је то једна од његових важнијих улога). Поред научних и стручних ставова да је традиционална народна игра у Србији неодвојива од музике (Ракочевић 2011; Бајић Стојиљковић 2019; Лонић 2018), па самим тим, исто тако, и КНИ, значајна заједничка компонента која ближе објашњава однос музике и (сценске) народне игре је управо ритам. Ритам, као носећи музички параметар, има веома значајну улогу приликом учења, вежбања и памћења КНИ и компонованог обрасца покрета. Он се не мора свесно опажати, већ његова регуларност покреће усклађивање компонованог обрасца покрета у свести играча с ритмом музичке пратње. Значај везивања народне игре за ритам приликом учења близак је и традицијама у блиском географском окружењу, у којима је важно да се традиционална игра која се обликује за приказивање на сцени формира према ритму и да се изводи ритмички уједначено (Mellish 2013, 127).

Још једна, могло би се рећи, предност учења компонованог обрасца покрета *на бројање* јесте у томе што потцртавање ритма током учења играчких образаца обезбеђује снажно похрањивање у меморији код ученика, чија се предност огледа у каснијем „призивању” кинетичких елемената; о томе је писала група научника која се бави процесом памћења плеса. Исти научници дошли су до овог закључка упоређујући истоветне услове тестирања: учење покрета у балету на ритам, *на бројање* и *уз музику* (Betteridge, Stevens and Bailes 2014, 765).

Да је учење обрасца / кореографског дела *на бројање* можда и најпродуктивнија метода учења сведочи следећи исказ млађе саговорнице, чланице Ансамбла „Коло”:

Када учим, прво бројим, па тек онда памтим комбинације *на музику* [курзив аутора]. Музика тек после извесног времена улази у мозак и тело. У почетку никада не слушам музичке фразе. Док учим покрет не могу да осетим никакве вибрације да бих се и препустила музици и да се ослоним на музичке прелазе (М. А.).

Музика и препуштање њеним „вibrацијама”, према речима ове саговорнице, долазе очигледно тек у каснијој фази учења кореографског дела, када се у памћењу стабилизује кинетичка и просторна димензија компонованог обрасца покрета и читавог дела, те када наступа последња етапа учења, а то је репетиција.

На овакву везу је пре три деценије указао албански етномузиколог Рамазан Бодгани, према коме у фокус играча прво долази ритмичка компонента, а тек касније песма и инструментална пратња, који једнако помажу у симбиози музике и игре (Bodgani 1991, 327). Разлог такве појаве може се објаснити кроз пажњу

играча и учитеља која је у првој етапи учења (визуелна представа) усмерена на кинетичке покрете, односно на играчки образац као на основну компоненту и срж кореографског дела. У наредној етапи учења (имитација), пажња усмерена на кинетичке елементе и њихово брзо савладавање играчима омогућава јасну представу на који начин, и куда се крећу у датом кореографском делу, док присутности звука музике, прецизније речено – мелодијског аспекта, готово да и нису свесни. У когнитивној психологији то се објашњава способношћу когнитивног система да селектује део информација задржан у чулној меморији као део краткотрајне меморије, и који се прослеђује даље у обраду, у радну меморију (Костић 2014, 83).

Информације које се примају приликом стварања визуелне представе и у току наредне етапе у учењу, тј. имитације играчког обрасца, задржавају се свега неколико секунди у сензорној (чулној) меморији играча, што је у складу са задатком који играчи треба да репродукују, „филтрирају” и прослеђују даље у радну меморију.¹² Дакле, пажња играча приликом учења играчког обрасца у кореографији представља усмеравање менталне активности на одређени садржај и занемаривање осталих садржаја које региструју чула играча. То значи да играчи најчешће несвесно врше селекцију информација у првом моменту, чулној меморији, како не би били заглашени информацијама које су за њих на самом почетку учења без већег значаја, што се објашњава и као еколошки разлог селективне пажње. Такође, у првим фазама учења стварају се визуелне представе; као и при имитацији и репетицији, играч је у могућности да играчки образац изведе *на бројање*, без музичке потпоре или с њом. То значи, на основу опсервиране ситуације на терену, да се процес учења играчког обрасца у кореографији може одвијати у првим етапама учења (визуелна представа, имитација) и без музичке потпоре, што свакако наводи на даље преиспитивање узајамне узрочно-последичне везе игре и музике.

У зависности од кореографског дела који се учи и вежба за сценско извођење, у методологији рада музика на првим пробама може бити и потпуно изостављена. Поред типа кореографског дела које се учи, то зависи и од уметничког руководиоца / кореографа и његовог методолошког усмерења и искуства. Уколико се учи кореографско дело које се изводи без музичке пратње, као што су то, на пример, нема, *глува* кола (заступљена у играчкој традицији Босне и Херцеговине, а веома често присутна на извођачком репертоару српских културно-уметничких друштава и Ансамбла „Коло”), играчи су фокусирани на ритмичку јединицу коју им обезбеђује удар ногама о земљу. Овакве кореографије имају тзв. унутрашњи ритам који постаје део испољавања духовног играчевог света (Bodgani 1991, 327) и представљају својеврсно интернализовану отелотворење музике (Foley 2008).

Метод учења компонованих образаца покрета *уз музику* (термин којим се служе уметнички руководиоци и педагози у културно-уметничким друштвима и

12 До оваквих тврдњи дошла сам на основу континуираног опсервирања проба у сали, исказа мојих саговорника и коментара уметничких руководилаца који показују материјал КНИ који је потребно научити.

професионалном ансамблу „Коло”, а који до сада, као ни термин *на бројање*, није обрађен у научним етнокореолошким и етномузиколошким радовима код нас), има такође своје предности. Најпре се, захваљујући њој, успоставља основна заједничка темпорална компонента музике и плеса, а њу чине ритам, метар, такт и темпо. У многим плесним праксама широм света, током процеса учења плесачи визуелно, кинестетичко, тактилно, вербално и слушно прате сваки покрет учитеља/демонстратора. То је јасан пример тзв. мултимодалне пажње, када плесачи паралелно слушају музику, гледају нови покрет и почињу се кретати у ритму (Matlin 2002). Учење плеса кроз темпоралне елементе музике и плеса, у поређењу са учењем уз музику, одн. уз „пуну музику“ (енгл. *full music*, како то поједини аустралијски теоретичари детерминишу) може имати предности код нових плесача (Stevens et al. 2014). Као прво, правилни удари и ритмичко наглашавање омогућавају плесачу да изводи покрет чак и на непознату музику, јер удар изазива прикривену унутрашњу синхронизацију, након чега се код плесача успоставља временска одредница (Large and Jones 1999; Lemay 2008; Bolger, Coull and Schön 2014). Као друго, радна меморија којом се служи плесач у процесу учења покрета више је ограничена у обрађивању новог и непознатог звучног елемента у односу на предвиђене временске елементе (Thompson 2009), као и на комплексност пуног музичког звука која се код нових играча често испољава као збуњеност (Poon and Rodgers 2000; Pollatou et al. 2003; Himberg and Thompson 2011).

Учење играчког обрасца покрета *на музику* – дакле, учење народне игре у ужем смислу, сценских кретњи у кореографији генерално, па и у КНИ – наступа када играч стекне сигурност у кинетичку димензију кореографије и када почне примећивати и слушати музику; тада он почиње да изводи најпре играчки образац *на музику* (Martin 1985, 58), што се касније пресликава и на извођење целог кореографског дела. Музика ансамблу и извођачима даје осећај за покрет и представу о идеји кореографије, својеврстан подстрек за сваки следећи покрет. У тој фази учења играчког обрасца у кореографији, који већ након неколико покушаја репетиције прелази у фазу вежбања кореографског дела, играчи почињу да изводе кореографију *на музику*, да се препуштају „музичким вибрацијама” и да везују компоновани образац покрета за музику, за разлику од процеса учења *уз музику*, односно њену ритмичку компоненту, која се одвијала у првим моментима учења компонованог обрасца покрета (кроз имитацију и репетицију).

У каснијој фази учења, у процесу вежбања кореографског дела, када су играчи потпуно растерећени пажње усмерене на кинетички материјал и када су већ сигурни у просторну димензију кореографије (одн. како и куда се крећу по простору), музика доводи играче у посебно емоционално стање. Музика тако добија и своје пуно место у њиховој свести и памћењу, те тада можемо говорити о извођењу кореографског играчког обрасца, тј. КНИ *на музику*.

Према свом дугогодишњем личном практичном (играчком) искуству, према резултатима истраживања у ансамблу „Коло” и, најзад, према исказима учесника у обављеним интервјуима, показује се да је од великог значаја за учење, а потом и за вежбање кореографског дела *на музику* – присуство музичара, односно живог звука у сали за учење и вежбање. Међутим, учење и вежбање кореографског дела

у непрофесионалним културно-уметничким друштвима одвија се најчешће без присуства пуног састава оркестра, само уз сарадњу корепетитора, најчешће свирача на хармоници који не може пружити играчима комплетну представу о музичкој димензији дела/кореографије. Извођачи немају представу о томе који инструмент из мешовитог оркестра слушају и прате, када треба наступити нека кореографска промена, који им инструмент даје мелодију, односно „пластику” покрета, а који им даје основу за структуру покрета – ритам. Такође, сам корепетитор може, а и не мора бити члан извођачког оркестра. У процесу извођења кореографског дела на сцени, то игра веома важну улогу; наиме, корепетитор током интезивног рада с ансамблом током учења и вежбања кореографије успоставља заједно с њима и темпа на која се изводи одређено кореографско дело, а он може да бути различит од финалног темпа извођења. О томе сведочи следећи исказ члана Ансамбла „Коло”:

Велики је проблем што се вежба само уз корепетитора који стоји наспрам нас и прати нас. Он не свира прави темпо, а и кад сви запевамо и заиграмо неку снажнију игру његова хармоника се просто не чује и он мора да прати играче хтео то, или не. Онда када на генералну пробу дође и оркестар, потпуно је другачија прича, почев од темпа игре. Они свирају свој темпо, ми играмо наш који смо вежбали и мало времена имамо да се ускладимо (А. К.).

Из ових разлога, смањен број заједничких проба и отуда недовољно изграђена сарадња плесача и музичара који учествују у извођењу КНИ несумњиво може утицати на крајњи квалитет сценског извођења КНИ на сцени. Још једна отежавајућа околност у постизању заједништва музике и игре одвија се приликом саме реализације на сцени, услед тога што су музичари често позиционирани у углу сцене, а некад и испод ње, тако да је комуницирање између играча и музичара потпуно онемогућено.¹³

На основу већине сведочења чланова Ансамбла „Коло” који уче компонован образац покрета по методи *на бројање*, они би након прве пробе, односно, већ првог радног дана, били у могућности да „одброје” или „разброје” ритмичку поделу датог обрасца. Узрок томе се вероватно може пронаћи у чињеници да музика која је део кореографије представља сложену, структурирану звучну композицију. С тим у вези, мађарски етнокореолог Ласло Фелфелди (László Felföldi) констатује да мелодијски фактори попут амбитуса, мелодијске линије, хармоније и др. имају мање значајну улогу у пратњи плеса од ритмичких фактора, који несумњиво утичу и на квалитет и интезитет везе музике и плеса (Felföldi

13 Оваква пракса присутна је готово у свим приказима традиционалних игара у форми кореографије (Украјина, Бугарска, Румунија, Македонија, Грчка, Турска и др.) као и у српској традиционалној кореографској пракси. Штавише, кореограф Бранко Марковић понекад је прибегавао и одвајању музичара од играча постављањем беле провидне завесе испред оркестра (ако је дубина сцене то дозвољавала) и на тај начин је гледаоцу пружао првенствено визуелно-кинетичку, а потом и аудитивно-кинетичку сензацију (Красин Матић и Бајић Стојиљковић 2017).

1994, 192). То још једном потврђује идеју да је ритам као основна заједничка компонента музике и плеса најзначајнији у моменту учења новог кореографског материјала, док се мелодија и хармонска решења кореографске музике смештају у свести у каснијој фази – фази вежбања, односно фази када играчи играчки образац у кореографији почињу да везују за музику и тако га као целину даље памте и обезбеђују његово чување у дуготрајној меморији.

УЛОГА МУЗИКЕ У ПРОЦЕСУ ПАМЋЕЊА КОРЕОГРАФСКОГ ОБРАЦА ПОКРЕТА

Вишегодишње искуство најпре као музичара и теоретичара у области етнокорееологије и етномузикологије, а потом и као активне чланице фолклорних секција београдских културно-уметничких друштава, помогло ми је да формирам свој лични методолошки апарат који укључује, како је речено, учесничко-посматрачку методу у истраживањима. Тим путем, формиран је став да се у узрочно-последичној вези музике и (сценске) народне игре крију многа питања која би могла бити полазишта за будућа истраживања и преиспитивања одређених етнокорееолошких и етномузиколошких догми. У обимној етнокорееолошкој литератури приметно је генерално одсуство текстова о односу између музике и меморије играча.¹⁴ Постављањем улоге музике у фокус истраживања питања на који начин се памти играчки образац у кореографији, као и испитивањем узрочно-последичне везе покрета и музике, препознат је од стране теоретичара из других сродних и несродних научних области етнокорееологији и етномузикологији, чијим се инкорпорирањем у науке о плесу и музици може подстаћи даљи развој.

