

МУЗИКОЛОГИЈА 9/2009 MUSICOLOGY

JOURNAL OF THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY OF THE SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

ЧАСОПИС  
**М**

МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА  
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

**МУЗИКОЛОГИЈА**  
**MUSICOLOGY**

No 9  
2009.

ISSN 1450-9814  
UDK 78 (05)





UDK 78(05)

ISSN 1450-9814

# MUSICOLOGY

*Journal of the Institute of Musicology of the  
Serbian Academy of Sciences and Arts*

9

*Editor-in-Chief*

Katarina Tomašević

*Editorial Board*

Aleksandar Vasić, Rastko Jakovljević, Jelena Jovanović,  
Danka Lajić-Mihajlović, Biljana Milanović, Melita Milin,  
Vesna Peno

*Belgrade, 2009.*

UDK 78(05)

ISSN 1450-9814

# МУЗИКОЛОГИЈА

*Часопис Музиколошког института  
Српске академије наука и уметности*

9

*Главни и одговорни уредник*

Катарина Томашевић

*Чланови редакције*

Александар Васић, Растко Јаковљевић, Јелена Јовановић,  
Данка Лајић-Михајловић, Биљана Милановић, Мелита Милин,  
Весна Пено

*Београд, 2009.*

*ИЗДАВАЧКИ САВЕТ*

Дејан Деспих, Џим Семсон (Лондон),  
Алберт ван дер Схоут (Амстердам), Јармила Габријелова (Праг)

*EDITORIAL COUNCIL*

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

*АДРЕСА РЕДАКЦИЈЕ / ADDRESS OF THE EDITORIAL BOARD*

Кнез Михаилова 36, 11000 Београд, Србија  
Knez Mihailova 36, 11000 Belgrade, Serbia

*e-mail: musicinst@sanu.ac.rs*

*Све бројеве часописа „МУЗИКОЛОГИЈА“ можете читати на сајтовима/  
All issues of the journal “MUSICOLOGY” you can read on the web sites:*

[http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/index\\_html?stdlang=ser\\_lat](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/muzikologija/index_html?stdlang=ser_lat)

<http://www.doiserbia.nb.rs/journal.aspx?issn=1450-9814>

*Лектор за српски језик: Јованка Радић*

*Лектор за енглески језик: Esther Helaizen*

*Компјутерски слог текста и техничко урђење: Горан Јањић*

*Ликовно решење корица: Христина Радовић-Андрић*

*Ликовно решење логотипа: Владета Стојић*

*Штампа: „Excelsior“, Београд*

Објављивање овог броја финансијски је помогло  
Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

## Садржај / Contents

<b>РЕЧ УРЕДНИКА</b> .....	9
<b>FROM THE EDITOR</b> .....	11

### **ТЕМА БРОЈА: Музика у контексту градске културе** **THE MAIN THEME: Music in the Context of Urban Culture**

- *Весна Пено*, Атина – нова престоница традиционалне грчке музике (Сведочанства о музичком животу с почетка XX века) ..... 15  
*Vesna Peno*, Athens – New Capital of Traditional Greek Music (Testimonies On Musical Life at the Beginning of the Twentieth Century), *Summary* ..... 31
- *Samuel Araujo*, Ethnomusicologists Researching Towns They Live in: Theoretical and Methodological Queries for a Renewed Discipline ..... 33  
*Самуел Араужо*, Етномузиколози истражују градове у којима живе; теоријска и методолошка питања за обновљену дисциплину, *резиме*..... 50
- *Rastko Jakovljević*, Dead Public Spaces – Live Private Corners: (Re)Contextualization of Musically Public and Private..... 51  
*Растко Јаковљевић*, Мртви јавни простори – живи приватни углови: (ре)контекстуализација музички јавног и приватног, *резиме* ..... 61

### **ПОВОДОМ ЈУБИЛЕЈА: Љубица Марић 1909–2009** **CELEBRATING A CENTENARY: Ljubica Marić 1909–2009**

- *Зорица Makeviћ*, Светлост Слова у „музикословљу“ Љубице Марић..... 65  
*Zorica Makević*, The Light of the Word in Ljubica Marić’s Music, *Summary*..... 82

### **VARIA**

- *Бранка Радовић*, *Al niente* – над последњим опусом Василија Мокрањца – после четврт века ..... 85  
*Branka Radović*, *Al niente* – The Last Opus of Vasilije Mokranjac – After a Quarter of a Century, *Summary*..... 96

- *Александар Васић*, „Музички гласник“ (1922): естетички и идеолошки аспекти .....97  
*Aleksandar Vasić*, “The Music Herald” (1922): Aesthetical and Ideological Aspects, *Summary* ..... 110
- *Драгана Јеремић-Молнар, Александар Молнар*, О (не)завршености Шенберговог ораторијума  
*Die Jakobsleiter* ..... 113  
*Dragana Jeremić-Molnar, Aleksandar Molnar*, On (In)Completeness of Schoenberg’s Oratorio  
*Die Jakobsleiter, Summary* ..... 130
- *Мирјана Закић*, Комплементарност поетског и музичког система у обредним опходима домова ..... 133  
*Mirjana Zakić*, The Complementarity of Poetic and Musical Systems in Ritual Visits to Households, *Summary* ..... 150
- *Јелена Јовановић и Првослав Радић*, „Тамо горе маглиста планина“: етномузиколошко-филолошки прилог о једној песми из копаоничког краја ..... 153  
*Jelena Jovanović and Prvoslav Radić*, “Up There Is A Foggy Mountain”: An Ethnomusicological-Filological Contribution on a Traditional Song from the Kopaonik Region, *Summary* ..... 164

## **ПРИКАЗИ И РЕЦЕНЗИЈЕ / REVIEWS**

### **Публикације / Books**

- *Катарина Томашевић, Драгана Стојановић-Новичић*, *Облаци и звуци савремене музике* ..... 167  
*Katarina Tomašević, Dragana Stojanović-Novičić*, *Clouds and Sounds of Contemporary Music*
- *Dieter Christensen, Vienna and the Balkans. 39<sup>th</sup> ICTM World Conference*, Eds. L. Peycheva & A. Rodel ..... 174  
*Дитер Кристенсен, Беч и Балкан. 39. ICTM светска конференција*, ур. Л. Пејчева & А. Родел
- *Романа Рибих, Вера Брјанцева: Детињство и младост Сергеја Рахмањинова* ..... 178  
*Романа Рибих, Вера Николаевна Брјанцева, Детство и юностъ Сергея Рахманинова*

- *Aleš Nagode, Jernej Weiss, Emerik Beran (1868–1940):  
The Lonely Cosmopolitan* .....183  
*Aleš Nagode, Jernej Weiss, Emerik Beran (1868–1940):  
Samotni svetovljan*
- *Богдан Баковић, Ивана Перковић, Од анђеоског појања  
до хорске уметности. Српска хорска црквена музика  
у периоду романтизма (до 1914. године)* .....186  
*Bogdan Djaković, Ivana Perković, From Angel Chant  
to the Choral Art. Serbian Choral Church Music  
in the Period of Romanticism (Before 1914)*
- *Здравко Ранисављевић, Сања Ранковић, Основни принципи  
учења народног певања. Једногласно певање I* .....190  
*Zdravko Ranisavljević, Sanja Ranković, Basic Principles  
of Learning Folk Singing. One-part Singing I*
- *Eftychia Papanikolaou, Ralph Locke, Musical Exoticism:  
Images and Reflections* .....195  
*Ефтихија Папаниколау, Ралф Лок, Музички егзотизам:  
слике и рефлексije*

#### **Скупови / Conferences**

- *Татјана Марковић, Идеја о нацијама, мањинама  
и музички живот у југоисточној Европи, Грац,  
24–25. октобар 2008.* .....199  
*Tatjana Marković, The Idea of Nation, Minorities,  
and the Musical Life in Southeastern Europe, Graz,  
October 24–25, 2008.*
- *Маријана Кокановић, Медитеран – извор музике  
и стремљења европске романтике и модерне,  
Љубљана, 11–12. март 2009.* .....203  
*Marijana Kokanović, The Mediterranean – Source of Music  
and Longing of European Romanticism and Modernism,  
Ljubljana, March 11–12<sup>th</sup> 2009.*
- *Татјана Марковић, Студије Балкана: Quo vadis?,  
Беч, 25. април 2009.* .....206  
*Tatjana Marković, Balkan Studies: Quo vadis?,  
Vienna, April 25<sup>th</sup> 2009.*



***IN MEMORIAM***

- *Надежда Мосусова*, Петар Стајић (1915–2008).....211  
*Nadežda Mosusova*, Petar Stajić (1915–2008)

***АУТОРИ / CONTRIBUTORS***.....217

## РЕЧ УРЕДНИКА

Девети број часописа *Музикологија* појављује се у години која ће остати запамћена по обележавању стогодишњице рођења Љубице Марић, једне од најупечатљивијих уметничких фигура српске културне историје XX века. Под покровитељством УНЕСКО-а, као и свих најзначајнијих националних институција – Министарства културе, Министарства науке, Секретаријата за културу града Београда и др. – јубиларна година Љубице Марић протекла је у знаку низа инспирисаних концерата, као и двеју значајних, запажених манифестација које су, у сарадњи са САНУ, организовали сарадници Музиколошког института САНУ. Реч је о репрезентативној изложби *Тајна – Тишина – Творење* аутора др Мелите Милин, из чијег пера је и прва обимнија публикација посвећена животу и делу Љубице Марић. За изврсни, модерни визуелни идентитет изложбе, организоване у Галерији САНУ (4. новембар–15. децембар), били су заслужни Милан Јањић и Ненад Марковић. Мелита Милин била је и иницијатор и главни организатор међународног научног скупа *Простори модернизма: опус Љубице Марић у контексту музике њеног времена* (Београд, 5–7. новембар). Својим педантним истраживањима и свежим погледима, укупно двадесетшесторо учесника скупа, од тога чак дванаесторо еминентних музиколога из иностранства, значајно је померило хоризонте досадашњих знања и осветлило дело Љубице Марић из нових перспектива.

Девети број часописа *Музикологија* придружује се јубилеју. О томе говори већ и насловна страница, са фотографијом композиторкиног радног стола и колажом докумената из личне заоставштине. У посебној рубрици – *Поводом јубилеја* – чланак Зорице Макевић доноси специфичан поглед ауторке на музику Љубице Марић: „уроњена у тајну почетка и краја... њена музика обухвата целину времена и постојања.“

У овогодишњем издању, централна *Тема броја* – *Музика у контексту градске културе* – представљена је са три студије. У свом исцрпном, богато документованом раду, Весна Пено, на основу написа у часопису *Формигс*, реконструира слику о музичким приликама које су на почетку XX века обликовале културну физиономију Атине. Занимљив је прилог бразилског етномузиколога Самуела Араужа, који представља резултате свог непосредног искуства у Рио де Женеиру, те доноси и предлоге нових теоријских и методолошких премиса за адекватно проучавање феномена градске музичке културе. Уважавајући, такође, теоријске погледе новије етномузиколошке праксе, Растко Јаковљевић у свом есеју сагледава поје-

дине аспекте развојних путева гајдашке традиције у Србији, и то у светлу јавног и приватног музичког искуства.