Када је у питању истраживање утицаја музике на памћење плеса, прва научно релевантна истраживања су била у области когнитивне науке и општег утицаја музике на памћење. Резултати су показали да музика има директног утицаја на мождане таласе и да побољшава њихову синхронизацију, чиме се поспешује процес памћења (Паладин, Митровић 2012, 183). Дејством музике на централни нервни систем самих играча побољшава се циркулација, што омогућава бољу исхрањеност можданог ткива, а то је од великог значаја за повећање прага памћења.

Проучавању утицаја музике на процес памћења у области плеса тежило се и у експерименталним истраживањима. Према неким резултатима, музика понекад може имати значајну улогу код појединих играча за подсећање на играчке

14 У домаћој етнокорееолошкој средини Селена Ракочевић је до сада била једина која је посветила пажњу овој теми у тексту „Музика, плес и памћење: ка преиспитивању метода теренског истраживања плеса” (2015). Ауторка експлицитно наводи да након дужег временског периода (4 године) теренског истраживања, у којем је и сама узела учешће у плесу с испитаницима (истражујући плесну праксу Срба у селу Свиница у Румунији), њено тело није било у стању да произведе покрет без одређене звучне компоненте. Другим речима, изостанак музичке компоненте утицао је на њено заборављање телесних покрета (Ракочевић 2015, 59).

обрасце и просторне композиције, но, не мора да значи да она то својство има и код мање искусних играча (Betteridge, Stevens and Bailes 2014, 765). На пример, код играча који се дужи временски период баве извођењем кореографија и који већ имају изграђено играчко знање, односно експертизу, појављује се много већа, ефикаснија употреба музичких аспеката него код нових чланова ансамбла. Искусни извођачи употребљавају динамику, време и фразирање, који се попут знакова налазе у музици у виду меморијских „подсетника”. Повезивање и умрежавање играчких образаца на нпр. високе или ниске звукове, боју инструмената и ритам (Poou and Rodgers 2000), имају велики значај у изградњи меморије код искуснијих играча, или код играча који су некада давно изводили исти или сличан компоновани образац покрета. То се дешава услед њиховог брзог менталног обрађивања плесних кореографија. С друге стране, код нових играча, истраживања су показала да су приликом учења играчких образаца у кореографији, поред тога што уче нове моторне вештине, оптерећени и новим, углавном непознатим музичким садржајем (Ibid).

Управо једном таквом примеру учења, односно подсећања на раније научено кореографско дело, била сам сведок у Ансамблу „Коло”. Након више од десет година, на репертоар се враћало/постављало кореографско дело које су изводиле само старије чланице Ансамбла, којих је у изабраној екипи за извођење било свега три или четири, док су осталих дванаест биле млађе чланице, које кореографију никад нису изводиле. Док је старијим чланицама музичка подршка много помогла да се присете свих комбинација и варијација, како кинетичких, тако и просторних, млађим чланицама она није била од знатне помоћи јер су биле оптерећене учењем најпре кинетичке димензије, односно учењем играчких образаца.

Одговоре на питања на који се начин процес подсећања одвијао код старијих чланица ансамбла, како се играчки образац везује за музички материјал и како као такав остаје у дуготрајној меморији, тражимо у радовима теоретичара из области когнитивне науке. Један од кључних момената удруживања музике и плеса у процес памћења јесте концепт *груписања и фразирања* (Betteridge, Stevens and Bailes 2014, 765). *Груписање* је врста хијерархијског „сажетка” који се јавља када је потребно дешифровање секвенце плесних образаца, односно познавање структуре плесних образаца, од плесних елемената до плесних фраза. Познавање структуре плесних образаца и њихово груписање омогућава и складиштење већих квантитативних знања и веће и ефикасније подсећање, чиме плесач креира своје процедурално знање и памћење, као и на који начин се и по којим правилима одређени плесни елементи групишу у целину. С друге стране, музички звукови и мотиви су груписани у фразе, фразе у секвенце, а секвенце у целокупно дело (Palmer and Krumhansl, 1990). То значи да ако се плес посматра као кореографско сложено структурисано дело које одговара и подударно је фразирању музичког дела, музика би требало да се активира као неодвојив, континуирани знак који призива у сећање кореографске плесне фразе (Betteridge, Stevens and Bailes 2014, 765). Другим речима, мелодија побољшава меморисање садржаја више од самог ритма, јер омогућава груписање материјала

у фразе (Wallace 1994),¹⁵ али, да би до овог стадијума у претходном примеру нови плесачи дошли, потребно је да се ослободе фазе учења кореографског играчког обрасца и да пређу на фазу вежбања кореографског дела *на музику*.

Аналогија с музиком и плесом се може успоставити и на основу истраживања у области психологије музике, где су теоретичари истраживали памћење двеју наизглед одвојених компоненти песме – мелодије и текста (Purnell-Webb and Sreelman 2008). Према ауторима, свака од ових компоненти може се научити и упамтити независно једна од друге; међутим, када се науче заједно, као песма, чини се да се у свести рефлектују другачије него када се уче одвојено. То даље може значити да се мелодија и текст песме, односно у овом случају компонован образац покрета као текст кореографског дела, обрађују као интегрисана целина, формирајући тако интегрисан приказ најпре у радној, а потом и у дуготрајној меморији. Сведочења мојих саговорника на сликовит начин говоре о томе да се они брже сете како се изводе кореографске фразе и играчки обрасци када чују музику, јер су на тај мелодијски образац учили и вежбали одређени играчки образац, а потом га као интегрисану целину и дуготрајно памтили. Једно од бројних сведочења с терена која потврђују ову теорију јесте исказ мог старијег саговорника:

Музика је иницијална каписла при враћању наученог у реално време. Можда музика значи и више него што мислимо. Када чујем редослед мелодија, па чак и у једној игри, то је довољан подстицај да се човек сети редоследа корака, и не треба да му се прича шта иде даље. Када знам да отпевам кореографију у глави пред спавање, тада знам и да је одиграо (М. В.).

Слично је сматрао и угледни балетски кореограф и педагог Рудолф Лабан; по његовим речима, док нисмо у стању да у себи отпевамо кореографије, нисмо разјаснили себи њихов ритам (Laban 1960).

Утицај музике на процес памћења компонованог обрасца покрета и његово дуже опстајање у меморији извођача рефлектује се и у томе што извођачи који су савладали кореографију, у присуству музике више не размишљају о играчким обрасцима и евентуалним кинетичким и (ли) просторним грешкама које могу настати услед пада концептрације или несигурности, већ, како каже Баланшин, следе мисао: „не размишљај, само играј” (цитирано у: Hanna 2015, 9). То је стадијум када ум и тело више не размишљају о покрету, већ носе креацију и доживљај уметности на сцени, остварене кроз јединство музике и плеса. Музика тада има улогу „трамвајских шина”, како је то сликовито објаснила Дебора Виринг (Deborah Wearing), музиколог (Saks 2007, 196). Према овом виђењу, музика обезбеђује ток само у једном правцу и извођач тачно зна где је, зато што

15 Утицај груписања на мелодијско фразирање представља доказе да су мелодије груписане у меморији на исти начин као и нпр. остали вербални материјали, односно да се појединачни подаци сакупљају перцептивно и когнитивно у веће интегрисане целине. То повећава капацитет кодирања краткотрајне меморије и побољшава процесе складиштења и преузимања из дугорочне меморије (Miller 1956).

је у свакој фрази контекст имплициран ритмом, тоналитетом, мелодијом (Saks 2007, 196), који су груписањем научени и увежбани као целина. Сликвито објашњење претходно изложеног дају следећи искази мојих саговорника на терену:

Музика ми много помаже да и корак остане у мојој меморији. Она ме подсећа шта треба да играм и како. Ако би ми неко показао корак без музике, можда би ми изгледало познато, али када би музика кренула, све би ми било јасно. Кореографије које играмо знала бих да одиграм без музике, али бих је сигурно певушила у себи (Б. О).

Кораци и музика некако остају у сећању. Када ме млађи питају за неки корак који дуго нисам играо, замолим их да ми отпевају мелодију. Меморија везана за музику је по мени најтачнија што може да постоји, јер ако вежеш све што треба да одиграш на музику, ти ћеш се снаћи у свакој ситуацији (Д. Ч.).

Слично овој последњој цитираној изјави говорио је и најпризнатији степ плесач Вили Фрејзер (Willie Fraser), који је сматрао да плесач, ако не може да отпева мелодију, не може ни да одигра покрет везан за њу (Melin 2008, 123).¹⁶

На крају, музика у последњој фази вежбања кореографског дела у сали, у фази која се одвија непосредно пред јавно извођење, постаје замена за гласовна упутства руководиоца ансамбла и подсећа шта је све потребно одиграти и како, у одређеном такту (Martin 1985, 58). Музику играчи не перципирају свесно, као што то раде у процесу учења компонованог обрасца покрета. Усвајање музичке компоненте одвија се највећим делом на имплицитном, односно несвесном процесу памћења (Костић 2014), не може се вербализовати, постаје аутоматизовано и иманентно је само емском, односно личном доживљају, аутобиографском сећању играча, као делу дуготрајне меморије, које се заснива на личном искуству.

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Проучавање опсежног процеса у (пре)испитивању односа музике и игре открива нам да компонован образац покрета у првој фази учења – кроз визуелну представу, имитацију и репетицију, не препознаје велики значај музичке компоненте у смислу опажања мелодије и хармоније. Отуда се у раду желело расветлити и рашчланити то који су аспекти музике битни за играче у процесу учења, а који у процесу памћења сценске народне игре.

Током учења новог кореографског материјала, фокус пажње играча је најпре на кинетичком елементу и ритмичкој структури играчког обрасца (коју ритмичка основа у музичкој пратњи може, али и не мора да употпуњује).

16 Овај налаз је управо аналоган искуствима у етномузикологији: казивачи, наиме, лакше репродукују текстове песама током певања, него ако настоје да их се сете мимо музичке димензије.

Разлог томе је тај што се у сензорној, чулној меморији извођача врши селекција информација које стижу до његовог когнитивног система. На одређени начин, то представља успостављање „приоритета” приликом учења сценске народне игре. Другим речима, у првим етапама учења компонованог обрасца покрета (визуелна представа и имитација) усмерење играча је на кинетички апарат (далеко јачи од аудитивног), као и на савладавање и овладавање просторном и временском (ритмичком) димензијом играчког обрасца. То значи да се учење сценске народне игре у етапама учења, реализоване кроз технику *на бројање*, може одвијати без музике, што је потврђено у пракси.

С друге стране, иако је играчева пажња селектована, учење компонованог обрасца покрета *уз музичку йрайињу* олакшава играчима етапе учења у процесу који се односи на репетицију и вежбање кореографије народне игре. Након извесног времена и континуираног процеса вежбања, играчи почињу да памте сценску народну игру *на музику*, прецизније речено, на мелодијске обрасце. Тада долази до синтезе кинетичког и музичког материјала и та два елемента постају једно у смислу слушне и кинестетичке меморије, тако што се групишу у фразе и као нераздвојни елементи „путују” у дуготрајну меморију. Када стекну сигурност у свој кинетички апарат, и достигну у фази груписања менталну представу о целини играчког обрасца, почињу компоновани образац покрета да везују и слушају на музички ток, који се даље памти као неодвојива целина музике и кореографије народне игре. Свако касније присећање на одређену народну игру из неке КНИ захтева истовремено и идентично појављивање с музичком пратњом, како би се одвијала у „реалном времену”, односно како би била враћена у радну меморију играча.