Рубрику *Varia* отвара прилог Бранке Радовић, посвећен последњој композицији Василија Мокрањца. Текст, као и целокупну партитуру *Прелудијума за соло кларинет*, објављујемо у поводу сећања на четврт века од смрти овог значајног ствараоца чије је укупно дело, истовремено са композицијама Љубице Марић, обележило најуспелије странице српске музике модернистичке епохе. Наредна студија, из пера Александра Васића, анализа је естетичке и идеолошке оријентације „Музичког гласника“, првог музичког часописа покренутог у Београду после Првог светског рата, док аутори још једног музиколошког рада – Драгана Јеремић-Молнар и Александар Молнар, темељно истражују и тумаче околности које су допринеле да Арнолд Шенберг (Arnold Schoenberg) не доврши свој ораторијум *Die Jakobsleiter*. Поље етномузиколошких истраживања представљено је са два текста. Изврсна студија Мирјане Закић, теоријски утемељена на пресеку резултата семиотичке, „гешталт“ и теорије информација, као и когнитивне психологије, даје увид у начине организовања и функционисања поетског и музичког система у обредима – опходима (*коледарском, лазаричком и краљичком*) на територији југоисточне Србије. Рубрику заокружује заједнички рад Јелене Јовановић и Првослава Радића, који, свако из угла своје дисциплине (етномузикологија, филологија), спроводе минуциозну анализу једне традиционалне песме копаоничког региона, утврђујући да је реч о реликту архаичне српске, јужнословенске и шире, балканске обредне традиције.

Како је уобичајено, и ово издање часописа *Музикологија* објављује текстове са приказима новијих публикација и научних скупова, који само потврђују динамичну слику о све богатијој мрежи међународне размене искустава и све плоднијој сарадњи међу појединачним дисциплинама науке о музици данас.

## FROM THE EDITOR

The ninth issue of the journal *Musicology* appears in the year that will remain remembered by marking the centenary of the birth of Ljubica Marić, one of the most prominent artistic figures of the Serbian cultural history of the twentieth century. Under the auspices of UNESCO, as well as all the major national institutions – the Ministry of Culture, the Ministry of Science, the Secretariat for Culture of Belgrade and others – this jubilee of Ljubica Marić was marked by a series of inspired concerts and by two important, notable events that were organised by associates of SASA Institute of Musicology, in cooperation with SASA. This was a representative exhibition *Mystery – Silence – Creation* by Dr. Melita Milin, who is also the author of the first extensive publication devoted to the life and work of Ljubica Marić. Credit for the executive, modern visual identity of this exhibition organised in SASA Gallery (November 4 – December 15) goes to Milan Janjić and Nenad Marković. Melita Milin was the initiator and main organiser of the international scientific conference *Spaces of Modernism: Ljubica Marić in Context* (Belgrade, November 5–7). With their profound research and fresh views, twenty six participants, twelve of whom were eminent musicologists from abroad, widened the horizons of previous knowledge and illuminated the work of Ljubica Marić from new angles.

The present issue of the *Musicology* joins in the celebration of this jubilee. It is clearly shown on the front cover that depicts the composer's desk covered with a collage of documents from her private legacy. In a separate section – *Celebrating the Centenary* – the article by Zorica Makević brings her specific view to the the music of Ljubica Marić: “her music is steeped in the mystery of the beginning and the end, which meet in eternity... in its one tone and in its entire course, it grasps the whole of time and existence”.

In this year's edition, three articles are devoted to the Main theme – *Music in the Context of Urban Culture*. In her detailed, richly documented paper, Vesna Peno reconstructs the image of the musical events that shaped the cultural physiognomy of Athens at the beginning of the twentieth century. An interesting contribution is that made by the Brazilian ethnomusicologist Samuel Araujo, who shows the results of his direct experience in Rio de Janeiro, and suggests new theoretical and methodological premises for adequate study of the phenomenon of urban music culture. Taking into account the views of recent theoretical ethnomusicology practice as well, Rastko Jakovljević, in his essay, examines some aspects of the bagpipe tradition in Serbia, at different stages of its

development and in different periods, specifically focusing on rural and urban contexts in diverse sociopolitical conditions.

The rubric *Varia* starts with a contribution by Branka Radović, dedicated to the last opus of Vasilije Mokranjac. The article and the score of *Prelude for clarinet solo* are published on the occasion of remembering the quarter century since the death of this significant artist, whose opus, together with Ljubica Marić's, marked the most distinguished pages of the Serbian music modernism. The next article, written by Aleksandar Vasić, analyses the aesthetic and ideological orientation of the "Music Herald", the first music magazine launched in Belgrade after the First World War. The authors of the following paper – Dragana Jeremić-Molnar and Aleksandar Molnar – thoroughly investigate and interpret the circumstances which have contributed to Arnold Schoenberg not having completed his oratorio *Die Jakobsleiter*. The ethnomusicological section consists of two texts. An excellent study by Mirjana Zakić, theoretically grounded in the intersection of the results of the semiotic, *gestalt* and information theories, and of the cognitive psychology, gives an insight into the ways of organising and functioning of poetical and musical systems in rites (*koledari, lazarice, kraljice*) in the territory of South-East Serbia. The rubric is rounded off with a paper co-authored by Jelena Jovanović and Prvoslav Radić, who both, from the angles of their disciplines (ethnomusicology and philology, respectively) performed a detailed analysis of a traditional song from the Kopaonik region, confirming that it is a relic of the archaic Serbian, South-Slavic, and wider Balkan ritual traditions.

As usual, this issue of the magazine *Musicology* brings the reviews of some recent publications and conferences, thus only confirming a dynamic picture of a larger and larger network for the international exchange of experiences, and of an ever-increasing cooperation among individual disciplines of the music scholarship at the present time.

Тема броја

**МУЗИКА У КОНТЕКСТУ  
ГРАДСКЕ КУЛТУРЕ**

The Main Theme

**MUSIC IN THE CONTEXT  
OF URBAN CULTURE**



*Весна Пено*

## АТИНА – НОВА ПРЕСТОНИЦА ТРАДИЦИОНАЛНЕ ГРЧКЕ МУЗИКЕ\*

(СВЕДОЧАНСТВА О МУЗИЧКОМ ЖИВОТУ  
С ПОЧЕТКА ХХ ВЕКА)

**Апстракт:** Увидом у написе и студије објављене у часопису *Формигс*, који је у Атини излазио од 1901. до 1912. године, стиче се целовит увид у музичке прилике које су, заједно са другим видовима уметничког ангажмана, обликовале културни профил нове грчке престонице. У раду су на основу одабраних чланака из поменутог музичког листа приказани главни разлози за покретање тзв. музичког питања, око кога су се Грци поделили на, условно речено, национално и европски оријентисане. Први су се залагали за очување и унапређење традиционалне црквене и фолклорне музике, док су други, не одбацујући у потпуности сопствено музичко предање, били више заинтересовани за афирмисање европских тековина, нарочито у систему музичког образовања и у промовисању вишегласне црквене музике у богослужбеној пракси.

**Кључне речи:** Атина, Константинопољ, Европа, грчки, византијско појање, вишегласна музика, часопис, *Формигс*, педагогија, национално.

Царски град на Босфору је са Великом Христовом црквом – средиштем цариградских патријараха, кроз читаву историју Византије, и касније, у доба турског ропства, био стециште угледних црквених музичара. Најпознатији грчки појци и композитори су, по неком неписаном правилу, одређени период свог појачког стажа проводили за певницама цариградских цркава и по својим заслугама и вештини напредовали у стицању различитих појачких титула.<sup>1</sup> Значај који је и у новијој историји имао овај древни град потврђује чињеница да је од првоосноване појачке школе на Фанарију 1727. године, у време патријарха Пајсија II, до краја XIX столећа систематску обуку у неумској нотацији и практичном савладавању једногласних напева стекао велики број полазника из разли-

\* Студија је резултат рада на пројекту *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

<sup>1</sup> Χρίστου Πατρινέλη, *Πρωτοψάλται, λαμπαδάριοι καὶ δομέστικοι τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας (1453–1821)*, Μνημοσύνη 2, (1969), 63–95. Christos Patrinenelis, „*Protopsaltai, Lampadarii, and Domestikoi of the Great church during the post-Byzantine Period (1453-1821)*“, in: *Studies in Eastern Chant*, ed. E. Wellesz & M. Velimirović, London – New York – Toronto 1973, 141–170.



читих делова Грчке,<sup>2</sup> који су, враћајући се у своје крајеве као даскали, ученицима преносили надалеко познати патријаршијски појачки ифос.

Но, премда је почетком и све до средине XIX века, у коме је грчки народ стекао дуго чекану слободу, Константинопољ био центар дешавања на пољу црквене музике у источном делу православне екумене, у актуелним политичким и културним дешавањима у којима ће се првих деценија наредног столећа под врло присутним утицајима са Запада формирати ново грчко друштво, – Атина стиче, између осталог, и одредницу појачке престонице.

Процес својеврсне европеизације музичке културе Јелина, која је до избора европских династија за носиоце грчке краљевске круне (прво баварског, а затим и данског принца), подразумевала искључиво црквено појање и народну – вокалну и инструменталну музику,<sup>3</sup> чини се да је постао неминован, упркос томе што су заговорници традиционалних вредности били далеко бројнији од оних који су без великог двоумљења прихватили и спроводили нове уметничке тенденције. Западноевропски модел је пре свега постао присутан у тежњи да се унапреди и измени музичка педагогија, што је истовремено повлачило и другачију перцепцију и егзегезу предањске музике од оног који је Грцима био до тада својствен. Већ је реформа немске нотације, коју су 1818. озваничили архимандрит и потоњи епископ Хрисант, Григорије Протопсалт и Хурмузије, архивар при Великој цркви, била у великој мери устројена према правилу својственом европској, петолинијској нотацији: један нотни знак – један тон. И прве историографско-теоретске студије црквеног појања – *Велики теоретикон музике*, који је под Хрисантовим именом објављен у Трсту 1832. године,<sup>4</sup> а потом и *Основ теорије и праксе црквене музике* (Константинопољ 1864),<sup>5</sup> и *Прилози историји наше цр-*

<sup>2</sup> О појачким школама у Константинопољу видети: Γεωργίου Ι. Παπαδοπούλου, *Ιστορική έπισκόπησις τής Βυζαντινής έκκλησιαστικής μουσικής*, έκδ. Τέρτιος, Κατερίνη 1990,<sup>3</sup> (έκδ. 1η 'Αθήναι 1904, 'Αθήνα 1977<sup>2</sup>), 231–248.

<sup>3</sup> Тзв. уметничка – европска музика, иако је у првим деценијама поменутог столећа изашла из кућа страних конзула и амбасадора, у којима се до тада и једино упражњавала, још увек није стекла легитимност са којом би се могла сврстати уз црквено појање и народну музику. Видети: Σπίρου Μοτσελίγου, *Νεοελληνική Μουσική*, Αθήνα 1958; Κώστα Μπαρούτα, *Η Μουσική Ζωή στην Αθήνα το 19ο αιώνα*, Αθήνα 1992; Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησις 1901–1912*, μέρος 1, έκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 1996, 7–12.

<sup>4</sup> Χρυσάνθου, *Θεωρητικόν Μεγα τής Μουσικής*, Τεργέστη 1832.

<sup>5</sup> Θεόδωρου Φωκαέως, *Κρητίς του Θεωρητικού και Πρακτικού τής Έκκλησιαστικής Μουσικής*, Κωνσταντινούπολη 1864.

квене музике (Атина 1890),<sup>6</sup> чији су аутори Теодор Фокаевс и Георгије Пападопулос, написане су по моделу историја музике које су претходно у Европи објављене.<sup>7</sup>

Најбољу евиденцију у вези са новим приликама у којима се музичка уметност неговала у такође новом музичком центру – Атини, пружа богата музичка периодика објављивана у овом граду.<sup>8</sup> У првом периоду процвата издавачке активности, до Балканских ратова, 1912. године,<sup>9</sup> постојала су чак четири часописа: *Музичка новина* (Μουσική Εφημερίς, 1893–1896), *Формигс* (Φόρμιγξ, 1901–1912), *Аполон* (Απόλλων, 1904–1907. или 1909.) и *Народна муза* (Εθνική Μούσα, 1909–1910). Њихова уређивачка концепција била је устројена у зависности од опредељења за или *против* европеизације грчке музике. На једној страни били су Μουσική Εφημερίς и Φόρμιγξ, а на другој су били Απόλλων и Εθνική Μούσα.

Формигс се издвајао својим обимом и најдужим периодом публиковања,<sup>10</sup> као и ширином обухваћених тема. Његови уредници, најпре Јоанис Цоклис (Ιωάννης Θ. Τσώκλης), а затим и Герман Кириазис (Γερμανός Κυριαζής) и Панајотис Дзанеас (Παναγιώτης Τζανιάς),<sup>11</sup> били су црквени појци и заговорници очувања националног идентитета грчке црквене и народне музике.<sup>12</sup> Престижно место у уређивачкој политици имао је и Константинос Псахос (Κωνσταντίνος Ψάχος), истакнута личност музичког живота с краја XIX и почетка XX века, најпре у Константинопољу а потом и у

<sup>6</sup> Γεώργιου Ι. Παπαδόπουλου, *Συμβολαὶ εἰς τὴν Ἱστορίαν τῆς καθ' ἡμᾶς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, Ἀθῆναι 1890.

<sup>7</sup> Упор. Καίτη Ρωμανοῦ, *нав. дело*, 6–7.

<sup>8</sup> Музички часописи су постојали и у Александрији – Орφεύς, и у Константинопољу – Μουσική.

<sup>9</sup> Другим периодом се сматра време од 1925. до 1933. када је објављивано још шест часописа: Νέα Φόρμιγξ (1921–1922), Μουσική Επιθεώρησις (1921–1922), Μουσικά Χρονικά (1925, 1928–1933), Μουσική Ανθοδέσμη (1927), Μουσικός Κόσμος (1929–1930), Μουσική Ζωή (1930–1931), Μουσική Ἦχω (1933).

<sup>10</sup> Излазио је петнестодневно, од 1. октобра 1901. до 30. јуна 1912. године, са три прекида (од 15. септембра 1902. до 15. јануара 1903, од 31. јануара 1904. до 15. марта 1905. и од 1. априла до 30. јуна 1910. године).

<sup>11</sup> Од бр. 22 из августа 1902. уредник је био само Цоклис.

<sup>12</sup> Цоклис је студирао математику и држао је певницу у цркви Светих Теодора у Атини. Кириазис је био студент теологије у Атини, а по свршетку факултета постао је архимандрит, док је Дзанеас најпре студирао филологију и био протопсалт у цркви Богородица Ромвис, а касније је хиротонисан за јереја. Упор. Καίτη Ρωμανοῦ, *нав. дело*, 17–18.

Атини,<sup>13</sup> и жустри полемичар у дебатама са европски оријентисаним музичарима, нарочито онима који су у православне цркве Атине, као и у новоосниване школе уводили четворогласну музику. Представници друге струје били су уредник *Народне музе*, Христос Влахос (Χρίστος Βλάχος)<sup>14</sup> и његов главни сарадник, диригент и композитор Јоанис Сакеларидис (Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης).<sup>15</sup> Они су све до 1909, када су поменути часопис покренули, да би имали сопствено гласило у јавним расправама са Псахосом у вези са питањима око којих су се размимоилазили, својим прилозима активно учествовали у Формигсу. Најзад, са посве европском оријентацијом у избору грађе и информација једном месечно је у Атину излазио *Аполон*, чији је оснивач био директор истоименог музичког удружења, Клеантис Занос (Κλεάνθης Ζάννος). Ова музичка новина представљала је орган Одије Лодер, којом је руководила баварска пијанисткиња, Лина фон Лодер.<sup>16</sup> Садржај су чинили пре свега преводи страних чланака или књига и извештаји о концертним активностима поменуте Одије, на којима црквена или народна грчка музика није имала место.

Неколико је кључних тема око којих су грчки музички посленици, који су, узгред буди речено, били врло различитих професија, на почетку XX века размењивали мишљења у периодици, опредељују-

---

<sup>13</sup> Рођени Константинопољац, Псахос (1866? – 1949) је најпре студирао медицину, али је своје усавршавање достигао управо на пољу музике. Био је најпре доместик у различитим црквама у Константинопољу, и то уз врло важне појде онога времена. Протопсалт је постао у цркви Св. Харалампа у Смирни 1892. За његов научни рад било је од пресудног значаја то што је деловао при метоху Светог гроба у Константинопољу, где је имао прилике да проучава древне рукописе. Имао је значајну улогу у формирању Црквено-музичког удружења, основаног 1898. у Константинопољу. Видети: Μάρκου Δραγούμη, „Κωνσταντίνος Α. Ψάχου“, *Λαογραφία*, τόμ. κθ', 1974, 311–322.

<sup>14</sup> Христос Влахос је по професији био адвокат, али је атинској јавности био познатији као активни појак и члан музичког удружења Св. Јован Дамаскин. Његова биографија објављена је у Формигсу: άρ. 1, 1903, 1.

<sup>15</sup> Јоанис Сакеларидис (1853–1938) је, уз Псахоса, био кључна личност музичког живота Атине на прелазу из XIX у XX. Прве поуке из црквеног појања добио је у Солуну, а потом је усавршавање стицао у Атину где је уз студије на Филозофском факултету похађао и часове европске музике код Герасима Мандзавиноса (Γεράσιμος Μαντζαβινός). Као појак у цркви Св. Ирине у Атину започео је хармонизације традиционалних једногласних напева, правећи двогласне и трогласне аранжмане, који су, премда наилазили на одобравање једног дела представника атинског грађанског друштва, изазивали оштре критике, нарочито чланова Атинског музичког уружења. Упор. Κωνσταντίνου Δ. Καλοκύρη, *Ο Μουσουργός Ιωάννης Θ. Σακελλαρίδης και η Βυζαντινή Μουσική*, Θεσσαλονίκη 1988.

<sup>16</sup> Видети: Κώστα Μπαρούτα, *нав. дело*, 36, 59, 66.

ћи се за националну, односно европску оријентацију музике. Целовити увид у актуелна дешавања на атинској музичкој сцени пружа часопис *Формигс*, који је, као што сам већ поменула, најдуже излазио и у коме су се неретко објављивали написи који су претходно публиковани у другим музичким листовима, а с циљем да се читаоцима упуте све неопходне информације у вези са темама које су изазивале јавне полемике.

Два су главна разлога због којих је *Формигс* покренут.<sup>17</sup> Уредник *Цоклис* је веровао да с једне стране постоји спрега између очувања музичке традиције и њеног унапређења и, с друге стране, уплива страних музичких утицаја који су, нарочито након стицања државне независности, долазили до изражаја у промовисању вишегласне хорске музике стране Грчкој православној цркви.<sup>18</sup> Било је, дакле, потребно обезбедити довољно пријемчиве, али и документоване написе и студије који би привукли пажњу црквених појаца и допринели њиховом бољем музичком образовању. Тако би они на најбољи начин били регрутовани у борбу за сопствено наслеђе.

Овако постављени оквир деловања значио је заправо службу *Формигса* у тзв. *грчком музичком питању*, које је, дакле, покренуто да би се елиминисала полифона црквена музика из богослужбене праксе,<sup>19</sup> и које је било праћено низом активности са којима су припремљени услови да се у новим политичким околностима традиционалној црквеној и народној музици обезбеди место у званичном – државном систему образовања.

<sup>17</sup> Упор. *Αντί προγράμματος* и Αθανάσιος Σακελλαρίδης, *Περί βυζαντιακής μουσικής και του χαρακτήρος αυτής*, *Φορμιγς*, έτος Α', άρ. 1, 1901, 1–2. О томе да су за тужно стање грчке музичке сцене, на којој је евидентан страни утицај, одговорни домаћи музичари видети чланак: *Οποίον το μέσον*, άρ. 3, 1901, 1.

<sup>18</sup> То да се у атинским црквама пред крај XIX и на почетку XX века поред једногласног традиционалног појања, могло присуствовати и богослужењима праћеним вишегласним хоровима који су певали са галерија, велика већина Грка је доживљавала као озбиљну претњу по национални и православни идентитет. Премда *Формигс* извештава да је још око 1860. Свети синод тражио од министарства задуженог за црквена питања да забрани употребу вишегласа у атинским црквама, четворогласна хорска музика се усталила током 1870. у дворској капели Св. Георгија, за време краљице Олге која је пореклом била Русиња. Хором у поменутој капели руководио је Александар Катакузинос (Αλέξανδρος Κατακουζινός), који је у многоме својом делатношћу утицао на афирмисање европске музичке уметности крајем XIX века у Атини. Видети: Θεμιστόκλης Παλυκράτης, *Η τετράφωνος μουσική εν τη εκκλησία*, άρ. 5–6, 1910, 1–3; άρ. 7–8, 1910, 1–2.

<sup>19</sup> Упор.: Καίτη Ρωμανού, *Η ανακίνηση του μουσικού ζητήματος*, у: *нав. дело*, 31–95.

У првим бројевима Формигс детаљно информише читаоце о учешћима четворогласних хорова на службама,<sup>20</sup> именујући главне актере – диригенте, који су неретко за певницама стајали и као про-топсалти,<sup>21</sup> и учитеље, тзв. *театрозомене* и *тетрафонисте*,<sup>22</sup> који су европску теорију и метод спроводили у музичку праксу. Уредништво није презало од тога да за испуњење назначене мисије укључи црквене челнике, али и политичаре, и да упути јавни позив свим појцима да устану у заштиту традиције и сопствене професије. О томе сведоче најпре отворено писмо Сабору грчке цркве<sup>23</sup> у коме се тражило званично изјашњавање архијереја по музичком питању, а затим и бројна позитивна реаговања на прве акте са којима се монофоно појање проглашава једино прихватљивим за Грчку православну цркву.<sup>24</sup> Са очигледним ентузијазмом дочекиване су и забране делатности вишегласних хорова у појединим епархијама, чији су

<sup>20</sup> Вишегласна музика се могла чути у: Капникареи (упор. *Μουσική κίνησης*, ἀρ. 5, 1901, 4), Св. Константину (*Ἀνακαίνησις τοῦ μουσικοῦ ζητήματος, οἱ μουσικοὶ χοροὶ τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου*, ἀρ. 23, 1906, 1), Саборном храму – Митрополији (*Ζητήματα καὶ σκέψεις*, ἀρ. 11–12, 1906, 5; *Μουσική κίνησης*, 23–24, 1908, 8), Св. Дионисију (*Ζητήματα καὶ σκέψεις*, ἀρ. 5–6, 1911, 5), Хрисоспилоотиси, Св. Георгију Карици и у Св. Ирини (*Τὰ τοῦ δεκαπενθήμερου*, ἀρ. 6, ἀρ. 7, 1903, 4). Видети и: А. Г. В., *Ἡ πολυφωνία ἐν τῇ ἐκκλησιαστικῇ ἡμῶν μουσικῇ*, ἀρ. 16–17–18, 1907, 11; Θεμιστόκλης Πολυκράτης, *Ἡ τετράφωνος μουσικὴ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ*, ἀρ. 5–6, 1910, 1–3; ἀρ. 7–8, 1910, 1–2. Вишегласна црквена музика била је присутна и у другим грчким градовима: Волосу (*Ζητήματα καὶ σκέψεις*, ἀρ. 17–18, 1903, 5; ἀρ. 21–22, 1903; 5), Халкиди (*Μουσική κίνησης*, ἀρ. 11–12, 1907, 8), Крфу (*Μουσική κίνησης*, ἀρ. 10, 1902, 4).

<sup>21</sup> Име Јоаниса Сакеларидиса се непрестано провлачило испод штампарске пресе Формигса, али ту су били и други појци, уједно и диригенти вишегласних хорова, попут Темистоклиса Поликратиса (Θεμιστοκλῆς Πολυκράτης) и Николаоса Канакакаса (Νικόλαος Κανακάκης). Критике њихових активности биле су главни садржај рубрика: *Μυζιχκο δεшавање (Μουσική κίνησης)*, *Петнаестодневне вестии (Τὰ τῶν δεκαπενθήμερων)* и *Питања и мисли (Ζητήματα καὶ σκέψεις)*.