На крају овог рада констатује се да постоји потреба за детаљнијим истраживањем и елаборирањем става да је народна игра неодвојива од музике, као и потреба за истраживањем појединих музичких параметара у успостављању међусобног односа између музике и (сценске) народне игре.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Bajić Stojiljković, Vesna. 2019. *Scenska narodna igra i muzika*. Beograd: Muzikološki Institut SANU. / Бајић Стојиљковић, Весна. 2019. *Сценска народна игра и музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Barreto, Sofia and Eva Ordóñez Flores. 2008. „Music, Language and Dance: The Articulation of Structures and Systems” *The World of Music* 50 (1): 17 – 31.
- Bernstein, Nicholai A. 1996. „On Dexterity and Development”. Translated by Mark L.Latesh. In *Dexterity and Its Development*. Edited by Mark L.Latash and Michael T.Turvey. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1 – 244.
- Betteridge, L. Gabirelle, Stevens, J. Catherine and Freya A. Bailes. 2014. „Beat It! Music Overloads Novice Dancers”, *Applied Cognitive Psychology, Appl. Cognit. Psychol.* 28: 765–771.
- Bodgani, Ramazan. 1991. „Albanian Folk Dances Accompanied with Music”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33: 327–333.
- Bolger, Deidre, Coull, Jennifer T. and Daniele Schön. 2014. „Metrical rhythm implicitly orients attention in time as indexed by improved target detection and left interior parietal activation”. *Journal of Cognitive Neuroscience* 26: 593–605.
- Vasić, Olivera. 1997. „(Ne)promenljivost igračkog obrasca u zavisnosti od njegovih nosilaca, prilika u kojima se izvodi i muzičke pratnje”. *Izuzetnost i sapostojanje, V. međunarodni simpozijum Folklor – muzika – delo*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 266 – 274. / Васић, Оливера. 1997. „(Не)променљивост играчког обрасца у зависности од његових носилаца, прилика у којима се изводи и музичке пратње”. *Изузетност и сапостојање, V. међународни симпозијум Фолклор – музика – дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 266 – 274.
- Vatsuyan, Kapila. 1963. „Notes on the Relationship of Music and Dance in India”. *Ethnomusicology* 7 (1), 33 – 38.
- Vukadinović, Маја. 2019. *Психологија пlesa и уметничке игре*. Sombor: Pedagoški fakultet.
- Giurchescu, Anca and Torp, Lisbet. 1995. „Dance-music relationships: an introduction”. In *Dance, Ritual and Music*, edited by Grażyna Dabrowska and Ludwik Bielawski, 143–148. Warszawa: Polish Society for Ethnochoreology, Institute of Art and Polish Academy of Sciences.
- Damsholt, Inger. 1999. “Choreomusiological Discourse: The Relationship between Dance and Music”. PhD diss., University of Copenhagen.
- Donald, Merlin. 1991. *Origins of the Modern Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, MA: Harvard university Press.
- Downey, Greg. 2005. *Learning Capoeira*. Oxford University Press.
- Jocić, Dragan. 2009. *Теорија и методика пlesa*. Beograd: Fakultet sporta i fizičkog vaspitanja. / Јоцић, Драган, 2009. *Теорија и методика пlesa*. Београд: Факултет спорта и физичког васпитања.
- Karin, Vesna. 2014. „Plesna praksa Dinaraca u Vojvodini”. *Doktorska disertacija*, Beograd: Univerzitet umetnosti. / Карин, Весна. 2014. „Плесна пракса Динараца у Војводини”. *Докторска дисертација*, Београд: Универзитет уметности.
- Kostić, Aleksandar. 2014. *Kognitivna psihologija*. Beograd: Zavod za udžbenike. / Костић, Александар. 2014. *Когнитивна психологија*. Београд: Завод за уџбенике.
- Kostić, Radmila. 2001. *Ples – teorija i praksa*. Niš: Grafika Galeb.
- Krasin Matić, Маја i Bajić Stojiljković, Vesna. 2017. *Maestro Branko Marković*. Beograd: Agencija Koreos. / Красин Матић, Маја и Бајић Стојиљковић, Весна. 2017. *Маестро Бранко Марковић*. Београд: Агенција Кореос.
- Laban, Rudolf. 1960. *Mastery of Movement*. London: Macdonald & Evans.
- Lajić-Mihajlović, Danka. 2012. „Ethnomusicological research of the guslars’ memory: a pilot study”. In *Musical practices in the Balkans: Ethnomusicological perspectives*, 67–85. Beograd: Muzikološki institut SANU.

- Large, Edward W. and Mari Riess Jones. 1999. „The dynamics of attending: How people track time-varying events”. *Psychological Review* 106: 119–159.
- Levitin, Danijel Dž. 2011. *Muzika i mozak – zašto volimo muziku*, Beograd: Psihopolis.
- Leman, Marc. 2008. *Embodied music cognition and music mediation technology*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Lonić, Milorad. 2018. *Koreografija – tradicionalna igra na sceni*. Novi Sad: Matica srpska. / Лонић, Милорад. 2018. *Кореографија – традиционална игра на сцени*. Нови Сад: Матича српска.
- Marijan, Maja. 2011. „Igra prstiju i intelekta – evaluacija kognitivno-psihomotornog modela primenjenog u nastavi klavira”. *Zbornik trinaestog pedagoškog foruma scenskih umetnosti*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 90 – 105.
- Marijan, Maja. 2012. „Igra prstiju i intelekta: kognitivno-strukturalni aspekt kognitivno-psihomotornog modela nastave klavira”. *Zbornik četrnaestog pedagoškog foruma scenskih umetnosti*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 134–140. / Маријан, Маја. 2011. „Игра прстију и интелекта – евалуација когнитивно-психомоторног модела примењеног у настави клавира”. *Зборник тринаестог педагошког форума сценских уметности*, Факултет музичке уметности, 134–140.
- Martin, Randy. 1985. „Dance as a Social Movement”. *Social Text* 12, Duke University Press, 54 –70.
- Matlin, Margaret. 2002. *Cognition*. Harcourt College Publishers, 5th Edition, Florida.
- Melin, Mats. 2008. „Observations of Communication between Dancer and Musician in the Cape Breton Community”. *Proceedings od 2nd International Conference on Dance Research Forum Ireland*. Limerick: University of Limerick, 119–125.
- Mellish, Liz. 2013. *Dancing through the city beyond: Lives, movements and performances in a Romanian urban folk ensemble*. PhD Diss. University College London (UCL), School of Slavonic and East European Studies.
- Miller, George Armitage. 1956. „The magical number seven, plus or minus two: Some limits on our capacity for processing information”. *Psychological Review* 63: 81–97.
- Nahachewsky, Andriy. 2012. *Ukrainian Dance, A cross-cultural approach*. Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company.
- Nilsson, Mats. 1991. „Dance Transmission, a Question of Learning or Teaching?”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 33, Fasc. 1/4): 279–284.
- Paladin, Aleksandra i Predrag Mitrović. 2012. „Muzika i pokret – umetnost ili lek?”. *Zbornik četrnaestog pedagoškog foruma scenskih umetnosti, Igraj, igray, igray*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 183–187. / Паладин, Александра и Предраг Митровић. 2012. „Музика и покрет – уметност или лек?”. *Зборник четрнаестог педагошког форума сценских уметности, Играј, иџрај, иџрај*. Београд: Факултет музичке уметности, 183–187.
- Palmer, Caroline, Krumhansl, L. Carol. 1990. „Mental Representations for Musical Meter”, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 16, (4): 728–741.
- Pollatou, Elisana, Vassilia Hatzitaki and Kostandina Karadimou. 2003. „Rhythm or music? Contrasting two types of auditory stimuli in the performance of a dancing routine”. *Perceptual and Motor Skills*, 97: 99–106.
- Poon, P. P. L. and Rodgers, W. M. 2000. „Learning and remembering strategies of novice and advanced jazz dancers for skill level appropriate dance routines”. *Research Quarterly for Exercise and Sport* 71: 135–144.
- Purnell-Webb, Patricia and Craig P. Speelman. 2008. „Effects of Music on Memory for text”. *Perceptual and Motor Skzll* 106: 927–957.
- Rakočević, Selena. 2011. *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Rakočević, Selena. 2015. „Muzika, ples i pamćenje: ka preispitivanju metoda terenskog istraživanja plesa.” *Muzikologija* 19: 51–64. <https://doi.org/10.2298/MUZ1519051R>. / Ракочевић, Селена. 2015. „Музика, плес и памћење: ка преиспитивању метода теренског истраживања плеса”. *Музикологија* 19, 51–64. <https://doi.org/10.2298/MUZ1519051R>.

- Rath, Emil. 1939. *The Folk Dance in Education*. Minneapolis: Burgess.
- Saks, Oliver. 2007. *Muzikofilija – priče o muzici i mozgu*. Beograd: Clio.
- Thompson, W.F. 2009. *Music, Thought and Feeling: Understanding the Psychology of Music*. New York: Oxford University Press.
- Felföldi, László. 1994. „The Connection of Dance and Dance Music: Over or Under-Estimation of Their Significance”. In *Proceedings of the 18th Symposium of the Study Group Ethnochoreology, The International Council for Traditional Music: Dance, Ritual and Music*, 189–187.
- Felföldi, László. 2002. „Dance Knowledge: To Cognitive Approach in Folk Dance Research”. In *Dance Knowledge – Dansekunnskap. International Conference on Cognitive Aspects of Dance. Proceedings 6th NOFOD Conference*, edited by Egil Bakka. Trondheim: University of Science and Technology.
- Foley, Catherine. 2008. „An Exploration of Percussive Dance at Trath na Gcos, 2002”. In *Close to the Floor: Irish Dance from the Boreen to Broadway*, edited by Maloney, Mick Morrisson – J'aime – Quigley, Collin, 47–56. Madison: University of Wisconsin, Macater Press.
- Fügedi, János. 1999. „The Effect of Cognitive Factors to Human Movement”. In *Proceedings of the 21th Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*, 149–153.
- Hanna, Judith Lynn. 2015. *Dancing to Learn: The Brain's Cognition, Emotion, and Movement*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Hahn, Tomie. 2001. „Singing a Dance: Navigate the Musical Soundscape in „Nihon Buyo”. *Asian Music* 33 (1): 61–74.
- Himberg, Tommi and Marc R. Thompson. 2011. „Learning and Synchronising Dance Movements in South African Songs Cross-cultural Motion-capture Study”. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 29: 305–328.
- Caroll, Noël and Margaret Moore. 2008. „Feeling movement: Music and Dance”. *Revue Internationale de Philosophie* 62: 413 – 435.
- Cross, Emily. 2010. „Building a dance in the human brain: Insights from expert and novice dancers”. *The Neurocognition of Dance – Mind, Movement and Motor Skills*. New York: Psychology Press, Taylor & Francis e-Library, 177–203.
- Quigley, Colin. 2016. „Locating the Choreomusical: The Case of European and American Dance Fiddling”. *Český lid*. 103 (4): 515–536.
- Wallace, Wanda T. 1994. „Memory for music: Effects of melody on recall of text”. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 20, 1471–1485.

ИНТЕРВЈУИ

Ансамбл народних игара и песама „Коло“

- Алацић, Драган – мај 2018.
- Бачкуља, Милан – јун 2018.
- Видаковић, Тамара – мај 2018.
- Вулетић, Милорад – јун 2018.
- Вуловић, Милош – јун 2018.
- Грчић, Тијана – мај 2018.
- Димитријевић, Бојан – април 2018.
- Јевтић, Марко – мај 2018.
- Јерковић, Крсто – мај 2018.
- Караклајић, Андрија – април 2018.
- Караклајић, Вишња – мај 2018.
- Л. Маја – мај 2018.
- Мирковић, Ана – април 2018.

- Митровић, Горан – април 2018.
- Митровић, Зорана – мај 2018.
- Обрадовић, Биљана – мај 2018.
- Петровић, Анђелка – април 2018.
- Радовановић, Бојана – јун 2018.
- Радовановић, Милан – мај 2018.
- Ранчић, Вељко – јун 2018.
- Станковић, Ива – мај 2018.
- Стоковић, Владимир – мај 2018.
- Чубрило, Дејан – мај 2018.

Кореографи и уметнички руководиоци

- Караклајић, Андрија – мај 2018.
- Логунов, Владимир – мај 2017.
- Митровић, Горан – мај 2018.
- Обрадовић-Љубинковић, Вера – мај 2018.
- Шћекић, Марија – децембар 2021.

MAJA KRASIN MATIĆ

(RE)EXAMINING THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND DANCE
FROM THE PERSPECTIVE OF LEARNING AND MEMORISING
FOLK DANCE CHOREOGRAPHY

(SUMMARY)

This article aims to (re)examine previous opinions and theses about the relationship between music and dance in Serbian ethnomusicology and ethnochoreology. This research contributes to the study of the relationship between music and dance through the elaboration of questions such as: how music and dance coexist in the perception of the performer; whether dance is always inseparable from music or it becomes independent from it in formal learning conditions; whether music influences learning and memorising the choreography of the folk dance.

Since similar issues have not been thoroughly addressed in Serbian ethnochoreology, ethnomusicology, and dance anthropology, the aim of this article is to point out the aforementioned problem in the context of the processes of mastering–learning and then practicing choreographed folk dance. The choice of this topic is due to the fact that folk dance choreography as a phenomenon combines, on the one hand, learning methodology taken (partly) from artistic dance choreography and, on the other hand, dance motivation and forms from traditional dances.

The study of the extensive process in the (re)examination of the relationship between music and dance reveals to us that the composed movement pattern in the first stage of learning – through visual representation, imitation and repetition

– does not recognise the great importance of the musical component in terms of perceiving melody and harmony. Therefore, the aim of this study is to clarify which aspects of music are important for the dancers in the learning process, and which in the process of memorising the stage folk dance.

The findings presented in this paper are based on field research that focused on the process of formal learning of folk dance choreography by members of the Folk Dance and Song Ensemble “Kolo”, in its practice rooms in Belgrade.