<sup>22</sup> У основи наведених назива су речи позориште (θεάτρο) и четвороглас (τετράφωνια), којима се приписује пежоративно значење; другим речима, иронично се подвлачи да поклоници вишегласа традиционалну црквену музику замењују оном која, сходно ефектима који се њома постижу и месту са кога се у цркви изводи – галерије, припада пре позоришту, него свештеном храму. Видети: Διαβάτης, *Οἱ θεατριζόμενοι*, ἀρ. 1–2, 1906, 1.

<sup>23</sup> *Ἀνακαίνησις τοῦ μουσικοῦ ζητήματος*, ἀρ. 14, 1902, 2–3.

<sup>24</sup> Три текста објављена су у бр. 16 са поменутиим реаговањима о забрани четворогласне црквене музике у богослужењима: *Ἡ ἐγκύκλιος τῆς Συνόδου, ἡ τετράφωνος καταργεῖται*, *Ἡ νίκη τοῦ πατρίου μουσικῆς*, *Ἡ χθεσινὴ συνέλευσις τῶν ἐντάυθα καὶ περαιεὶ ἱεροσολιτῶν*, ἀρ. 16, 1902, 1–2; видети и Σ. Χ., *Ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ ἐν Ἑλλάδι*, ἀρ. 19–20, 1902, 1–2.

потписници били надлежни епископи.<sup>25</sup> Нескривено одобравање избија из описа скандала који је изазвао народни министар Николаос Левидис (Νικόλαος Λεβίδης),<sup>26</sup> када је прекинуо испит из црквеног појања који је 12. маја 1902. у Музичком удружењу у Атини држао Јоанис Т. Сакеларидис.<sup>27</sup> Најзад, испред канцеларија Формигса је, након претходно поменутог догађаја, организовано масовно окупљање појаца који су, обилазећи цркве у којима су деловали вишегласни хорови, узвикивали, између осталих, и следеће паролe: Доле четвороглас! Доле серенада! Живела Византија!<sup>28</sup>

Идеја о националном карактеру црквене и народне музике се у Формигсу гради кроз напise аутора који се осврћу на далеку – античку прошлост и прве векове Хришћанства у којима је обликована музичка уметност Јелина.<sup>29</sup> Фаворизовање древног порекла представљало је својеврсну апологију националне вредности музике, те отуда читава група чланака у којима се расветљавају све потенцијалне везе савременог појања са напевима из прошлости, и изналазе примери којима се пласиране тезе покушавају поткрепити.<sup>30</sup> Са

<sup>25</sup> Такве одлуке донели су Архиепископ Керкире, Севастианос, који је наложио да се при музичком друштву у том граду пажња посвети учењу црквеног појања, као и епископ Едре (упор. *Μουσική κίνησις*, ἀρ. 10 & 12, 1902, 4).

<sup>26</sup> Левидис је био министар са различитим задужењима у својој политичкој каријери, у којој се истицао као посвећеник националној идеји. У Формигсу се редовно објављују његови захтеви обраћања уредништва цариградском патријарху Јоакиму Трећем и Синоду Грчке цркве у вези са решавањем музичког питања. Упор. *Μουσική κίνησις*, ἀρ. 19–20, 1902, 8; *Τὸ καθήκον τῶν ἀρμόδιων*, ἀρ. 21, 1902, 1; *Μουσικά χρονογραφήματα*, ἀρ. 21, 1902, 4; *Ἐκκλησιαστική μουσική*, ἀρ. 22, 1902, 1.

<sup>27</sup> Том приликом Сакеларидис је ученике који су певали пратио на клавиру. Упор. *Γεγονότα καὶ κρίσεις ἐπὶ τοῦ ἐπιόδου τῆς Μουσικῆς ἐταιρείας*, ἀρ. 16, 1902, 4.

<sup>28</sup> Καίτη Ρωμανοῦ, *нав. дело*, 38–40.

<sup>29</sup> Упор. Ἀθανάσιος Πετρίδης, *Ἡ ἐκκλησιαστική μουσική, διάτι ὀνομάζεται ἔθνικη καὶ βυζαντινὴ*, ἀρ. 17, 1902, 1; ἀρ. 18, 1902, 1; ἀρ. 19–20, 1902, 2; *Περὶ τῆς θεοδότου μουσικῆς ὡς ἐπικουρικοῦ μέσου πρὸς ἀνάστασιν ἑλληνοχριστιανισμοῦ*, ἀρ. 22, 1902, 2; Α. Παπαδιαμάντης, *Ἀποσπάσματα σκέψεων, ὁ ἔθνικὸς χορὸς καὶ ἡ μουσική*, ἀρ. 2, 1903, 3; Χρῖστος Βλάχος, *Ἐθνικὸς χορὸς καὶ ἔθνικη μουσική*, ἀρ. 3, 1903, 2; Ἀθανάσιος Πετρίδης, *Κριτικαὶ τίνες παρατηρήσεις ἐπὶ τῆς ἑλληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ ὅτι κατὰ πρῶτον τῆς ἀρχαίας ἱστορίας αὐτῆς*, ἀρ. 10, 1902, 2–4; Објективности ради, неопходно је поменути и посве супротна мишљења, која су се такође могла наћи на страницама Формигса, попут оног да је европска музика вреднија од грчког црквеног и народног појања, пре свега зато што је научно систематизованија. Упор. Ν. Παγανᾶς, *Μουσικολογικά*, ἀρ. 19–20, 1902, 4–6.

<sup>30</sup> Већ од првог броја Формигса епископ Јоанис Мартинос почиње да објављује напise везане за порекло црквене музике (Ἰωάννου Μαρτινοῦ, *Ἡ ἐκκλησιαστική μουσική καὶ ἡ καταγωγή αὐτῆς*, ἀρ. 1, 1901, 1; ἀρ. 3, 1; ἀρ. 4, 1; ἀρ. 7, 1; ἀρ. 8, 1; ἀρ. 10, 1; ἀρ. 11, 1–2; ἀρ. 12, 1; ἀρ. 15, 4; ἀρ. 22, 3–4; ἀρ. 23–24, 6–7), а да би

истим циљем прихватају се за објављивање и студије о старогрчкој прозодији,<sup>31</sup> као и мисли античких философа о музици.<sup>32</sup>

Иако би се могло очекивати да као најубедљивија аргументација за очување православности црквеног појања послуже разлози теолошке природе, о њима се у Формигсу знатно мање писало,<sup>33</sup> за разлику од позивања на конкретне музичко-теоријске параметре. Управо се у све присутнијој потреби да се елементи теорије до краја објасне, дефинишу и тако прогласе правилима које су сви појци дужни да поштују, у многоме одступило од предањског приступа црквеној музици који је на првом месту подразумевао искуствени начин њеног усвајања и даљег преношења.

Процес систематизације музичке теорије је, међутим, био из више разлога нужан. Конкретан повод било је укључивање црквеног појања у наставни програм Атинске одије у којој су предмети били организовани сходно устаљеним европским стандардима. У преговорима које је директор Одије Георгиос Назос (Γεώργιος Νάζος)<sup>34</sup> водио током 1903.

се документовала њена старина и укљученост старих Јелина у њено обликовање публикују се и радови о музици у античкој Грчкој (упор. Μισαήλ Μισαηλίδης, *Κανόνες τίνες δυσνόητοι τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς*, ἀρ. 3, 1903, 1–2; Γεώργιος Δ. Παχτικός, *Ἡ μουσικὴ ἐν τοῖς πόλεμοις*, ἀρ. 11–12, 1907, 2–3), посебно о њеној улози у драмским комадима (Γεώργιος Δ. Παχτικός, *Ἡ μουσικὴ ἐν τῷ ἀρχαίῳ ἐλληνικῷ δράματι*, ἀρ. 5, 1901, 2; Ed. Sacerdote, *Ἡ δραματικὴ μουσικὴ καὶ αἱ τραγωδίαι τοῦ Ἀισχύλου*, ἀρ. 17–18, 1906, 5); поређење старогрчке и новије народне мелодије (*Ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ καὶ αἱ δημῶδεις νεοελληνικαὶ μελωδίαι*, ἀρ. 1, 1903, 2).

<sup>31</sup> Од октобра месеца 1907. и касније током 1908. године, редовно је објављивана, под иницијалима А. Р. Г. К. В. Σ, студија: *Περὶ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς προσωδίας καὶ παράθεσις αὐτῆς πρὸς τὴν νέαν*. Упор.: ἀρ. 5–6, 1–2; ἀρ. 7, 4; ἀρ. 11–12, 4–5; ἀρ. 13, 2–3; ἀρ. 14, 4; ἀρ. 15, 4; 21–22, 1908, 7–8; видети и: А. Р. Г. К. В. Σ., *Ποσειδωνική ταυτότης τῆς ἀρχαίας καὶ νεώτερας στιχουργίας, σχέσεις καὶ ομοιότης τῆς μετρικῆς διαθέσεως τῶν ἀρχαίων ὠιδῶν καὶ τῶν ἐκκλησιαστικῶν ὕμνων*, ἀρ. 9–10, 1908, 1–2; ἀρ. 11–12, 3–4; Οἰκονόμου Κωνσταντίνου, *Περὶ ποιητικῆς προσωδίας*, ἀρ. 7–8–9, 1911, 7–8; ἀρ. 10–11–12, 1911, 7–8, ἀρ. 13–14–15, 1912, 9–10.

<sup>32</sup> У рубрици *Γνωμικὰ περὶ μουσικῆς*, објављене су мисли Плутарха, Аристотела, Софокла и св. Јована Хризостома (ἀρ. 2, 1901, 1; ἀρ. 4, 1901, 1; ἀρ. 6, 1; ἀρ. 11, 1902, 1).

<sup>33</sup> Видети: Φίλιμος, *Ἄρθρα λογίων φιλομουσῶν ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ εὐαισθητῶν σοφίσματα*, ἀρ. 5–6, 1907, 387; Παράξενος, *Χρονογραφήματα, ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ αἱ ἱεραὶ παράδοσεις τῆς ἐκκλησίας*, ἀρ. 1–2, 1909, 1–2; исти, *Χρονογραφήματα, ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι ἱερά παράδοση*, ἀρ. 5–6, 1909, 1–2; ἀρ. 9–10, 1909, 1–3; Γεζεκιηλ Βελανιδιάδης, *Χρονογραφήματα, ἡ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ αἱ ἱεραὶ παράδοσεις τῆς ἐκκλησίας*, ἀρ. 3–4, 1909, 1; исти, *Χρονογραφήματα, ἡ μουσικὴ ἐν τοῖς ἱεροῖς ναοῖς*, ἀρ. 7–8, 1909, 1–2.

<sup>34</sup> Композитор, диригент и музички педагог, Георгиос Назос (1862–1934) је музичко образовање стекао током дугогодишњег боравка у Немачкој, у Минхену. У

године са патријархом Јоакимом III и митрополитом атинским Теоклитом, као и са представницима Црквено-музичког удружења из Константинопоља, постало је јасно да се најпре мора премостити јаз који је постојао између европског и грчког начина музичког образовања.<sup>35</sup>

Упркос бројним перипетијама одсек византијског појања при Одији започео је са радом септембра месеца 1904, када је, на патријархов предлог, у Атину стигао Константин Псахос.<sup>36</sup> У наредне три године, током којих је у сваком броју Формигса уредно извештавао о школским активностима, он је припремао наставни програм који је дефинитивно јавности обелоданио 1907. године.<sup>37</sup> Предвиђени план изазвао је различите реакције које су се такође нашле на страницама датог музичког часописа.<sup>38</sup>

Атину се вратио 1891, поставши директор Одије. Његова биографија објављена је у бр. 19–20, децембра месеца 1905. године (с. 4–5).

<sup>35</sup> Читалаштво Формигса уредник Цоклис је обавестио о седници коју су 25. јула 1903. одржали чланови музичког удружења, на челу са цариградским патријархом и директором Атинске одије, Г. Назосом (Γωάννης Γωσκόλης, *Ίδρυσις ἐν τῷ Ὁδελῶ ἔδρας βυζαντινῆς μουσικῆς*, ἀρ. 11–12, 1903, 3–4). Директор Одије је приликом сусрета са константинопољским музичарима тражио да му разреше три питања: како се тумачи неумска симнографија, која је тонска основа црквене музике (према ком штиму се управљају појци), и које су интервалске величине заступљене у лествицама црквеног појања? Како у одговору на последње питање присутни нису били међусобно сагласни, Назос је закључио да у педагогији црквене музике не постоји јединствени теоретски систем, те да је то главна препрека да се при Одији установи катедра за појање.

<sup>36</sup> Псахос је Атињанима био познат и пре него што се преселио из Константинопоља у Атину. У Формигсу је почетком 1903. објављена његова биографија у којој је промовисан као личност кадра да преузме лидерску позицију у обнови предањске музике (упор. ἀρ. 6, 1903, 1–2). При том уредништво није презало да умањи значај дотадашњих корифеја атинске појачке сцене, попут протопсалта при Митрополији, Н. Канокакиса (Ν. Κανοκάκης), за кога се наводи да, иако има леп глас и Атињани га радо слушају, не може да се пореди са константинопољским појцима (мисли се наравно на Псахоса; овај коментар налази се одмах иза Псахосове биографије у рубрици *Ζητήματα καὶ σκέψεις*). Тако се унапред градио Псахосов ауторитет, који је био заснован на уверењу да је он аутентични византијски појач и одлични познавалац историје појања, чиме му је практично било обезбеђено уважавање од стране колега у Атинској одији, подједнако и оних који су били на позицијама са којих је и он наступао, али и оних који су своја интересовања везивали више за европску, него за традиционалну музику. У чланку од 31. марта 1905. у Формигсу, под називом *Καὶ једном циљу и под једним вођом* позивају се сви они којима је стало до очувања музичког предања да се уједине руковођени једним вођом који је искусан и исправан. Псахосово име се не помиње, али је јасно на ког се искусног и исправног вођу мисли (упор. *Πρὸς ἕνα σημείο καὶ ὑπὸ ἕνα ἀρχηγόν*, ἀρ. 2, 1905, 1).

<sup>37</sup> Упор. *Τὸ πρόγραμμα τῶν μαθημάτων τῆς σχολῆς τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἀρ. 1–2, 1907, 8. Школа је требало да буде петоразредна. У прва три разреда настава би се одвијала два часа недељно, а у четвртном и петом три часа



Иако је у почетку вешто одбијао сугестије, које је нарочито у вези са методама школовања гласа предлагао Назос, Псахос није никако могао да избегне да уз предмете које је сам предложио (историја музике, литургика, хеортологија, црквени типик и химнологија), у основно образовање ученика буду укључени и теорија европске музике, часови хорског певања и свирање на инструменту. На завршном испиту кандидати су проверавани и у транскрипцијама мелодија са неумског на европско нотно писмо, у читању с листа и у хармонским задацима.<sup>39</sup>

Будући дубоко свестан бројних произвољности и личних тумачења познатијих појаца, како на плану интервалских вредности, тако и у избору мелодијских варијаната и ритмичких решења, Псахос је и као наставник, и као сарадник Формигса превасходно тежио успостављању општеважећих правила чијим ће се поштовањем временом усталити јединствена и униформна појачка традиција, и самим тим обезбедити њена постојаност и напредак. Но, у остварењу постављеног циља, на који су иначе многи указивали у Формигсу сматрајући га неопходним у новим музичким приликама,<sup>40</sup> Псахос је

недељно. Програмом су обухваћени класични музички текстови, а све новокомпоноване мелодије су искључене. Псахос је сматрао да је неопходно да полазници школе уче историју музике и црквени типик.

<sup>38</sup> У години када је Псахос обелоданио наставни програм његов ауторитет је био на врхунцу. У Формигсу је објављено писмо Френка Чоиција (Frank Choisy, *ар.* 8–9–10, 1907, 5), некадашњег предавача у Атинској одији, који за Псахоса има најбоље речи хвале. И Удружење Евангелистриас са Тиноса објављује да је спремно да стипендира ученике који би у Одији учили појање (*Μουσική κίνησις, ар.* 16–17–18, 1907, 12). Да се о значају школе прочуло и ван граница Грчке сведоче донације које пристижу од грчких заједница из дијаспоре, Лондона, Букурешта, Калкуте, Њу Јорка и др. Ипак, било је и критика на Псахосов програм. Светом синоду Грчке цркве упутио је писмо са примедбама члан синодске комисије Христос Влахос, коме се у часопису *Национална муза* придружио и Јоанис Сакеларидис. Упор. Καίτη Ρωμανού, *нав. дело*, 116–117.

<sup>39</sup> У Формигс су, поред детаљних извештаја о раду Одсека за византијско појање при Атинској одији, навођени спискови са именима кандидата и члановима комисија на испитима, оцене показаног знања, затим описи наставних јединица у оквиру предмета и квалификације наставника, а повремено су објављиване и биографије и фотографије најбољих ученика. Видети: *Αί εξετάσεις της βυζαντινής μουσικής σχολής, ар.* 7–8, 1905, 6; *Σημειώσεις τίνες περί της μουσικής σχολής και των μαθημάτων αυτής, ар.* 7–8, 1905, 6–7; *Έναρξίς μαθημάτων μουσικών σχολών, ар.* 13–14, 1905, 3–4; *Ο καθορισμός των πτυχιούχων εν τω Ωδείω βυζαντινής μουσικής, ар.* 19–20, 1905, 6–7; *Τὸ πρόγραμμα της διδασκαλίας των καθηγητῶν της εν τω Ωδείω βυζαντινής μουσικής σχολής, ар.* 1–2, 1906, 7; *Η μουσική σχολή του Ωδείου, ар.* 5, 1906, 1.

<sup>40</sup> *Περὶ τοῦ ὁμοιόμορφως ψάλλειν, μέγα δημοψήφισμα της Φόρμιγγος, ар.* 13, 1907, 1; *Τὸ ζήτημα τοῦ ὁμοιόμορφως ἐν τοῖς ναοῖς ψάλλειν, ар.* 15, 1907, 1; Στυλ. Χουρμούζιος, *Περὶ καταρτισμοῦ ὁμοιόμορφου συστήματος ἐν τῷ ψάλλειν*, 23–24,

посегао за решењима која су методологију наставе црквеног појања значајно приближили европском узору.

На почетку рада школе Псахос је у теоретској настави користио правила иза којих су 1881. године стали чланови Патријаршијске комисије,<sup>41</sup> а касније је под његовим именом изашао уџбеник са насловом *Практично учење византијске црквене музике (Практиκή Διδασκαλία της Βυζαντινής Εκκλησιαστικής Μουσικής)*.<sup>42</sup> Треба рећи да рад поменуте комисије, пре свега када су прорачуни интервалских величина у питању, у Атини на почетку века још увек није био позитивно прихваћен.<sup>43</sup> Упркос Псахосовом несумњивом ауторитету, његово опредељење да се у циљу обуке у лествицама природног лествичног система користи посебно конструисан инструмент на коме су интервали унапред фиксирани, другим речима, темперовани,<sup>44</sup> изнова је покре-

1908, 2–3; Κωνσταντίνος Ψάχος, *Σκέψεις τίνες ἐπὶ τῆς καταστάσεως τῆς καθ' ἡμᾶς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, ἀρ. 15–16, 1908, 1–2.

<sup>41</sup> То је био разлог због кога је у првих пет бројева Формигса из 1905. године, објављиван теоретикон који је 1888. штампан у Константинопољу под називом *Στοιχειώδης Διδασκαλία τῆς Εκκλησιαστικῆς Μουσικῆς ἐκπονηθεῖσα ἐπὶ τῆ βίῳ τοῦ ψαλτηρίου ὑπὸ τῆς Μουσικῆς Επιτροπῆς τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου ἐν ἔτει 1883*. Псахос се најпре одлучио да у наставу уведе коришћење монохорда, а касније је приступио конструкцији посебног инструмента са клавијатуром, названог панармонио, у нади да ће на тај начин унапредити и осигурати сам процес музичке педагоγιје. Видети: Καίτης Ρωμανοῦ, *Ελληνική πληκτροφόρα ὄργανα, Μοσικολογία*, τεύχ. 7–8, 1989, 27–45.

<sup>42</sup> Видети: *Ἀγγελία, практиκὴ διδασκαλία τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς τοῦ Κωνσταντίνου Α. Ψάχου*. ἀρ. 13–14–15, 1905, 7.

<sup>43</sup> Непрегледан је списак студија које су у Формигсу објављиване, а које су се тицале проблематике у вези са интервалском структуром лествица и прорачунима интервалских величина. Видети: Κωνσταντίνος Ψάχος, *Ὅλιγα τινα περὶ τῶν λεγόμενων τμημάτων καὶ περὶ ἐπογοδοῦ τόνου*, ἀρ. 10, 1905, 1–2; исти, *Περὶ ἐλάσσονος καὶ ἐλάττου τόνου*, ἀρ. 13–14, 1905, 1–2; исти, *Τὰ τεταρτημόρια τοῦ τόνου εἰσαγόμενα ἐν τῇ Εὐρωπαϊκῇ μουσικῇ*, ἀρ. 21–22, 1911, 2–3; Σ, Χουρμούζιος, *Παρατηρήσεις ἐπὶ τοῦ ἐπογοδοῦ τόνου*, ἀρ. 13–14, 1905, 2–3; Δημήτριος Περιστερῆς, *Μουσικοεπιστημονικὰ ἐπὶ τονιαίων διαστημάτων*, ἀρ. 13–14, 1905, 4–5; *Ἐπὶ τῆς περὶ διαστημάτων θεωρίας τοῦ κ. Παχειίδου*, ἀρ. 23, 1906, 1–2; Βασίλειος Ι. Παπούλας, *Μελέται ἐπὶ τῶν διαστημάτων τῆς ἡμετέρας μουσικῆς*, ἀρ. 11–12, 1906, 2; ἀρ. 3–4, 6–7; ἀρ. 6, 2–3; ἀρ. 7–8, 6–7; ἀρ. 9, 1–2; ἀρ. 11–12, 3–4; ἀρ. 13–14, 3–4; ἀρ. 19–20, 1907, 4–5; ἀρ. 23–24, 4–5; περίοδος Β', ἔτος Γ', ἀρ. 1–2, 1907, 2–3; ἀρ. 3–4, 5–6; ἀρ. 7, 2; ἀρ. 8–9–10, 6–7; ἀρ. 14, 2–3; περίοδος Β', ἔτος Δ, ἀρ. 1–2, 1908; 4–5; ἀρ. 3, 1908, 4; *Περὶ τοῦ διατονικοῦ τῶν Ἑλλήνων γένους ὑπὸ Ἰακώβου πρωτοψάλτου*, ἀρ. 13–14, 1906, 3–4; Νικόλαος Α. Ροδοονίος, *Τὸ ἐναρμόνιον γένος εἰς τὰ δημόδη ἄσματα*, ἀρ. 3, 1908, 1–2; Κωνσταντίνος Παπαδημητρίου, *Τὰ μικρότερα τοῦ ἡμιτονίου διαστήματα τὰ ἐπὶ τοῦ πενταγράμμου*, ἀρ. 7–8, 1910, 2–3.