НАУЧНА КРИТИКА
И ПОЛЕМИКА /
SCIENTIFIC REVIEWS
AND POLEMICS

MUSIC IN POSTSOCIALISM: THREE DECADES IN RETROSPECT

EDITORS: BILJANA MILANOVIĆ, MELITA MILIN
AND DANKA LAJIĆ MIHAJLOVIĆ

Belgrade: Institute of Musicology of SASA, 2020.
ISBN 978-86-80639-60-4

More than three decades after the fall of the Berlin Wall and the dissolution of the Soviet bloc, an international team of contemporary musicologists has produced a long-awaited analysis of the complex transformations that have affected (and continue to affect) the soundscape of the European countries (and beyond) that escaped the communist regime in the 1990s and have now entered the new European socio-economic, cultural-artistic, political and geographical framework created after that date. It is to the credit of a remarkable team of editors made up of three renowned scholars from Serbia—Biljana Milanović, Melita Milin and Danka Lajić Mihajlović—who have managed to bring together another seventeen scholars from thirteen countries. They produced sixteen studies collected in the volume entitled *Music in Postsocialism: Three Decades in Retrospect*, published in 2020 by the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts.

The joining, integration or/and reintegration after 1990 of the former communist bloc states into the European democratic space requires a clear analysis of the scholarly approach and of what the editors consider the work to be: namely, a major contribution to “transitional/post-socialist studies in music” (p. 3). The key terms of the discussion in this volume capture, in the finest nuances, the phenomenon of the profound transformations that have taken place in these states throughout more than 30 years since their incorporation into the new circumstances of a free Europe. These are the terms “post-socialism” and “post-communism” (see the discussion on p. 2), with the editors finally opting for a title that includes the concept of “post-socialism”, while also accepting the arguments of their contributors to decide on any term that they feel is appropriate to the context under examination (p. 2). As a result, we are dealing with a large-scale, tripartite project with contributions from renowned specialists. The editors’s Introduction (*Music in Postsocialism – Looking Back at the First Three Decades*) offers a synthetic approach and a meaningful insight into the main political and cultural issues related to the main theme.

The first part of the volume (“Rethinking the Past, Shaping the Present: Tradition, Memory and New Music”) includes six studies mapping and contextualising—with a diverse methodological apparatus and a keen critical eye—music and contexts belonging to the Slovenian, Lithuanian, Ukrainian, Serbian, East German/GDR and even Georgian musical past (the last one in the former-Soviet context). In his study “Postsocialism and Other -isms in Slovene Music Since 1991: Post/Moderernity, Post-Histori/ci/sm (Post-Classicism), Post-Nationalism, and Glocalism”, Leon Stefanija (Ljubljana) investigates, on five levels, the post-socialist music production in Slovenia, its reshaping after 1990, the place of nationalism in the making of a new musical arena (including the role of ethnic minorities in this context). It seems to me that the attempt to define a nation-wide strategy to protect national musical creativity by setting up a broadcasting system for local music (including popular music), as opposed to imported music, is wholeheartedly encouraged. Lithuanian post-socialist art music scene of the last three decades is meticulously analysed through a selection of representative works in the chapter by Gražina Daunoravičienė (Vilnius), entitled “Reflections on Lithuanian Postsocialist Music in the Framework of the Genotype Institution”. Diachronically, the author identifies four categories of musical ‘genotype’ in Lithuanian works, their “genetic identity”, and how these are reflected in contemporary Lithuanian music creation. In the study “Rethinking the Soviet-Era Georgian Music”, Rusudan Tsurtsunia (Tbilisi) diachronically examines Georgian musical culture, with an emphasis on the moment of Soviet oppression imposed by “radical socialist realism” (p. 72) and the pursuit of the goal of “identifying ideology with art” during the Stalinist period. Tsurtsunia informs us that—as in other communist states—there were Georgian composers during this era who were producing valuable and ideologically unsubservient music with a certain personal identity, a situation that would improve after Khrushchev. The post-socialist period, in the specialists’s opinion, has been turbulent in political and socioeconomic terms; however, this has not prevented the emergence of a generation of composers of certain value.

The next two chapters examine religious / sacred music in Ukraine and Serbia, one of the areas of musical composition that was intensely and constantly censored, marginalised and persecuted by the communist regime—a phenomenon that was observable in all countries under Soviet influence. The first study by Lyubov Kyyanovska (Lviv), entitled “National and General Signs of the Ukrainian Church Music of the Present”, proposes a detailed radiography of a rich material, some of it unpublished, divided into two categories, “religious music” and “sacred music”, and further divided into several subgroups. The investigative view not only of Orthodox practices and the compositional production inspired by this ethos, but also of the musical phenomenon manifested in the Catholic Church in the western part of the country, sometimes with reference also to the Protestantism, is welcome. At the same time, the author probes in depth the themes and genres that emerged with the post-1990 revival of sacred music due to the interest of a generation of young

people. Starting from the nationalism of the 1980s and the “strong national project” culminating in the “renaissance of Serbian culture” (p. 110) at the end of the aforementioned period, the study “Serbian Orthodox Choral Music: Its Revival Over the Three Last Decades” by Bogdan Đaković (Novi Sad) focuses on religious music productions, concentrating on the works of four important Serbian composers after 1990. It is significant in this context that the analyses of the works of the four composers are supplemented with extensive interviews on various topics (theological, dogmatic, technical-compositional, aesthetic, etc.), which increases the understanding of these composers' visions of the musical phenomenon manifested in the liturgical context. Written by Dalibor Davidović (Zagreb), the sixth and concluding study of Part I of the volume (“After the End of the World. On Music in Hans Jürgen Syberberg’s *Café Zilm*”), is surprising in that its author, although Croatian, writes about a German topic. The focus of his research is the work of an artist who is not a composer but a film director, namely Hans Jürgen Syberberg. The horrors that took place in his home village during World War II become Syberberg’s lifelong obsessive theme. Returning to the place of his birth after the fall of the Berlin Wall, the German artist sets up his life project, “The Nosendorf Project”, with *Café Zilm* as part of it, along with complex installations, projections and happenings. Davidović immerses himself in the music used in *Café Zilm*, music that comes from the German tradition, as the author attempts to decipher its role in Syberberg’s art.

The second part of the volume bears the title “Festivals and Institutions: Strategies of Existence and Survival” and includes five studies dedicated to the dynamics of music and arts institutions and festivals in Serbia, Bosnia-Herzegovina, Romania, Hungary and post-socialist Russia. Knowing that not all communist states were the same, just as not all of communist political systems functioned in the same way in each and every country, it is more than obvious that political, economic and socio-cultural contexts and factors are crucial in the post-socialist countries that aim to redefine their musical lives. The first chapter is by Jelena Janković-Beguš and Ivana Medić (“On Missed Opportunities: The International Review of Composers in Belgrade and the ‘Postsocialist Condition’”) and focuses on the well-known and longest-running festival of contemporary music in Serbia, founded in 1992. In addition to the intense effort of systematising a vast amount of material (1992–2020) and discussing the events and situations that the festival has gone through in the turbulent political and economic contexts that Serbia has experienced during these three decades, the remarkable analysis carried out by the two scholars also has the exceptional merit of being grounded in their own expertise, from the inside, as they were involved in the running of various editions of the event. According to the authors of the study, the International Review has always been a festival of “academic composers” (p. 142), and the period mentioned above has been segmented into three stages: (1) the “‘war years’ (1992–2000)”, (2) the “‘transition’ phase (2001–2006)” and (3) the “‘stagnant’ phase (2007 to present)”.

In her study *Festival/isation of Art Music – the Collapse or Recreation of Sarajevo Concert Life*, Fatima Hadžić (Sarajevo) deals with music festivals of the last three decades in Sarajevo, the capital of Bosnia and Herzegovina. It is more than obvious that such events are dynamic and function as an economic, cultural and beneficial engine for the cultural scene nationwide. The author also emphasises that festivals become an instrument for legitimising the political power that supports such initiatives and plays a crucial role in the distribution of financial resources, the majority of which come from public funds. The chapter by Valentina Sandu-Dediu (Bucharest), “Socialist and Postsocialist Histories Reflected in the Recent Past of the Bucharest Philharmonic”, investigates the changes undergone by one of the most important concert institutions in Romania, the Bucharest Philharmonic. Founded in 1868 and predominantly state-funded, it is understandable that cultural and artistic policies were dictated to an overwhelming extent, especially during the socialist period, by the official politics of the time in Romania. The author examines in detail all these changes and political interferences that caused the Philharmonic to become exclusively state-owned (after 1945), which was reflected in the strongly ideologised content of the repertoires and concert engagements of the Philharmonic in Romania and abroad. The period of the last three decades is one of transition dominated by moments of crisis, including financial, but also by the persistence of a minimal resistance through the promotion of repertoires for a wide audience, and, with some exceptions, without a real concern for the promotion of new works and premieres.

Starting from a letter written in 1992 by a group of four composers born after 1947 to another group, also of four composers but “modernists”, oriented towards Western models, who nevertheless had held leading positions in Hungarian cultural life, the study by Anna Dalos (Budapest), “Critical Years: Debates in the Field of Hungarian Music (1988–1992)” discusses in depth the most turbulent and politically difficult transitional period in Hungarian musical life (1988–1992) through the lens of three of the country’s major musical institutions: the Hungarian Composers’ Association, the National Philharmonic and the Hungarian Music Society. The situation is strikingly similar in terms of reactions, atmosphere and results to what happened in Romania after 1989: tribulations and accusations between composers from different generations, acid discussions about the privileges enjoyed by some politically subservient members, protests, withdrawals from office, etc.—all of these reactions were aimed at the preservation and promotion of contemporary music, cultural-artistic policies in line with pan-European free market guidelines and musical institutions of all kinds. The study by Lidia Ader and Konstantin Belousov (Saint Petersburg), “Music and Business in Postsocialist Russia”, provides a detailed account of the economic challenges faced by Russian opera and ballet companies, orchestras and musical institutions in general after 1989. The two scholars identify the new financial mechanisms governing the current market economy of musical life in the major Russian metropolises (especially St Petersburg and Moscow), high-

lighting the decreasing role of the state in exclusively managing the music industry and its attempt to indirectly support the phenomenon by including private and corporate sponsors.

The final part of the volume, “Changing Landscapes of Traditional and Popular Musics”, begins with two studies that investigate traditional music in Romania and Kazakhstan. In her chapter “Folklore in the Communist Period and Its Later Extensions: The Romanian Case”, Speranța Rădulescu [+ 2022] (Bucharest) explores the drastic transformations that traditional music in Romania underwent between 1945 and 2019, their dynamics and the (mostly destructive) role that the media played in promoting rural music. Gulzada N. Omarova’s (Almaty) study, “Postsocialism and the Culture of Kazakhstan: National Music in the Era of Global Changes”, analyses diachronically and with a critical eye, the phenomenon of traditional music culture before and after 1991, the year of Kazakhstan’s independence from the Soviet Union, partly from its educational and artistic models. In Omarova’s view, during the communist era, the state played a central role in controlling folk music and, in parallel with the infusion of Western sound (generally exotic for Central Asian states), encouraged the popularisation of traditional musical genres of questionable value. After 1991, the state, through a nationwide strategy and special programme (both cultural-artistic and educational), attempted to recover this sound heritage. Claire Levy’s study “Euphoria and Creativity: Bulgarian Music in the Time of Transition” presents a dynamic radiography of the musical phenomenon in Bulgaria, focusing mainly on the study of the years 1980–1990. The balance between the Eastern and the Western sound, the diversity of music and the musical practices of the various communities and minorities in this country, gave birth to fusion and underground music, with lyrics whose messages are direct, using an informal, uncensored, ironic language. All this sonic melange reveals the complexity of the music that individualizes and personalizes Bulgarian music in the European context and whose common element seems to be the *ethno* component. The last study in the volume, “The Phenomenon of Slavic Metal. The Case of Poland” by Anna G. Piotrowska, examines the history of the penetration of metal music in her country and the role that Scandinavian metal bands played in promoting it in Poland. Piotrowska observes how, during the socialist period, Slavic mythology became part of the religion in a predominantly Catholic country, becoming an essential component in the bands’ message. Moreover, major figures of Slavic paganism became central themes and anti-communist dissident symbols.

In conclusion, we are in the presence of one of the most profound and consistent musicological contributions produced in recent years on the dynamics of the post-socialist musical phenomena in Europe and Asia. The richness of the methodologies used in investigating the research topics, the diversity of analytical perspectives, the expertise of the specialists—a majority of whom are natives of the countries they have studied, and who have lived and worked in the systems that they

analysed—are additional indicators of the outstanding value of this volume. I believe that the studies in this book not only show the turmoils and difficulties that the musical arts experienced with the transition from socialism to post-socialism, but also constitute a well-founded theoretical reference that will help us to better re-define the future and the objectives of musical-artistic and educational institutions, each with its own specificities and character, in the entire post-socialist space.

Nicolae Gheorghijă

PHONOGRAPHIC ENCOUNTERS: MAPPING TRANSNATIONAL CULTURES OF SOUND, 1890–1945¹

EDITORS: ELODIE A. ROY AND EVA MOREDA RODRÍGUEZ

Abingdon and New York: Routledge, 2022.

ISBN: 978-0-367-43921-7 (hbk); ISBN: 978-1-032-05711-8 (pbk);

ISBN: 978-1-003-00649-7 (ebk); DOI: 10.4324/9781003006497

The book *Phonographic Encounters: Mapping Transnational Cultures of Sound, 1890–1945* contains 12 chapters (framed by an introduction and a conclusion penned by editors Roy and Moreda Rodríguez respectively) dedicated to the exploration of protagonists, spaces and places beyond the main narrative on the major inventors, labels and performers explored in the histories of early recording industry thus far. The contributions were originally presented at the conference *Early Sound Recording Technologies: Transnational Practices, History and Heritage*, held at the University of Glasgow in June 2018 (Moreda Rodríguez, p. 262). The collection does not follow any obvious unifying or universal aims or narrative linearity. The result of such an approach is an exploration of ways in which phonography and the music industry took root in social, cultural and political contexts as diverse as: the turn of the 20th century China, tsarist Russia, World War II Germany or the Little Italy in Philadelphia, US in the first decades of the 20th century. These circumstances brought forward, among others, the roles of record engineers, record retailers, window dressers, founders and members of record clubs. Here, phonography is understood as “a dynamic and multivalent socio-material practice of recording, collecting, retrieving and passing on sound – involving a vast variety of intermediaries, materials, machines and localities” (Roy, p. 1).

1 Writing of this review was supported by the Science Fund of the Republic of Serbia, Grant no. 7750287, project *Applied Musicology and Ethnomusicology in Serbia: Making a Difference in Contemporary Society – APPMES*. The monograph to be reviewed was chosen due to being aligned with the aims of the work package 2 “Safeguarding of Music as Cultural Heritage: Aspects of Institutionalisation and Technologisation”. This work package deals with discography in Serbia as lasting proof of a technological influence on musical heritage. Both the team behind the book *Phonographic Encounters* and the team working on the project APPMES focus on the mediation between local music practices and recording technologies, on the basis of extensive archival research and fruitful cooperation with amateur record collectors. The first results of the project APPMES were published in the issue no. 32 (2022) of the journal *Musicology*, edited by Dr Danka Lajić Mihajlović, who is also the coordinator of the aforementioned work package.

With such a diversity in topics and approaches, the contributors also came from various disciplines such as musicology, history, sociology of music, popular music studies, sound studies, theory of culture and sound and material culture theory. Even so, the editors and authors operate within common coordinates, resulting in underlying connections between otherwise diverse chapters. Many of them are based on extensive archival research of sound recordings, magazine illustrations, maps, trade journals etc., including nonstandard and informal archives, such as flea markets or second-hand shops. The mere fact of bringing forward such material challenges the dominant, “big” narratives of phonography coming mainly from the Anglo-American, German and French-speaking worlds, while provoking discussions on interrelations between imperialism and colonialism on the one hand, and recording technologies and practices on the other. The meticulous style that authors share emphasizes the focus on microhistories of “phonographic encounters” in a specific time and place, as another way of expanding the top-down narratives inevitably present in the earlier histories of recorded music. Importantly, theoretical concepts that the authors develop by means of their individual studies are always rooted in traces of their subjects’ socio-material practices.

The book is divided in four parts. In the introductory chapter, sound and material culture theorist Elodie A. Roy outlines the main concepts, topics, sources and methods presented in the monograph. Transnational phonography and relational practices of encounters, negotiations and embodied knowledge are given due attention as concepts emphasized in the title of the book.

The first part, “Negotiating geographical and cultural boundaries: Intermediaries, traders and operators” consists of chapters by musicologist Sergio Ospina Romero, sinologist Andreas Steen and historian Henry Reese. Ospina Romero offers a narrative of touring recording scouts and engineers, describing in detail their working processes in the beginning of the 20th century. By offering a bottom-up analysis of the work of recording scouts—i.e. actual people making decisions that eventually contributed to what we know as catalogues of early companies—the author provides a persuasive alternative to the customary accounts on ‘dehumanised’ major labels. In the chapter dealing with the beginnings of the recording industry and phonographic practices in China, Andreas Steen highlights the role of the middleman or Chinese manager, comprador, who served as a mediator between foreign company’s recording scouts and local artists and their traditional practices. Since the scouts lacked knowledge of the Chinese language and culture, Steen notices that middlemen had significant space for agency. The author of the last chapter in this part, Henry Reese, explores the ways in which the phonograph and phonograph demonstrations were used to create distinct settler colonial soundscapes, at the expense of marginalized and silenced indigenous sounds, thus problematizing imperial and colonial undertones of the dawn of the recording industry.

Listening practices are at the core of the second part of the book (“Repertoires, auditory practices and the shaping of new listening identities”) and examined by three

musicologists. First, João Silva takes us to Portugal while exploring constellations of different musical commodities and the ways they interacted with and influenced each other (e.g. librettos, sheet music, discs). Silva carefully chooses theoretical concepts appropriate for the researched materials and focuses on the concept of intermediality. Eva Moreda Rodríguez focuses on the record club *Discòfils* active in Spain in the 1930s, including its repertoire politics and positioning towards Catalan nationalism. She also comments on the rare occurrence of a substantial archive being preserved, because the lack of material is often the reason why certain topics from recorded music history remain undisclosed. Ulrik Volgsten analyses press coverage of various types to follow transformations of listening to recorded music in Sweden, offering their classification in three phases. Volgsten achieves a balancing act between the notion of the mediatisation of music as well as the musicalisation of everyday life, as inextricable, multi-way processes.

In the part titled “Phonography as ideology: The reordering of knowledge and sensibilities”, the authors tackle the various questions regarding the production of acoustic knowledge and discourses around recorded sound and the music industry. Musicologist Karina Zybina traces the beginnings of the Russian music recording business and its development up to the revolutionary year of 1917, based on printed sources. Repertoire politics has also been scrutinised, with interesting insights into the Russification of foreign compositions. Musicologist Benedetta Zucconi inspects a somewhat unexpected pairing of the discourse of Neo-idealistic philosophy prevalent among Italian composers and intellectuals, on the one hand, and the juridical, copyright-related discourse that led to changes in the reception of recorded music in Italy in the 1930s, on the other hand. The author explains the development of ‘phonographic awareness’ by means of detailed analyses of these discourses. The chapter written by historian and theoretician of culture Britta Lange deals with the national-socialist ideology of World War II Germany and the concept of “das Volk” through the construction of forms of political acoustic knowledge. The author closely examines the recordings of Volhynian Germans made in the early 1940s for research purposes and proves their compatibility with the propagandistic goals of the Nazi state.

The commercial aspects of record sales and their entanglement with everyday sensibilities and identity formations are examined in the fourth part of the book (“The social geographies of record-shopping”). Historian J. Martin Vest draws on the inherently multimedia character of phonography by investigating the pioneering activity of window dresser Ellis Hansen. Several aspects are deliberated in this essay: synesthetic aspects of “the aesthetic of arrest”, early engagement of the phonograph industry and its advertisement sector with designs aimed at controlling and constructing the consumers’s sensing habits, as well as standardisation, centralisation and mass production of window displays of the Victor Talking Machine that mirrored production of sound recordings. Musicologist Siel Agugliaro questions the ways in which the phonograph defined the transnational identity of the Italian immigrant

community in Philadelphia in the first two decades of the 20th century. Exploring the profiles of record sellers, repertoires of Italian recordings and activities in which owners of record shops and artists were entangled, the author sees the phonograph as a tool for the creation of a transnational space in which ties with the homeland exist in a specific capacity. In the last paper, historian and sociologist Thomas Henry draws a geohistorical map of Parisian record retailers and dealers, stating that transformations in commercial practices reflect the status of sound carriers through time, in order to reconstruct this often-neglected aspect of the history of phonography. Henry's study is directly connected to the online mapping project *Disquaires de Paris*, which introduces the idea of multimedia presentation of research and visualisation of knowledge on phonography.

In the conclusion, Moreda Rodríguez reviews the promising potential of digital mapping in future research on phonography and creative engagement with (sound) artefacts of material history. Here, the additional possible threads and areas of early recording history are attended to, serving as a reminder both of the versatility of phonography as a research field, and the extensive archive-oriented approach resulting in context-sensitive microhistories. Certainly, the authors of individual studies gave numerous cues to future researchers on how to tackle similar topics, while staying highly sensitive to local and regional social and material ecologies. While being limited by the context covered, due to its focus and avoidance of global and universal conclusions, the book *Phonographic Encounters* still opens the door for local specificities to be examined in detail and shows how such endeavours could be successfully achieved.

Marija Maglov

PLAYING MULTIPART MUSIC:
SOLO AND ENSEMBLE TRADITIONS IN EUROPE.
EUROPEAN VOICES IV

EDITORS: URLICH MORGENSTERN AND ARDIAN AHMEDAJA

Wien-Köln: Böhlau Verlag, 2022.

ISBN 978-3-205-21409-0

Четврто издање у угледној едицији *European Voices: Playing Multipart Music: Solo and Ensemble Traditions in Europe* посвећено је вишегласној инструменталној музици и то оној која се изводи на појединачним инструментима, као и оној која је резултат музицирања ансамбала. Уредници издања, етномузиколози Улрих Моргенштерн (Ulrich Morgenstern) и Ардијан Ахмедаја (Ardian Ahmedaja), окупили су четрнаесторо аутора из чак једанаест земаља (Србија, Мађарска, Италија, Литванија, Румунија, Пољска, Русија, Аустрија, Чешка, Њемачка, Словачка), чиме је, прије свега, обезбијеђен увид у различите традиције вишегласног свирања. Овај обимни зборник (319 страна) садржи, како поднаслов и сугерише, двије цјелине, од којих се у једној нашло четири, а у другој шест студија. Централном дијелу зборника претходе уводне ријечи уредника (стр. 9–21), текст написан у част недавно преминулог колеге, аустријског етномузиколога Рудолфа Пича (Rudolf Pietsch), (стр. 23–25), а на крају се налазе списак аудио-визуелних примјера (стр. 287), биљешке о сарадницима, ауторима радова (стр. 295–298), индекс имена и појмова (стр. 299–319) и компакт-диск с аудио и видео примјерима који илуструју публиковане студије као прилог укупном издању.

Уреднички текст доноси подсјећање на претходна издања у овој едицији и разлозима фокусирања на инструменталну вишегласну музику која је, овом приликом, препозната као област за дубља истраживања у оквиру разноликих народних музичких феномена. У вези с тим, предочена су различита тумачења појединих битних и често кориштених термина попут *polyphonic* (полифоно) и *multipart* (вишегласно), да би се дошло до израза *multipart music* (вишегласна музика), затим су представљени различити историјски извори о солистичкој вишегласној инструменталној пракси још од њених првих помена (2450. г. п. н. е.) и тумачење „доминације” гудачких, односно касније дувачких ансамбала у пракси, а назначен је и обим досадашњих њених проучавања. Уредници су се такође осврнули на садржај и квалитете зборника, као и на посебне разлоге

посвећивања овог зборника Рудолфу Пичу. На овај аспект уводника надовезује се сјећање на Пича из пера колеге и пријатеља Бернарда Гараја (Bernard Garaj), који је подсјетио на заслуге овог уваженог етномузиколога и истакао његов допринос аустријској и европској етномузикологији.

Изузетну част српској етномузикологији чини одлука уредника да зборник отвори студија Данке Лајић Михајловић, која се овом приликом бавила утицајем вишегласних инструмената на трансформацију текстуре српске инструменталне традиционалне музике, те је студију насловила ријечима једног гајдаша – свог теренског сарадника – „*Every village had bagpipes... and than the accordions arrived. The Influence of Multipart Instruments on Textural Transformations of Serbian Traditional Instrumental Music*”, (стр. 29–56). Изузетно захтјевно сагледавање музичке текстуре у дијахронији, конкретно односа традиционалне музике реализоване на трогласним гајдама, а потом на хармоникама, укључује и компарацију инструмента као конструкција и потенцијала, те инструменталне музике као резултата музичког мишљења у одређеним културно-историјским околностима, дакле, идентификацију различитих фактора који су довели до одређених промјена.

Гајде су, као инструмент чија конструкција подразумева вишегласну музику, у овом зборнику заузеле посебно мјесто, те су биле тема још двију студија. Прву потписују Андор Вег (Andor Vég) и Жомбор Хорват (Zsombor Horvát), настојећи да анализирају опстанак и трансформацију солистичких вишегласних инструмената и инструменталних ансамбала у Панонији („*The Survival and Transformation of Solo Multipart Instruments and Instrumental Ensemble Music in Panonia*”), (стр. 57–70). Овај рад има за циљ да прикаже вишеструке динамичне процесе промјена у оквиру инструменталне праксе панонске регије у Мађарској, Србији и Хрватској кроз свирку на гајдама од двадесетих година прошлог вијека, па до савременог периода.

Никола Скалдафери (Nicola Scaldaferrì) бави се гајдама из планинске регије Полино у јужној Италији, а његова студија носи назив „*The Bagpipes in the Mount Pollino Area (Southern Italy), Monographology and Musical Repertoires*” (стр. 71–93). Аутор говори о два различитим типовима гајди (*surdulina zampogna* и *a chiave*), компаративно анализирајући њихове ерголошке особености, системе музичког мишљења извођача, начине учења и преношења знања и вјештина везаних за њих усменим путем, а дотакао се и важног питања репертоара и савременог контекста свирања на овим инструментима.