<sup>44</sup> Крајем XIX века је за потребе Црквено-музичког удружења у Константинопољу, а у сврху дефинисања интервалских величина конструисан тзв. Константинов псалтир.

нуло расправу око тога који су математички прорачуни интервала тачни, које су разлике између природног и темперованог система, и да ли их је могуће пребродити, да ли се у постављању правила руководити теоријом или за критеријум узети затечено стање у појачкој пракси, ко међу савременим појцима може и треба да постане узор и сл.<sup>45</sup>

Велику пажњу привлачило је питање ритмичких подела у разноврсним црквеним и народним мелодијама,<sup>46</sup> али и дефинисање исона, који је, због честих промена лежећих тонова, у новијој појачкој пракси све више попримао значај друге мелодије, и губио првобитну улогу мелодијске пратње.<sup>47</sup> И у овом последњем Псахосова реч се, посредством Формигса, далеко чула. Он је, штавише, своје виђење примене исона у једногласној црквеној музици овековечио састављањем комплетне *Литургије*, према ифосу Велике Христове Цркве, како стоји у поднаслову, у којој су се поред мелодијских ли-

Идејни творац овог инструмента је највероватније био Леонид Никоклеус (Λεωνίδας Νικοκλέους), а финансијер је био сам цариградски патријарх Константин V.

<sup>45</sup> Непосредно се у вези са полемиком који су интервали исправни поставило и питање аутентичности појачког манира који су неговали новији константинопољски појци. До тада сматрана за неприкосновену, ова појачка традиција нашла се под критиком како самих музичара негдашњег царског града, али и сународника с друге стране турско-грчке границе. Г. Пахтикос пише из Константинопоља да је чишћење византијске музике од страних утицаја врло тешко, те да у црквама на Фанару не постоји проблем са четворогласом, али је зато евидентан уплив оријенталне музике у појачку праксу (*Βοσπόρια Φόρμιγξ, Μουσικά χρονογραφήματα, ή μουσική κίνησις εν Κωνσταντινούπολει*, 19–20, 1902, 6–7). Слично је стање било у свим већим градовима Тракије, а најбољи пример је био Адрианополис, у коме се једино у Митрополији – саборном храму појало исправно (упор. Νικόλαος Α. Ροδοιούλος, *Η Φόρμιγξ εν Θράκη*, њр. 5, 1906, 4). Да су и Константинопољци схватили да се иницијатива у циљу очувања традиције више не може очекивати, ни спроводити из Цариградске патријаршије, већ из одговарајућих установа из Атине, недвосмислено потврђују Пахтикосове речи: „Оно што није могуће нама чинити овде, чините ви тамо у престоници грчке краљевине“ (нав. дело, 7). Својеврсни плод утицаја турске музике, како су неки примећивали, било је све присутније назално појање, што је била још једна од тема на страницама Формигса. Видети: *Η μουσική διάλεξις του κ. Κ. Α. Ψάχου εν Πειραιει*, њр. 17–18, 1905, 1–2; *Εκ της διάλεξις του κ. Ψάχου*, њр. 17–18, 1911, 2–3; Μιχαήλ Παπαθανασόπουλος, *Περί ρινοφωνίας*, њр. 21–22, 1906, 7–8; њр. 23, 4; њр. 24, 1906, 3–4; исти, *Η ρινοφωνία εν τη μουσική*, њр. 19–20, 1911, 6–8.

<sup>46</sup> Написи и студије у вези са ритмом чине изузетно велику целину, тако да би било необјективно навести тек поједине, а изоставити подједнако занимљиве и свакако бројније остале текстове.

<sup>47</sup> Ν. Παγανάς, *Καταρτισμός χορῶν ἰσοκράτων καὶ κανονάρχων εν τη ἐκκλησία*, њр. 23–24, 1902, 7; Κωνσταντῖνος Ψάχος, *Περί ἰσοῦ*, њр. 6, 1905, 1–2; Σ. Χουρμούζιος, *Πρὸς τὴν Φόρμιγγα*, њр. 7–8, 1905, 34; Κωνσταντῖνος Ψάχος, *Παρατηρήσεις ἐπὶ τῶν περὶ ἰσοῦ κρίσεων τοῦ Κου Σ. Χουρμούζιου*, њр. 11–12, 1905, 4–6; Ἰ. Ἀναστ. Παπαδημητρίου, *Ἐπιστολιμίαια διατριβή, μία γνώμη ἐπὶ τοῦ ἰσοῦ*, њр. 5–6, 1907, 2–3.

нија за хор и исократе нашли и неумама исписани возгласи и јекте-није намењене јереју и ђакону.<sup>48</sup>

Ако се има у виду то да је, између осталих мера са којима је веровао да је могуће уредити и унапредити актуелни музички живот, Псахос на почетку своје каријере пропагирао примену искључиво класичних музичких комада и забрану новокомпонованих црквених композиција, подједнако и вишегласних и једногласних, тада изненађује чињеница да је он сам 1907. објавио поменуту Литургију,<sup>49</sup> као и да је ревносно учествовао у праћењу такмичења за најуспелије мелодије које су на задати текст уредништва Формигса писали мање или више познати музичари.<sup>50</sup> Посебну, пак, пажњу привлаче обавештења о концертима које је по завршетку школске године приређивао са својим ученицима.<sup>51</sup> Програми су, уз пригодне беседе директора Назоса и самог Псахоса, обавезно подразумевали наступе хора који је изводио једногласне црквене химне са исонском пратњом, као и одабране примере из народног појања, али и наступе оркестра у коме су учешће узимали пре свега професори школе који су изводили инструменталне верзије црквених композиција или су, пак, чинили инструменталну подршку појцима.<sup>52</sup>

<sup>48</sup> Видети: Γωάννης Θ. Τσώκλης, *Μουσική ἐπισκόπησις τοῦ λήξαντος ἔτους 1905*, ἀρ. 19–20, 1905, 1–2.

<sup>49</sup> Псахос је компоновањем мелодија за двотомно издање Литургије, које је заокружено 1909 (упор. *Νεαὶ ἐκδόσεις*, ἀρ. 21–22, 1909, 8), у ствари имао намеру да за централно богослужење цркве обезбеди јединствени музички образац, за који је веровао да треба да буде општеприхваћен и усвојен. Ипак, реакције нису ни овога пута остале. Видети: Ι. Κοκοῦλης, *Σκέψεις τίνες καὶ κρίσεις περὶ τῆς Λειτουργίας*, ἀρ. 21–22, 1910, 7–8.

<sup>50</sup> Реч је о такмичењима која су подразумевала компоновање мелодија на стихове народних песама или из драмских комада, а које је оцењивала посебно одабрана комисија испред уредништва Формигса. Награђени комади објављивани су у часопису, и то на неумској нотацији. Конкурси, пропозиције и резултати такмичења били су стална рубрика током читавог трајања Формигса.

<sup>51</sup> Први јавни наступ ученика одиграо се 1906. године у Митрополији приликом свечаности посвећене националном и верском празнику Благовести 25. марта. Протопсалт Н. Канокакис је дириговао хором састављеним од ученика Одије, а на програму се нашла и Псахосово композиција на речи црквене химне са јутрења – *Славословје*, коју је објавио Формигс у свом засебном подлисту – музичком додатку са нотним примерима (упор. *Ἡ Δοξολογία τῆς 25ῆς μαρτίου ἐν τῷ ναὸ τῆς Μητροπόλεως*, ἀρ. 1–2, 1906, 1–2). У истом броју Формигса, уз приказ првог концерта, нашао се и приказ учешће полазника Школе византијског појања на предавању које је 6. априла исте године одржао Псахос у вези са тумачењем древне химне Палеолога, око које је у јавности водио дебату са Ј. Сакеларидисом (упор. *Ἡ ἐν τῷ Πάρινασσω ἐπιτιμητικὴ μουσικὴ ἀνακοίνωσις τοῦ κ. Φάχου*, 2–3).

<sup>52</sup> На концерту 7. јануара 1908. уз црквене, по први пут су изведене и народне мелодије (Γωάννης Τσώκλης, *Ἡ ἐν τῷ Ὁδεῖῳ σχολῆ τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς*, 4–5–6, 1908, 7–10), а наредне године је у наступу 7. јуна 1909. учество-

Очигледно одступање од тврде националистичке линије када је у питању употреба црквене музике у небогослужбене – концертне сврхе, премда је привлачило пажњу јавности и малициозне коментаре старих противника, ипак није битније умањило поштовање исте према Псахосовој делатности. Његова репутација је међу сународницима била потврђена<sup>53</sup> након што је на међународном оријенталистичком симпозијуму, који је 1912. одржан у Атини, изложио теорију о стенографском карактеру неумског писма до последње реформе с почетка XIX века.<sup>54</sup> Ову теорију је први пласирао још 1870. године П. Г. Килдзанидис (Π. Γ. Κηλτζανίδης) у спису *ΚλѸч старог метода* или *ΚλѸч наше црквене музике (Κλεις της Αρχαίας Μεθόδου ή Κλεις της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής)* која је награђена на Олимпијској изложби у Атини 1890.<sup>55</sup> Рукопис је имао око 1000 страница, од којих је сама теорија обухватала једну петину, а остатак су чинили музички примери, међу којима су најзначајнији били

---

вао, поред хора, и оркестар: четири виоле, два виолончела, харфа и контрабас (половину извођача чинили су Грци, а другу половину странци). Оркестар је пратио хор који је певао полијелеј *На рекама вавилонским*. Оркестар је био ангажован и за концерт који је након јунских испита одржан 1910. године.

<sup>53</sup> Парадоксална је чињеница да је у исто време Псахосова педагошка каријера била на заласку. Црквена благајна током 1911. године више није била у могућности да финансијски подржава Школу византијског појања. Митрополит Теоклит није успео да издејствује чак ни плату за Псахоса, тако да је уведено плаћање школарине како би се обезбедила плате наставничком особљу. Био је то почетак силазне путање за Псахоса која ће довести до његовог напуштања школе. Но, заједно са тешкоћама почела су да пристују и званична признања Псахосовом раду. Цариградски патријарх Јоаким III му је 1911. доделио звање *први уважени учитељ музике и клирик Патријаршије при Христовој Великој цркви* (Αρχοντος Εντίμου Μουσικοδιδασκάλου και Κληρικού της Πατριαρχικής Αυλής της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας), о чему, као по обичају, сазнајемо из Формигса. Упор. *Μουσική κίνησης*, ἀρ. 9–10, 1910, 8; исто, ἀρ. 1–2, 1911, 8.

<sup>54</sup> Осим указане части да као једини представник грчких музичара узме учешће на међународном научном скупу, Псахосу је признање стигло и од иностраних истраживача који су чули његово предавање. Током трајања симпозијума многи међу њима су обишли Школу византијског појања и упознали се са Псахосовом збирком народних песама, а поједини су присуствовали и његовим часовима са ученицима. Видети: *Μουσική κίνησης*, ἀρ. 19–20, 1912, 8; Καίτη Ρωμανού, *Εθνικής μουσικής περιήγησης 1901–1912*, 121–122).

<sup>55</sup> Црквено-музичко удружење из Константинопоља покренуло је, на предлог К. Псахоса и Нилеа Карадоса, још 1897. године издавање овог рукописа. У Формигсу је Псахос, током 1905. године, објављивао договоре са седница, указујући уједно и на садржај Килдзанидисове вредне студије. Видети: Κωνσταντίνου Ψάχου, *Τὸ ζήτημα τῆς ἀρχαίας μουσικῆς γραφῆς καὶ τὸ σύγγραμμα τοῦ Κηλτζανίδου*, ἀρ. 9, 1–2; ἀρ. 10, 3; ἀρ. 11–12, 3; ἀρ. 13–14, 5; ἀρ. 15, 3–4; ἀρ. 17–18, 5–6.