Гајла Кирдијене (Gaila Kirdienė) у зборнику је представила резултате својих проучавања литванских народних гудачких инструмената и свирања на њима („*Eastern Lithuanian Drone Fiddling, Solo, with Voice or Other Instruments*” (стр. 95–129)). Повезујући исходе квалитативног истраживања и структуралне анализе музике, ауторка је дала приказ виолинског (солистичког) свирања уз пјевање и у различитим инструменталним ансамблима, техника и стилова

извођења, затим значаја, перцепција и процјена музичара и њихових заједница у односу на ову специфичну технику свирања и(ли) вокално-инструменталног облика исказаног кроз бордун.

Други дио зборника, који доноси радове о традицијама свирања у (мањим) саставима, отвара текст Сперанце Радулеску (Speranța Rădulescu) „A Peculiar Form of Multipart Music in Romania and the Notation Issues it Entails” (стр. 133–155). У питању је рад о специфичним извођењима, прије свега инструменталним, затим и неколико вокално-инструменталних ансамбала, чије је вишегласно музицирање анализирано на основу лирских пјесама. Проучавани састави дјелују у појединим регијама Румуније (Марамуреш, Молдавија, Банат), те су по питању структуре изабрани као примјери необичне, слободније форме које користе *parlando rubato* ритам, богату орнаментуку, а описани су и контекст извођења, извођачки приступ и „кованица” која је произашла из таквог музицирања – *хејерофонија с хармонском џрајџњом*, што је додатно укључило промишљање о значајном питању нотације управо таквих извођења.

Различити аспекти групног музицирања на примјерима из централно-источне Европе били су тема о којој је писао Пјотр Далиг (Piotr Dahlig) у чланку „Creative Teamwork among Musicians as an Introduction to Multipart Playing Examples from Central-Eastern Europe” (стр. 157–177). Аутор је истакао, с једне стране, друштвену функцију, музички интегритет, техничке могућности инструмената и процесе стварања музичке структуре, а с друге музичко понашање инструменталиста у складу с њиховим психичким, односно кинетичким активностима, за које је понудио и основу типологије.

О феномену традиционалне композиције, њене структуре, реализације, (усменог) преношења, врстама гуцулских инструменталних састава и музичких жанрова говори Викторија Мацијевска (Victoria Maciejewska) у раду насловљеном „Specifics of Compositional Structuring in the Traditional Instrumental Ensemble Music of Hutsuls” (стр. 179–212). Акцент истраживања је на свирању у ансамблима и сложеним облицима испољеним кроз вишегласје током наступа (кроз три функционална нивоа свирања), анализи партитура, тј. транскрипцији гуцулске инструменталне традиције и дефинисању одређених музичких термина као што је *имајинарна џарџиџура*.

„Instrumental Folk Music in Tyrol since the 19th Century” (стр. 213–247) јесте наслов рада аутора Томаса Нусбаумера (Thomas Nussbaumer), који сагледава инструменталну народну музику Тирола у оквиру ширег подручја Алпа. Аутор је тако приказао и музичке традиције, инструментаријум у поменутој регији почев од 19. вијека, уз реферирање на претходне изворе и истраживања. Сеоски гудачи и њихова улога у музичком животу, уз дуваче који су на подручју данашње Чешке Републике (тадашње Бохемије) присутни бар од 1811. године, такође су анализирани у смислу музичког репертоара, нотних записа, распрострањености инструмената и начина извођења, односно свирања на њима. Приказани су и

различити музички састави закључно с промјенама у инструменталној народној музици Тирола крајем прошлог вијека.

У чланку о Јиржију Хартлу, учитељу из сјеверне Бохемије (данас Република Чешка), „Jiří Hartl (1781–1849), a Teacher from Northern Bohemia: The Dance Repertoire of his Band in the Light of his Manuscript Heritage” (стр. 249–268), аутор Здењек Вејвода (Zdeněk Vejvoda) представља записе инструменталне музике с краја 19. и почетка 20. вијека које је Хартл сакупио као свестрани прегалац у култури. Вејвода даје увид у Хартлов живот, његов музички састав и поменуте рукописе, проблематизујући ауторство над појединим записима. Чланак у ширем смислу освјетљује улогу учитеља у стварању и обликовању националне музичке културе.

Зборник закључује рад у којем се трага за одговором на дилему да ли је структура дувачких састава у Литванији дио традиције или практичних, примјенљивих, исплативих пракси у садашњици. Ријеч је о чланку Руте Жарскијене (Rūta Žarskienė) „The Structure of Brass Ensembles in Lithuania: Tradition or Pragmatism?” (стр. 269–285), која је кроз историјски развој ансамбала овог типа, њихову структуру крајем 19. и почетком 20. вијека и приказ разнородних промјена, дала допринос свеобухватном разумијевању њиховог функционисања, односно модификацијама у народној музичкој традицији Литванаца, што се може примијенити и на друге сродне традиције.

Додатна особитост зборника *European Voices IV* огледа се и у поштовању важности прилога студија, датих у овом случају на компакт-диску, с обзиром на врсту примарних извора – аудио и видео примјера. На тај начин омогућено је склапање обухватније слике о музичким феноменима којима су посвећене студије у овом зборнику.

Иако није ексклузивност европских музичко-фолклорних традиција, јесте њихов важан квалитет и управо проучавање облика гдје се појављује вишегласна музика, затим репертоара који се тим путем изводи, ареалних специфичности у том смислу и слично, што свакако представља велики допринос свјетској етномузикологији. За разлику од сразмерно велике пажње за вокалну вишегласну музику, истраживања инструменталних облика у оквиру етномузиколошких проучавања традиционалне народне музике, па и публикација које се базирају на њиховим резултатима, далеко је мање, што је знатно унапријеђено овим зборником као резултатом вишегодишњег рада еминентних етномузиколога – аутора студија и уредника издања.

Грађа за ове студије, одабрана из различитих националних/етничких традиција и представљена кроз теме у којима се фокусирају разноврсни феномени из домена вишегласне инструменталне музике, те палета примјењених истаживачких методологија, теоријских упоришта и аналитичких приступа, у коначници дају широк увид у инструменталне и вокално-инструменталне облике укључујући и њихов стил, репертоар, понашање извођача при

интерпретацији и начине музичког мишљења, као истовремено базично сродне и локално карактеристичне. На тај начин подстичу се будућа ареална, регионална истраживања инструменталне музике, али и пажња усмјерена ка дијахронији, историографским проучавањима, као и интересовања за ванмузичке елементе који утичу на музичко схватање и опхођење извођача и заједница, везано за инструменталну музику. Захваљујући преданом архивском, а посебно теренском раду ауторâ студија, њиховој неспоредној сарадњи с носиоцима истраживаних традиција која је у темељу зборника, ово издање је намијењено не само етномузиколозима, него и извођачима, баштинарима и љубитељима инструменталних традиција, као и истраживачима у другим хуманистичким наукама чија интересовања могу укључити народне музичке инструменте и традиционалну музику у ширем смислу.

Зорана Гуја Дражеџа

THE MYSTERY OF MOVEMENT.
STUDIES IN HONOR OF JÁNOS FÜGEDI /
A MOZGÁS MISZTÉRIUMA.
TANULMÁNYOK FÜGEDI JÁNOS TISZTELETÉRE

EDITORS: DÓRA PÁL-KOVÁCS AND VIVIEN SZÓNYI

Budapest: L' Harmattan, 2020.

ISBN 978-963-414-680-3

The meaning of the provoking title of this book, *The Mystery of Movement* is multi-layered and evokes a similarity with the title of the book *The Mastery of Movement* by Rudolf Laban, who was a significant dancer, choreographer and the founder of the dance notation system. The new bilingual volume *The Mystery of Movement* is published in honour of the present-day dance notator János Fügedi to acknowledge his rich academic career, which explains the aforementioned analogy. Fügedi is one of the most significant contemporary ethnochoreologists and movement theoreticians, who has developed the initial ideas of Rudolf Laban through the notation system known as Labanotation. The book *The Mystery of Movement*, edited by Dóra Pál-Kovács and Vivien Szónyi, is a collection of twenty-two chapters related to dance research, whose authors are associated with János Fügedi as his colleagues, precursors, students and friends.

The book begins with the three warm tributes by Fügedi's colleagues Ann Hutchinson, László Felföldi and Péter Lévai ("János Fügedi – A Tribute", "Fügedi János köszöntése/Greetings to János Fügedi", "Kolléga vagy barát?/Colleague or friend?"), who highlighted the importance of Fügedi's work as a teacher, researcher and archivist. They emphasized the contribution of his integral oeuvre, with specific concern for dance notation, dance analysis and learning-teaching model in dance pedagogy, thus amicably introducing the multifaceted scope of János Fügedi's professional background to the reader.

The book consists of four parts. The first three parts comprise chapters mainly written by Hungarian researchers (and one Romanian) about Hungarian dances in Hungary and Romania. The last part encompasses international contributors (Hungary, Norway, Uganda, Romania, Serbia and Mexico) enriching this publication with the topics and ethnographic examples from various cultures. Thus, the largest portion of *The Mystery of Movement* is dedicated to the rich field of Hungarian dance research to which János Fügedi made a significant contribution. Moreover,

the publication acknowledges Fügedi's widespread influence and professional connections with the researchers passionate about the mystery of the movement all over the world.

The first part, "Historical approach to dance", comprises chapters that illustrate and interpret historical documents about dance in specific historical periods (e.g. manuscripts, collections of photographs, published articles of various genres, media representations etc.). The contributions by Ágnes Eitler, Zsuzsanna Hanusz, Máté Kavecsánszki and Iosif Corina include critical analyses of multiple topics related to the national/regional identification, the impact of political ideologies on the representations of the tradition and the society dynamics in a specific time and space. Thus, the first part offers a broad analysis of historical material with a critical understanding of the roles of certain dances in various contexts.

The second part, "The Anthropological Approach to Dance", includes five articles in Hungarian (by László Kürti, Dóra Pál-Kovács, Anna Székely, Vivien Szőnyi and Sándor Varga). The first four articles cover various topics (based on archival or ethnographic examples), such as the semantics of the kinetic movement (clapping hands) in diverse cultural settings, gender roles and their proxemics' rules in couple dances and the adaptation of dance culture in a specific community. The last article critically illustrates the need for the anthropological method in dance research in Hungary. Namely, Sándor Varga points out the necessity of economic, social and political analyses within the scope of the Hungarian school of dance research. The authors, however, demonstrate the awareness of the issue articulated by Varga by showing multiple directions that the Hungarian dance studies may follow in the future.

The third part, "Practical approach to folklore", moves us to a different conceptual object of research – folklore. The chapters by Hungarian authors (Gábor Bolvári-Takács, Mátyás Bolya, Lujza Ratkó and Ildikó Sándor) are related to folk dance ensembles, folk music, folk dance education and folk games respectively. Two of four chapters in this part of the book report on the digitalisation of music and dance material complemented by the establishment of databases. Moreover, specific articulation is on the role of databases in pedagogy and their practical usage, which explains the "practical approach". The following chapter presents two archival documents and their original content regarding the methodologies of transmitting dance knowledge in prominent Hungarian institutions. It has a practical outline related to the topic of dance pedagogy, but it also corresponds to the first chapter defined by the historical approach to dance. Another chapter deals with a sensitive and always intriguing topic of authenticity. The author's goal to show what is (not) authentic by comparing performances requires a wider bibliographic approach and more examples in order to achieve a more substantial interpretation.

The last and lengthiest part of the book, "Theoretical approach to movement in dance", consists of the nine articles closely related to János Fügedi's main areas of

interest. All authors examine the dance notation and/or the strategies of the movement analysis. The chapters are concerned with the scope of the ethnochoreological approach and analysis of the movement. The authors illustrate their individual perspectives and the range of methodologies based on their own ethnographic examples. The chapters deal with the notating solutions for specific body parts in the Labanotation (Misi Gábor), the ontological discussions about the movement analysis and the role of notation during that process (Henrik Kovács, Csilla Könczei). Furthermore, the authors offer various methodologies of analyses such as the “svikt analysis” of the vertical movement of the body (Egil Bakka and Siri Mæland) and a comparative structural analysis of dance and music (Selena Rakočević). The contributors present the cross-cultural applicability of dance notation and dance analysis by analysing various dances either of their own or the other nations’ dance cultures (Zoltán Karácsony, Ronald Kibirige, Raymundo Ruiz, Judy Van Zile). Thus, the last part of the book reflects on the professional path that János Fügedi outlined within the dance studies.

The book is supplemented by Fügedi’s selected bibliography. This very last part circles the idea of the dedication to János Fügedi by illustrating his rich academic path and connecting his work directly to the broad reading audience.