тзв. велики ипостаси, за које су заступници стенографске теорије веровали да представљају читаве мелодијске обрасце.<sup>56</sup>

Псахосово тумачење синоптичког неумског писма, које је најпре објављено у зборнику радова са поменутог атинског симпозијума,<sup>57</sup> и у низу чланака у Формигсу,<sup>58</sup> и које ће, напослетку, 1917. године прерасти у књигу под називом *Нотација византијске музике* (*Η Παρασημαντική της Βυζαντινής Μουσικής*),<sup>59</sup> постаће темељ тзв. грчке ерминевтичке методологије у музикологији.<sup>60</sup> Да је системат-

<sup>56</sup> Синоптичка или стенографска теорија утемељена је на чињеници да је у рукописима од XVII века све присутнија тенденција да се велики или афони знаци – ипостаси, изостављају, а да се њихов музички садржај аналитичније бележи, употребом већег броја интервалских знакова. Тако је посредством познатих композитора, нарочито из XVIII столећа, Петра Пелопонеског и Петра Византинца, као и Јакова Протопсалта и Георгија Крићанина, заправо припремљен *нови метод* – реформа коју ће спровести Хрисант, Григорије и Хурмузије. Наведено мишљење делили су сви значајнији константинопољски теоретичари и историчари музике. Формигс је, наравно, спремно објављивао студије које су се бавиле историјским развојем неумских система и њиховим тумачењима. Видети: Δημήτριος Περιστέρης, *Τὸ ζήτημα τῆς ἀρχαίας γραφῆς*, ἀρ. 7–8, 1905, 4; ἀρ. 15, 1905, 1; исти, *Διάλεξις ἐν τῷ Ὁδεῖῳ περὶ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς γραφῆς*, ἀρ. 15–16; 1908, 4–5; *Ἐπὶ τοῦ ζητήματος τῆς ἀρχαίας γραφῆς*, ἀρ. 17–18, 1905, 1; Χρῖστος Γ. Βλάχος, *Τὰ διάφορα συστήματα τῆς ἐλληνικῆς παρασημαντικῆς*, ἀρ. 19–20, 1905, 7–8; ἀρ. 1–2, 1906, 3–5; *Ἡ περὶ παρασημαντικῆς μελέτη τοῦ κ. Χρ. Βλάχου*, ἀρ. 24, 1906, 2; *Ἡ ἀρχαία μουσικὴ γραφή*, ἀρ. 19–20, 1907, 1; Χουρμούσιος Στυλιανός, *Ἡ παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, ἀρ. 15–16, 1909, 2–3; Γ. Βιολάκη, *Μελέτη Συγκριτικὴ τῆς νῦν ἐν χρήσει Μουσικῆς Γραφῆς πρὸς τὴν τοῦ Πέτρου τοῦ Πελοποννησίου καὶ πρὸς τὴν ἀρχαιότεραν γραφήν*, ἀρ. 3–4, 1911, 6–8; ἀρ. 5–6, 1911, 6–8; ἀρ. 7–8–9, 1911, 5–7; Θεμιστόκλης Πολυκράτης, *Ἡ σημειογραφία ἐν τῇ μουσικῇ ἀπὸ τῶν ἀρχαιοτάτων μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων*, ἀρ. 10–11–12, 1911, 1–4; 13–14–15, 1912, 1–5; Νικήτας Παπναγιώγης, *Βάσις τῆς ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς κατασλαβικὰ καὶ ἐλληνικὰ μουσικολειτουργικὰ μνημεῖα*, ἀρ. 10–11–12, 1911, 4–7; ἀρ. 13–14–15, 1912, 6–7.

<sup>57</sup> Видети: *Actes du XIVe Congrès International des Orientalistes. Session d'Athènes*, 1912.

<sup>58</sup> Κωνσταντίνου Φάχου, *Περὶ τοῦ ἀρχαίου μουσικοῦ στενογραφικοῦ συστήματος τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς*, ἀρ. 13–14, 1906, 5–8; ἀρ. 15–16, 1906, 2–3 + нотни пример: *Ἡ γραμμὴ Ταραχθήσονται ἐκ τῶν Μεγίστων Ἀνουξαντάρων εἰς πέντε εἴδων γραφῆς*, *Ἐπιτολιμιαία διατριβὴ Ἡ βυζαντανὴ σημειογραφία*, ἀρ. 1–2, 1907, 4–6; *Τὸ ζήτημα τῆς ἀρχαίας μουσικῆς γραφῆς*, ἀρ. 3–4, 1907, 2–3; *Ἡ ἐν τῷ "Πάρνασσῳ" ἐπιστημονικὴ μουσικὴ ἀνακοίνωσις τοῦ Κ. Φάχου*, ἀρ. 1–2, 1906, 2–3; *Ἐπιστημονικὴ ἀνακοίνωσις γενομένη ἐν τῷ "Πάρνασσῳ" τῇ 6 Ἀπριλίῳ 1906*, ἀρ. 1–2, 1906, 5–6; ἀρ. 3–4, 1906, 3–5; ἀρ. 7–8, 1906, 3–5; *Ἡ ἐπιστημονικὴ διάλεξις τοῦ κ. Κ. Φάχου περὶ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς γραφῆς*, ἀρ. 17–18, 1908, 5–6.

<sup>59</sup> Друго издање објавила је издавачка кућа Διόνυσος, 1978. године.

<sup>60</sup> Треба рећи да је Псахосов истраживачки рад започео знатно раније него што је почео да објављује напise у вези са нотацијом, тачније, још док је при Метоху цркве Св. Гроба у Константинопољу био у прилици да ради на византијским музичким рукописима, од којих је касније поједине делове припремио и објављи-

ски настојао да грчке проучаваоце, посредством Формигса, укључи у актуелне европске музиколошке токове, које је и сам вредно пратио, премда се са многим званичним ставовима није слагао, сведоче бројни објављени преводи текстова страних истраживача на врло различите теме везане за античку и византијску музичку прошлост, али и за словенску, арапску и јеврејску појачку традицију.<sup>61</sup>

Прегледом наслова који се налазе на преко осамсто страница Формигса, колико је у укупном збиру одштампано током првог периода излагања, до 1912. године,<sup>62</sup> с правом се може закључити да су уредник Цоклис и његови блиски сарадници, којима је предводник био Константин Псахос, у потпуности испунили првобитно постављене циљеве, на које сам указала на почетку рада. Уз представљене и уједно главне теме, око којих се одвијао музички живот Атине на почетку XX века, на страницама ове по формату гломазне музичке новине (која се засигурно најчешће читала причвршћена на

---

вао у Формигсу. Могло би се рећи и да је Псахосова заслуга што се почетком XX века међу Грцима покренуло интересовање за рукописну нотирану књигу, тако да се у Формигсу објављују с времена на време прилози о појединим рукописним збиркама. Видети: Κωνσταντίνος Ψάχος, *Δημοσίευσις ἀρχαίων χειρογράφων*, ἀρ. 4, 1906, 5–6; ἀρ. 7–8, 6; ἀρ. 11–12, 7–8; ἀρ. 17–18, 6–7; αρ. 23–24, 1907, 7–8; *Σημειώματα Κωνσταντίνου Πρωτοψάλτου*, ἀρ. 16–17–18, 1907, 9; *Πέτρος ὁ Βυζάντιος Πρωτοψάλτης εἰς Μεγάλης τοῦ Χριστοῦ ἐκκλησίας καὶ τὰ σωζόμενα ἰδιόχειρα αὐτοῦ χειρόγραφα*, ἀρ. 13–14, 1911, 2–4; Σπυρίδων Παπαγεώργιος, *Τὰ ἐν Ἑνετία μουσικὰ χειρόγραφα*, ἀρ. 23–24, 1907, 3–4; Ν. Χαβιάρας & Β. Μελιδώνης, *Κατάλογος μουσικῶν χειρογράφων εὑρισκόμενων ἐν Σύμη*, ἀρ. 9–10, 1909, 7; ἀρ. 11–12, 1909, 4; ἀρ. 13–14, 1909, 8; ἀρ. 17–18, 1909, 7–8.

<sup>61</sup> Представљање радова иностраних проучавалаца у Формигсу због обима и значаја који су имали како на формирање специфичног профила грчке читалачке публике, тако и на развој грчке музикологије у целини, заслужује засебну студију. Овом приликом ипак желим да поменем да су се у садржају Формигса нашли, пажње вредан текст о написима европских музиколога о византијској немумској нотацији (видети: *Τὰ μουσικὰ συγγράμματα Ἑυρωπαίων μουσικολόφων περὶ βυζαντινῆς παρασημαντικῆς*, ἀρ. 17–18, 1908, 5–6), као и бројни преводи студија, коментари и реаговања поводом одређених питања, у то време реномираних проучавалаца попут: Френка Чојса (Frank Choisy), Иго Гајзера (Ugo Gaisser), Кестлина (Н. А. Köstlin), Жан Батист Ребура (Jean Baptist Rebours), Арманда Марсика (Armand Marsick), Вознесенског (I. Voznesenski), Морик д Лара (Maurique de Lara), Гастоа (Amedee Gastoue). Са њиховим ставовима су, како је то у овом часопису већ постала традиција, путем пера полемисали, за дискусије увек спремни Грци.

<sup>62</sup> Други период часописа, коме ће у наслову бити додата и реч *Нови*, трајао је свега две године, од марта 1921. до краја 1922. Главни уредник био је Константин Псахос, а његов помоћник био је Емануил А. Пезопулос (Εμμανουήλ Πεζόπουλος), професор старогрчког језика на Атинском универзитету. Концепција часописа је остала иста, а аутор највећег броја прилога био је сам Псахос.

дрвени оквир),<sup>63</sup> нашле су се и сталне рубрике о актуелним музичким дешавањима у свим већим градовима Грчке и у манастирима на Светој Гори, али и у крајевима где су постојале грчке заједнице, од Мале Азије, преко Лондона, Женева, Аустралије, до Америке, затим биографије свих виђенијих музичких посленика, било да су професионалци или аматери,<sup>64</sup> вести о издавачкој музичкој делатности, са детаљним приказима књига и нотних издања, као и врло занимљиви прогласи појцима у којима се предлажу конкретне акције које треба предузети у заштиту њихових права и интереса, уз неретко духовите савете лекара и других самозваних експерата у вези са правилном негом гласних жица.

Ако се реченом најзад дода и то да се уз црквено појање у Формигсу равноправно пише о народној грчкој музици,<sup>65</sup> остаје да се закључи да су национално оријентисани Атињани на почетку XX века дали све од себе да на најбољи могући начин прикажу вредности традиционалне музике и тако обезбеде услове у којима ће се она и у будућности чувати. Чињеница да се и данас у Атини, као уосталом и у другим грчким градовима, на много више јавних места може чути црквена и народна песма него композиције које припадају репертоару тзв. уметничке – класичне музике, јесте заправо показатељ да су Грци приближавање Европи искористили да се изнова приближе сами себи.

*Vesna Peno*

ATHENS – NEW CAPITAL OF TRADITIONAL  
GREEK MUSIC (TESTIMONIES ON MUSICAL LIFE  
AT THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY)

*(Summary)*

During its long Byzantine and Post-Byzantine history Constantinople was the center for church art in general, but especially for music. This old city on the Bosphorus maintained its prime position until the beginning of the 20<sup>th</sup> century

<sup>63</sup> Формат Формигса је 37×27 cm.

<sup>64</sup> Уз биографије и некрологе, у Формигсу су објављиване и вести о венчањима, путовањима, породичним радостима и трагедијама важнијих личности из музичког живота Атине, а пре свих сарадника часописа. Тако се нпр. уредник Јоанис Цоклис 1903. године у мајском броју захвалио свима који су му упутили изразе саучешће услед губитка брата Георгиоса (упор. *ар.* 9–10, 1905, 8), док је уз најаву да ће се 5. септембра 1905. обавити церемонија венчања Константина Псахоса са госпођицом Евангијом Американу, у Формингу објављен и неумски запис химне у четвртном плагалном гласу, коју је тим поводом компоновао Димитриос Перистерис (Δημήτριος Περιστέρης) (упор. *ар.* 13–14, 1905, 8).