The Mystery of Movement illustrates the multitude of possible methods, approaches, analyses, results and discussions unified by the same goal – to reveal and understand the ‘enigmatic’ features of certain dance forms. It reminds us that dance researchers must be creative and willing to constantly modify their approaches, guided by a burning passion for revealing the mystery of human movement. Having had the honour of being János Fügedi’s student, even if only for a short time, I am certain that he would wholeheartedly agree with my last observation.

Katarina Nikolić

МИРЈАНА БЕЛИЋ КОРОЧКИН ДАВИДОВИЋ И
РАДИВОЈЕ ДАВИДОВИЋ

ЕНРИКО ЈОСИФ: ВИЂЕЊА И СНОВИЂЕЊА

Београд: Чигоја штампа и аутори, 2022.
ISBN 978-86-531-0736-9

Упркос сад већ значајној музиколошкој продукцији која се односи на националну музику, постоје значајни композитори којима није посвећена адекватна пажња. Међу њима је и Енрико Јосиф (1924–2003), српски композитор јеврејског порекла, угледни професор Факултета музичке уметности у Београду (до 1973. Музичка академија), музички писац и академик Српске академије наука и уметности. Научни радови посвећени Јосифу су и данас, готово двадесет година након његове смрти, сасвим малобројни, премда је његово име незаобилазно присутно како у литератури посвећеној периоду у којем је стварао, тако и у музичким енциклопедијама и лексиконима.¹ Узимајући све то у обзир, недавно публикована књига посвећена Енрику Јосифу, о којој је овде реч, има посебан значај иако није потекла из пера музиколога.

Аутори књиге *Енрико Јосиф: виђења и сновиђења* су брачни и списатељски пар Мирјана Белић Корочкин Давидовић, новинар и уредник дневног листа *Политика* у пензији и Радивоје Давидовић, дугогодишњи истраживач историје и културе јеврејског народа. Они су објавили низ књига о јеврејској култури и њеним посленицима (*Бора Барух*, 1988; *Еуџен Вербер, њумац, њеводилац, јудаиста...*, 2014; *Мајмонидес – сећање на њега ѡрајаће заувек*, 2018). За рукописе књига *Од Давича до Челебоновића – Улице београдских Јевреја* (2010),

1 Вероватно једини научни рад посвећен искључиво Јосифовом делу потекао је из пера Наташе Марјановић (*„Хамлеј – мало познато дело Енрика Јосифа – између књижевно-теоријских, филозофских и музиколошких погледа”*, *Музикологија* 11 (2011): 251–266). Она се такође и у свом дипломском раду бавила Јосифовим стваралаштвом (Наташа Салај, *Трајови Шекспировој њисма у делима Енрика Јосифа – Хамлет и Смрт Стефана Дечанског*, дипломски рад (Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију и етномузикологију, 2009). Поред тога, подаци о композиторовом животу и стваралаштву могу се наћи у следећим књигама (избор): Vlastimir Perićić, *Muzički stvaraoci u Srbiji* (Beograd: Prosveta, 1969); Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983); Мелита Милин, *Традиционално и ново у српској музици ѡсле Другој светској рати* (1945–1965) (Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 1998).

Јеврејска чииаоница у Београду 1929–1941 (2016) и *Фалаши – одлазак у Обећану земљу* (2021) Радивоје Давидовић награђен је на конкурсy Савеза јеврејских општина Србије. Коначно, за монографију посвећену Енрику Јосифу ауторима је на 65. конкурсy Савеза јеврејских општина Србије додељена прва награда „Жени Лебл”.

Књига *Енрико Јосиф: виђења и сновиђења* почива на темељном истраживачком раду, а осмишљена је и написана по тематско-хронолошком принципу, што је омогућило да садржај буде прегледан. У којој мери она представља драгоцен допринос музикологији и српској културној историји уопште показују сâм садржај књиге, перспективе које су њоме обухваћене, као и употребљени извори.

Писање историографских биографија са собом носи ризик да се аутори превише фокусирају на личност о којој пишу и да је истргну из контекста времена и простора у којем је живела и радила. То није био случај с ауторима монографије о Енрику Јосифу због студиозног приступа теми који се већ на први поглед оличава у списку коришћених извора на крају књиге („Извори”, 306–307 и „Селективна библиографија”, 308–327). Поред примарних извора – архивске грађе, докумената, рукописа, штампе и интервјуа, ту је и обимна литература. Кроз прегледан садржај књиге и исцрпну обраду разноврсних извора и литературе, аутори су успешно сагледали генезу стваралачке личности Енрика Јосифа и дочарали профил личности и стваралачки потенцијал: он је био благ, надахнут и речит човек, али и иновативан композитор оригиналних мелодијских решења и тонских колорита. Књига садржи велики број поглавља која се могу груписати у четири веће целине: „Живот и стваралаштво”, „Изабрани разговори са Енриком Јосифом и сећања савременика”, „Текстови из пера Енрика Јосифа”, и „Прилози” (списак важнијих дела, награда, дискова и грамофонских плоча с његовим стваралаштвом).

Аутори књиге су у првим трима поглављима („Рајско детињство”, 10–12; „Ратне године”, 13–18; „Нови почетак”, 19–29) питорескно и садржајно представили Јосифов живот од најранијег детињства до позних година, што нипошто није био једноставан задатак када имамо у виду колико је мало до данас о композитору написано. У тексту је пажња ненаметљиво посвећена односу композиторовог етничког и националног идентитета, то јест јеврејском пореклу и српству који су били испреплетани у Јосифовој личности.

У књизи су се посебно важним показали прикази и написи о Јосифовим делима који су омогућили ауторима да композицијама приступе кроз одјек времена у којем је стварао („Музичко стваралаштво”, 30–111). Они су историографским приступом, али без особите критичке анализе, изнели податке о премијерним извођењима и мишљења тадашње стручне критике. Будући да сами по струци нису музиколози, аутори Јосифовим делима нису приступили и кроз музиколошке анализе, али јесу укратко представили основне карактеристике композиција о којима су писали. Композиције Енрика Јосифа представљене су

по редоследу настанка, а текст је илустрован нотним примерима, концертним и филмским плакатима, програмима и исечцима из штампе.

Након представљања Јосифовог живота и важнијих музичких остварења, његов портрет допуњен је два значајним целинама, а то су поглавља „Музици” (112–124) и „Реч савременика” (125–159). Уврштена су три разговора које су о музици с Енриком Јосифом водили српски и јеврејски књижевник и новинар Макс Еренрајх (Максимилијан Еренрајх Остојић), Владислав Димитријевић и музиколог Јасмина Зеџ. Разговор с Еренрајхом објављен је фебруара 1966. под називом „Музици смрт не предстоји” у листу *НИИ* и значајан је по томе што се већ у првој Јосифовој реченици огледа филозофска страна његовог стваралаштва: „Живот, Филозофија, Уметност, Музика. Једно су развојно цело”. У Јосифовом разговору с Димитријевићем, објављеном марта 1971. године у листу *Књижевне новине*, експлицитно се открива разлог због којег композитор није волео да даје и није давао своје партитуре извођачима и музиколозима, што је готово онемогућило извођење, али и научно сагледавање његовог стваралачког опуса. Он је, наиме, сматрао да идејно и естетско обухватање и проучавање стваралаштва треба да буде „накнадно када оно постане својина потоњих генерација”. Последњи од трију текстова открива Јосифово уверење да је пре сваке речи било певање, тј. „прапевање” из којег је „створена чудесна лепота, неизрецива тајна, створени су ПРИРОДА, БИЂЕ и ЧОВЕК”. Аутори књиге начинили су избор од три текста кроз које се спознају особености Јосифове људске природе и филозофија његовог стваралаштва.

Поглавље „Реч савременика” представља прави драгуљ ове монографије, будући да у нашој историографији није чест случај да о уметницима постоје бројни записи сведока времена. У овом случају, то су његови пријатељи, студенти, сарадници и колеге – Исак Асиел, Ивана Стефановић, Стојан Стојков, Љубиша Јовановић, Борислав Чичовачки, Божидар Мандић, Владета Јеротић, Оливера Ђурђевић, Сава Бабић, Дејан Деспић, Братислав Ђурић, Гордана Ђурђевић, Мирослав Штаткић, Роксанда Пејовић и Владимир Ајдачић. Према речима појединих од њих, Енрико Јосиф био је „оличење библијске добротe” (Асиел), „поштовани и драги професор” (Стојков), уметник „бујно еруптивног темперамента” (Деспић), „најромантичнији стваралац” (Ђурић), „надахнут и речит човек” (Ајдачић) – да споменемо барем неке од епитета који су употребљени.

Трећу велику целину књиге чине текстови и казивања самог Енрика Јосифа, груписани у четири поглавља: „Текстови и казивања Енрика Јосифа” (160–214), „Беседе” (215–227), „О Србији” (228–253), „Јеврејска религија и мистика” (254–272). Аутори књиге начинили су велики напор да истраже и прикупе изузетно обиман и живописан корпус текстова у којем се композитор обраћао најразличитијим темама – од послератног музичког стваралаштва у Југославији, преко приказа концерата, али и текстова о композиторима Јохану

Себастијану Баху и Георгу Фридриху Хендлу, Лудвигу ван Бетовену, Францу Шуберту, Игору Стравинском, Василију Мокрањцу, Густаву Малеру, Артуру Хонегеру, Бели Бартоку, Београдској филхармонији, Павлу Стефановићу и другима (34 текста), до беседа (4 текста), написа о Србији (13 текстова) и филозофских написа о јеврејској религији и мистици (2 текста). Прва и највећа група текстова представља важно сведочанство концертног, и уопште музичког живота једног времена, који чини распон од 1957. до 2000. године. Текстови у оквиру споменутих целина груписани су по хронолошком реду.

Последњу велику целину могли бисмо означити као низ прилога у којима су начињени драгоцене спискови и пописи везани за Јосифово стваралаштво, као и признања која је добио за свој уметнички рад. То су поглавља: „Списак важнијих дела” (273–278), „Награде Енрика Јосифа” (279–282), „Музика за филмове, ТВ серије и музичке емисије” (283), „Музика за позориште” (284–285), „Композиције Енрика Јосифа на грамофонским плочама” (286–289), „Дела на компакт-дискима” (290–294). Свако од ових поглавља богато је илустровано, што читаоцу омогућава да постојано осећа дух и естетику Јосифовог времена, од графичког дизајна плакета – признања које је добио за своје стваралаштво, преко црно-белих фотографија из позоришних представа и дизајна омота компакт-дискова и грамофонских плоча. Аутори су књигу закључили текстом „Енрико у време садашње 2003–2021” (299–305) у којем су представили однос музичара, медија и институција према животу и делу Енрика Јосифа у периоду након његове смрти до тренутка када су завршили писање књиге.

Мноштво перспектива које су комбиноване у монографији *Енрико Јосиф: виђења и сновиђења* чине ово издање једном од исцрпнијих композиторских биографија објављених у нашој средини последњих деценија. Иако књига не претендује на статус научне монографије, она је несумњиво релевантна за науку због исцрпне грађе која је консултована и драгоцених података који су у њој прикупљени. Стога је књига списатељског пара Мирјане Белић Корочкин Давидовић и Радивоја Давидовића значајан темељ за познавање и проучавање животног и уметничког пута Енрика Јосифа.

Марија Голубовић

IN MEMORIAM

СЕЛЕНА РАКОЧЕВИЋ

(БЕОГРАД, 26. ОКТОБАР 1971 – БЕОГРАД, 18. МАЈ 2022)

С тугом смо примили вест да је 18. маја 2022. године услед кратке и окупне болести преминула др Селена Ракочевић, ванредни професор Етнокорееологије на Факултету музичке уметности (ФМУ) у Београду. Губитак студиозног етномузиколога и етнокорееолога ражалостила је широку научну заједницу, студенте и извођаче традиционалне музике и плеса у оквиру и ван граница Србије.

Селена Ракочевић (рођ. Литвиновић) рођена је 26. октобра 1971. године у Београду. Одрасла је у Панчеву, где је похађала основну и средњу Музичку школу „Јован Бандур”, а паралелно с тим стицала је основно и средњошколско образовање у Гимназији „Урош Предић”. Свестраност и радозналост неговала је кроз опште образовање, свирање клавира, учење страних језика, певање поп и џез музике, као и кроз истраживање традиционалне музике и плеса. Већ тада, током раног образовања, показивала је упорност, истрајност и знатижељу, те је, у складу са тим, марљиво радила на својим талентима.

Почетак студија Селене Ракочевић одредио је да фокус њеног дугогодишњег академског и професионалног живота буду етномузикологија и етнокорееологија. Своје стручно усмерење градила је студирањем ових двеју научних дисциплина на свим нивоима студија на ФМУ у Београду од 1991. до 2009. године. Њено целокупно школовање и професионално усавршавање обележило је истраживање музичке и плесне традиције на простору Баната. Резултате свог богатог теренског рада заокружила је дипломским радом који је посвећен музичким карактеристикама у селима око Панчева 1995. године. Након тога је проширила ареал својих истраживања на целокупну вокалну традицију Доњег Баната, чије резултате је предочила у форми магистарске тезе 2001. године. Докторске студије је потом завршила 2009. године, одбранивши дисертацију под називом „Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату у светлу узајамних утицаја” у оквиру које се посветила компаративном сагледавању садејства музичких и кинетичких, односно плесних традиција Срба у Банату.

Селена Ракочевић, посвећени педагог и истраживач, своје професије развијала је паралелно са студирањем. Најпре је радила као наставник у Музичкој школи „Јован Бандур” у Панчеву, а затим је била ангажована у настави на Факултету музичке уметности у Београду: као асистент (1998–2010), потом доцент (2010–2016), те као ванредни професор за ужу научну област Етнокорееологија (2016–2022). Своју каријеру градила је и као професор на студијском програму Етномузикологије на Академији уметности

у Новом Саду од 2010. године и као гостујући предавач на другим образовним институцијама у Републици Србији. Преношењу знања и презентовању српске етнокорееолошке школе, како ју је она именovala, последњих се година знатно посветила и у међународним оквирима. Као предавач била је ангажована у четири међународне високообразовне институције: Музички конзерваторијум у Вигу (Шпанија, 2018), Светска академија музике и плеса при Универзитету у Лимерику (Ирска, 2018. и 2020. године), Музички конзерваторијум у Џе Ђјангу (Кина, 2019) и међународни мастерски програм „Кореомундус” (онлајн предавања у оквиру интезивног курса посвећеног нематеријалном културном наслеђу, 2021. године). Сви набројани департмани, универзитети и земље говоре о распрострањености њеног дељења знања о истраживању музике и плеса, писању радова, плесању, лабанотацији, али и суочавању с изазовима које живот доноси. Знање о теренском раду непосредно је преносила тако што је увек настојала да поведе студенте на своја теренска истраживања и покаже им методологију вођења интервјуа, као и процесе стварања доброг видео-снимка или прегледног архивског картона. Њена привреженост педагошком позиву заснивала се на искреној посвећености студентима и она представља спону свих образовних институција у којима је Селена Ракочевих била ангажована.

Број публикација Селене Ракочевих говори о њеном плодносном истраживању традиционалне музике и плеса. Сегменте импозантне грађе коју је прикупила приказивала је на бројним научним скуповима, а затим и објављивала у различитим формама. Објавила је четири CD и DVD издања посвећених вокалним, инструменталним и плесним формама на простору Баната (у Србији и Румунији). Објавила је шест књига: *Вокална традиција банајских Срба околине Панчева* (1999), *Вокална традиција Срба у Доњем Банају* (2002), *Игре њлесних сѝрукѝура* (2011), *Традиционални њлесови Срба у Банају* (2012), *Фесѝивал као сѝраѝеѝија дијалоја* (2014), *Плес, њоље исѝраживања и инѝеркулѝуралне ѡерсѝекѝиве усѝришњих обичаја у селу Свиница* (енгл. *Dance, Field Research, and Intercultural Perspectives: The Easter customs in the village of Svinița*) (2015) и била уредник издања *Традиционални ѡлес у Србији 2020. XII Фесѝивал злаѝних ансамбала Србије и Свеѝски дан срѝског кола* (2020).

Најобимнији сегмент њеног научно-академског стваралаштва представљају објављене научне студије. Приказала је дијахронију развоја истраживања плеса у Србији афирмишући значај својих претходника тако што се посвећено бавила њиховом заоставштином. Са упориштем у раду Тихомира Ђорђевића, Данице и Љубице Јанковић, Милице Илијин, Оливере Младеновић, Слободана Зечевића и њене професорке Оливере Васић, Селена Ракочевих развијала је српску етнокорееологију пратећи светске токове развита ове научне дисциплине. Промишљаала је о различитим кључним концептима етнокорееологије у Србији попут концепта плеса, ритуала, плесних прилика, традиционалности итд. Истичала је значај садејства музичких и кинетичких структура, стога и успоставила

методе њиховог анализирања и разумевања. Сагледавала је и методологију истраживања плеса у односу на сопствени етнографски рад и предлагала технике документовања емпиријског знања.

Значајан сегмент делатности Селене Ракочевић представљао је врло активан рад у оквиру више националних и међународних организација, удружења и фестивала. Била је члан управног одбора *Центра за истраживање и очување традиционалних ишара Србије (ЦИОТИС)* и члан *Удружења фолклориста Србије*, у чијим је публикацијама објављивала до последњих дана свог живота. Њено ангажовање било је подједнако и у иностранству, будући да је била члан међународних организација за традиционалну музику и кинетографију (енгл. *International Council for Traditional Music – ICTM* и *International Council for Kinetography Laban – ICKL*). Њен ентузијазам посебно је био видљив у делатностима *ICTM*-а у два студјиским групама: Студјиска група за музику и плес Југоисточне Европе и Студјиска група за етнокорологију, у оквиру којих је започела многе пројекте, била члан програмских комитета и редовно учествовала на конференцијама. Као председник програмског комитета Студјиске групе за етнокорологију *ICTM*-а организовала је с подршком ФМУ-а из Београда и први скуп ове групе који се одржао путем интернета 2020. године. Такође треба истаћи да је заједно с колегама из Музиколошког института САНУ основала Национални комитет *ICTM*-а за Србију у којем је вршила функцију потпредседника.

Своју страст према извођењу традиционалне музике и плеса неговала је кроз активности на фестивалима. Основала је *Фестивал традиционалне музике ETHNO.COM* у Панчеву 2003. године и дужи низ година била је уметнички директор овог фестивала. Жирирала је на различитим смотрима у дијаспори и региону пратећи живот традиционалног плеса на сцени. Њено истрајно бављење стратегијама одрживости српског плесног наслеђа допринело је упису елемента *Коло – традиционална народна ишра* на Унескову Репрезентативну листу нематеријалног културног наслеђа (НКН) човечанства (2017) и упису *Малої кола* у Национални регистар НКН Републике Србије (2021). Промоцији *Кола* као елемента НКН допринела је и организацијом манифестације *Свети-ски дан српскої кола*, као и реализацијама различитих радионица и плесних догађаја посвећених српском плесном наслеђу у сарадњи са фолклорним ансамблом „Вила” из Новог Сада.

Красиле су је колегијалност и отвореност за сарадњу којој је увек приступала конструктивно са иновативним идејама, али и са спремношћу да саслуша и учи у свакој прилици. Иако сам као етнокоролог, уз срдчану препоруку Селене Ракочевић, ангажована у Музиколошком институту САНУ пре свега пар месеци, искористићу ову прилику да јој се у име ове институције захвалим на свесрдној сарадњи коју је реализовала са сарадницима Института током претходних деценија. Разноврсна сарадња укључивала је њено учешће на научним

скуповима које је Институт организовао, публикавање студија у институтским издањима, заједничка теренска истраживања и различите стратегије примене научног знања у култури. Посебно се залагала да етнокореологија као научна дисциплина поново заживи у оквирима САНУ, стога је заједно с колегама из Музиколошког института организовала округли сто посвећен пионирима српске етнокореологије, Љубици Јанковић (која је била академик) и Даници Јанковић, 2014. године. Међусобно поштовање било је исказано и учешћем на научном скупу *Обликовање садашњосићи будућношићу – музиколојија, еиномузиколојија и савременосић* у улози једног од уводних предавача (2020). Тада је указала на перспективе етномузикологије и етнокореологије и поново дала упуте младим истраживачима о потенцијалним начинима деловања. Целокупним ангажовањем је допринела да етнокореологија као научна дисциплина буде присутна у Музиколошком институту САНУ у периоду када Институт није имао запосленог етнокореолога, а непосредно пре свог одласка се постарала да се тај континуитет одржава.

Деловање Селене Ракочевећ оставило је непроцењив допринос друштвено-хуманистичкој научној области. Њени радови и мисли су окосница савремене етнокореолошке научне парадигме у Србији. Њен ентузијазам и ведрина су у сећањима свих њених колега. Њено знање и речи охрабрења су у перу и покрету свих њених студената. Њена брижност и снага су у срцима њене породице и пријатеља. На нама, привилегованима да нас њен осмех, реч и срце обгрле, остаје да указујемо на значај свега онога што је била и што сада јесте.

Кайшарина Николић

ЛИСТА РЕЦЕНЗЕНАТА У 2022. ГОДИНИ

др Леонардо Д'Амико, постдокторски истраживач, Универзитетски колеџ у Корку, Корк, Ирска

др Јелена Јанковић Бегуш, ЦЕБЕФ, Београд, Србија

др Ивана Весић, виши научни сарадник, Музиколошки институт САНУ

др Џудит Греј, специјалиста референт, Амерички центар за руралну културу, Конгресна библиотека у Вашингтону, САД

др Марија Думнић Вилотијевић, виши научни сарадник, Музиколошки институт САНУ

др Ана Ђорђевић, Универзитетски колеџ у Корку, Корк, Ирска

др Јелена Ердељан, редовни професор, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, Београд, Србија

др Мирјана Закић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, Србија

др Драгана Јеремић Молнар, редовни професор, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, Београд, Србија

др Јелена Јовановић, дописни члан Српске академије наука и уметности, Београд, Србија

др Марија Каран, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, Србија

др Авра Ксепасадаку, координатор програма Мастер студија из грчке цивилизације, Универзитет у Никозији, Кипар

др Герда Лехлајтнер, Фоноархив, Аустријска академија наука, Беч, Аустрија

др Младен Марковић, доцент, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, Србија

др Ивана Медић, виши научни сарадник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

др Мелита Милин, научни саветник у пензији, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

др Мирјана Николић, редовни професор, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности, Београд, Србија

др Јелена Новак, истраживач, ЦЕСЕМ (Центар за проучавање социологије и естетике музике), НОВА универзитет у Лисабону, Лисабон, Португалија

др Белма Огул, професор, Технички универзитет у Истанбулу, Истанбул, Турска

др Лозанка Пејчева, професор, Институт за етнологију и фолклористику с Етнографским музејом, Бугарска академија наука, Софија, Бугарска

др Ристо Пека Пенанен, гостујући истраживач, Историјски форум, Униартс, Хелсинки, Финска

др Весна Пено, научни саветник, Музиколошки институт САНУ, Београд, Србија

др Ира Проданов, редовни професор, Академија уметности Универзитета у Новом Саду, Нови Сад, Србија

др Здравко Ранисављевић, доцент, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, Србија

др Тоби Сеј, професор и управник, Колеџ за медијске уметности и дизајн "Антоанет Вестфал", Универзитет Дрексел, Филадельфија, САД

мр Катарина Стекић, докторанд, Филозофски факултет, Београд, Србија

др Срђан Тепарић, доцент, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности, Београд, Србија

др Урош Ђемаловић, виши научни сарадник и ванредни професор, Институт за европске студије, Београд, Србија

LIST OF REVIEWERS FOR 2022.

Leonardo D'Amico, PhD, post-doctoral researcher, University College Cork, Cork, Ireland

Jelena Janković Beguš, PhD, CEBEF, Belgrade, Serbia

Ivana Vesić, PhD, senior research associate, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Judith Gray, PhD, reference specialist, American Folklife Center, Library of Congress, Washington D. C., USA

Marija Dumnić Vilotijević, PhD, senior research associate, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Ana Đorđević, PhD, University College Cork, Cork, Ireland

Jelena Erdeljan, PhD, full professor, Faculty of Philosophy, University of Belgrade, Belgrade, Serbia

Mirjana Zakić, PhD, full professor, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Dragana Jeremić Molnar, PhD, full professor, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Jelena Jovanović, PhD, Corresponding Member of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia

Marija Karan, PhD, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Avra Xepapadakou, PhD, Programme Coordinator – MA Studies in Greek Civilization, University of Nicosia, Cyprus

Gerda Lechleitner, PhD, Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, Vienna, Austria

Mladen Marković, PhD, assistant professor, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Ivana Medić, PhD, senior research associate, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Melita Milin, PhD, principal research fellow, retired, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Mirjana Nikolić, PhD, full professor, Faculty of Dramatic Arts, University of Arts, Belgrade, Serbia

Jelena Novak, PhD, researcher, CESEM (Center for Study of the Sociology and Aesthetics of Music), Universidade NOVA de Lisboa, Lisbon, Portugal

Belma Oğul, PhD, professor, Istanbul Technical University, Istanbul, Türkiye

Lozanka Peycheva, PhD, Professor, Institute of Ethnology and Folklore Studies with Ethnographic Museum, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria

Risto Pekka Pennanen, PhD, visiting researcher, History Forum, Uniarts Helsinki, Finland

Vesna Peno, PhD, principal research fellow, Institute of Musicology SASA, Belgrade, Serbia

Ira Prodanov, PhD, full professor, Academy of Arts, University of Novi Sad, Novi Sad, Serbia

Zdravko Ranisavljević, PhD, assistant professor, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Toby Seay, PhD, Professor and Director, The Antoinette Westphal College of Media Arts and Design, Drexel University, Philadelphia, USA

MA Katarina Stekić, PhD student, Faculty of Philosophy, Belgrade, Serbia

Srdan Teparić, PhD, assistant professor, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia

Uroš Ćemalović, PhD, senior research fellow and associate professor, Institute of European Studies, Belgrade, Serbia

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