<sup>65</sup> Бројност наслова и различитост тема које су обухваћене у чланцима Формигса у вези са народном музиком захтева засебну студију.



when, because of new political and social conditions, the Greek people started to acquire their independence and freedom, and Athens became the new capital in the cultural as well as the political sense.

During the first decades of the 20th century the Athenian music scene was marked by an intensive dispute between those musicians who leaned towards the European musical heritage and its methods in musical pedagogy, and those who called themselves traditionalists and were engaged in the preservation of traditional values of church and folk music.

The best insight into the circumstances in which Greek musical life was getting a new direction are offered by the numerous musical journals published in Athens before the First World War. Among them, *The Formigs* is of the special interest, firstly because of the long period during which it was published (1901–1912), and secondly because of its main orientation.

The editor Ioannes Tsoklis, a church chanter, and his main collaborator, the famous Constantinopolitan musician and theorist and later Principal of the Department for Byzantine music at Athens musical school Konstantinos Psahos, with other associates, firmly represented the traditional position. That is why most of the published articles and the orientation of the journal generally were dedicated to the controversial problems and current musical events that were attracting public attention. The editorial board believed that there was a connection between the preservation of musical traditions and their development on one side, and foreign musical influences that were evident in the promotion of polyphonic church music, which had been totally foreign to the Greek Orthodox church until the end of the 19<sup>th</sup> century, on the other. Tsoklis and Psahos were resolved to provide enough reliable documented articles and theoretical and historical studies on church and folk music to pull up the church chanters and in such a way contribute to their better musical education. They assured that this would be the best way to attract and recruit church chanters struggling to maintain their own musical heredity. *The Formigs* thus served primarily in the so-called *Greek music question*, actuated with the aim of eliminating polyphonic music from liturgical practice. However, it also assisted in national endeavors to ensure that church and folk music would obtain separate status in official Greek musical education, which had been significantly changed by non-traditional, European methodology.

UDC 78(051)(495)“1901/1912“

316.643.3(495)

DOI:10.2298/MUZ0909015P

*Samuel Araujo*

## **ETHNOMUSICOLOGISTS RESEARCHING TOWNS THEY LIVE IN: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL QUERIES FOR A RENEWED DISCIPLINE**

**Abstract:** This article focuses on theoretical and methodological implications of the 20th-century epistemic turn in the humanities towards a more self-critical and politicized approach to the production of knowledge in academia. It examines in particular their general impact on ethnography-based disciplines such as ethnomusicology, arguing that this is felt even more intensely in work being done in the cities the researchers live in, where their home institutions are based. The article then addresses methodological alternatives for ethnomusicology in the rather conflicting 21<sup>st</sup> century context, such as participatory-action strategies eliciting new grounds for collaboration between academic and extra-academic perspectives, based on ongoing initiatives undertaken by an academic research collective in Rio de Janeiro, Brazil, which integrate political and academic dimensions in new disciplinary ways.

**Key words:** urban studies, music ethnography, participatory-action research, politics in knowledge-building.

Ethnomusicologists working in towns in the early second half of the 20<sup>th</sup> century had to come to terms with well-established disciplinary canons and research models, stressing the vantage point of the outsider doing fieldwork in demographically small, isolated social settings framed as communities, i.e. implying a relatively stable and widely shared worldview among its members. While urban studies among “complex societies” would progressively claim relevance equivalent to conventional research in relatively remote areas, the ideological and methodological problems posed by their “new object” were usually dealt with, as we shall see further in this paper, through early anthropological common practice in rural or even more isolated contexts. This may perhaps be succinctly presented as an activity centered on participant observation of a small-scale society, from an outsider’s supposedly neutral point of view, producing data in a relatively short time, to be analyzed in a culture-sensitive way, and to be presented in an acceptable form of academic interpretation.

The 1980’s epistemic turn in anthropology and its related ethnography-centered disciplines has timely criticized the empirically couched fantasies and ensuing allegories surrounding these fields of knowledge (Clifford 1981, Clifford and Marcus 1986, Marcus and Fischer 1986),

pointing out their failure to produce real engagement with the researched social bodies in their actual struggles, thus bound to represent them in a misleading and politically disengaged concept of time, the “ethnographic present” (Fabian 1985).

Since their initial encounters with non-Western cultural formations, Western scholars were faced with the task of assessing the degree to which non-verbal sound expressions foreign to their own did or did not conform to notions of “music” and of “musical system” held in the West (Blum 1991). The recent history of academic fields such as musicology and ethnomusicology record the growing literature devoted to critically dealing with the implicit prejudicial postures in this approach and with the shortcomings of its results, sometimes generating even more prejudice and misconceptions about the dynamics of cultural diversity around the world (Born and Hesmondhalgh 2000). But, for better or for worse, a great deal of literature has been accumulated in ethnomusicology and its related fields on the *a priori* assumption that understanding the musical “Other” be among its ultimate goals. This premise has moved several young music students from selected countries in Western Europe and from the United States to start their respective research activity in places and among peoples distant and, at least apparently, “different” from their own locales, a move authorized by their training and research centers of origin, and thus conferring a legitimacy stamp on their own competence and job candidacies.

Approaching this situation from today’s standpoint, the geopolitical grounds and asymmetrical power relations sustaining this trend seem to have been thoroughly and repeatedly brought into question in ethnography-based disciplines, ethnomusicology included (e.g. Barz and Cooley 1997), but it is key to this paper elaborating further, both theoretically and empirically, one significant outcome of this major break in politico-intellectual terms: bringing home ethnomusicology to the urban contexts researchers live in demands addressing the ethical-political dimension of research in new, academically reinvigorating theoretical and methodological grounds.

This article thus examines these theoretical and methodological implications of working “at home”, based on the potentials and dilemmas arising in two ongoing research projects being developed in Rio de Janeiro, Brazil. Both experiences have been conducted through collaboration between an academic collective and non-governmental, grass-root organizations, in both cases aiming to raise the local population’s levels of social inclusion and socio-political consciousness through education in neighborhoods assaulted by daily social violence, drug traffic and social exclusion. Situating historically the emergence of an “urban ethno-

musicology”, and grounding the argument on the writer’s simultaneous experience as a researcher and, more recently, as a public sector policy maker in the city he lives, Rio de Janeiro, one will argue the need for acknowledging the political dimension of academic research, rethinking its theoretical implications, and developing methodological answers which affect profoundly the involved research institutions and the public sphere in general.

### ***“At home” in a big city; a few initial guidelines***

The central question in this paper stems from the history of ethnographic disciplines such as anthropology and ethnomusicology, located in their dramatic focus shift from studying social bodies framed as relatively small in demographic terms, culturally close-knit, and isolated from industrial civilization paradigms, into working in predominantly industrialized urban settings, with mobile individuals experiencing more fluid, interchangeable and eventually contradictory social identities. By contrast, ethnomusicology’s early emphasis on exotic “musical systems” was a product of its own enclosure in research frameworks based in industrialized cosmopolitan centers, and was therefore, more than just a strategic emphasis, its ideological dependence upon impressionistic, empirical or, as often expressed, symbolical “data”. The emphasis on such principles and procedures paid little attention, if any, to embedded political and/or material interests, explicitly or implicitly deemed to be absent or irrelevant in non-industrialized, primitive or non-capitalist social forms. Exotic behavior and ideas were thus framed as starting challenges to disciplining the world’s diversity from the academic viewpoint nurtured in urban industrialized settings in Europe and its satellite social formations around the globe.

The first musical ethnographies within industrialized urban settings<sup>1</sup> have typically focused on migrant ethnic/national enclaves, highlighting adaptation processes which included rural-to-urban, language, occupational, and behavioral shifts, and aimed at discriminating what changes or not in each specific process. At a certain point in time, there have been attempts to draw workable taxonomies and legitimize coherent in-

---

<sup>1</sup> John Blacking’s brief and rather ironical assessment of studying “one’s own front yard”, as opposed to casting light on otherwise forgotten or “disappearing” musical cultures, in his posthumously published interview (Howard 1991) may be taken as a relatively concise and representative reaction to this trend. Implicitly in his argument, however, were the supposedly contrasting the “pains of socio-spatial displacement” with the “comfort” of carrying research within a relatively close distance from one’s place of residence, being able to develop conversation in the researcher’s mother tongue, sharing of ideological views on all-embracing national issues etc.

terpretations allowing broader generalization among the myriad of study cases emerging since the late 1960s and 70s (see for instance Nettl 1978, 1985; Kartomi 1981). These were timely articulated with higher-level theories of change being produced in the social sciences on the verge of intense political events affecting the heart of industrialist countries on all sides of the broader political spectrum, such as the Vietnam War, the Parisian student/worker barricades, the US Civil Rights protests, the Prague Spring, or the South African anti-apartheid movement.

This state of affairs, however, would only gradually produce a more profound and widespread impact on ethnography-oriented disciplines, although it can be sensed earlier in cases such as the heterodox, interdisciplinary combination of sociology, anthropology and the humanities in the work of Pierre Bourdieu (see, e.g., Bourdieu 1958, 1962; Bourdieu and Passeron 1964) and his associates. For the most part, urban ethnomusicology continued to use derivations from older “pastoral” methods and descriptive apparatuses, following the still dominant empiricism in anthropological theories of change, while only expanding academic legitimacy to objects until then either neglected or even deemed predatory, such as mass-consumed popular music, some of which was based on repertoires created within small-scale social groups, now distilled through relatively standardized industrial procedures.

Being a world discipline under the hegemony of US institutions, ethnomusicology had to face a hard call in the 1980s, when anthropology in general, but particularly a number of its practitioners in North America itself, unveiled a new level of challenges to the canons inherited in colonialist center-periphery relations. This emerging self-criticism raised not a few exalted responses from established authorities in all ethnographic fields, but it became evident that alternatives to older disciplinary indexes, such as the sole authority of the ethnographer, the centrality of cultural translation between an idealized Us vs. a stereotyped Other, or the empiricist attempts to produce grounds of objectivity in social analysis, were already in place around the world, including Latin America. One particular outcome of such a disciplinary shift to be highlighted here was a critique of the epistemic virtue of socio-spatial distancing between researchers and researched, or, as one shall argue, between politically legitimized subjects and objects in social research (see, for a counter-hegemonic Latin American perspective, Fals Borda 2000).

One problem, however, persisted in such critique, namely the reification of a hardly conceivable “anthropological practice”, as if the many practices still claiming links to an anthropological tradition might be addressed as a relatively unified theoretical and methodological entity. In other words, the US-centered “self-criticism” was clearly unable to take

full account of the variety of foundations and approaches then available worldwide. Summarizing the argument above, it is time to ask whether or not the challenges of so-called post modern anthropology actually managed to offer new research models and frameworks (Hale 2007).

### *Ethnomusicologists working in cities they live in*

In the mid-20<sup>th</sup> century ethnomusicologists started paying attention to migrant communities in cities, following these populations' increasing activism for socio-cultural rights. This produced a parallel focus shift in ethnomusicological studies, casting light on the socio-musical implications of displacement and adaptation. As suggested by Bruno Nettl (1978), while the new object of study demanded shifting conceptual frameworks (for instance, moving away from emphasis on social stability to highlighting social change), due to evident intersections and negotiations with the researcher's own cultural backgrounds, the approaches adopted in these cases mirrored the intercultural techniques (distanced participant observation, non-evaluation, culturally sensitive translation etc.) of by then standardized research work in rural and more remote areas. The latter was (and, in fact, still is) the case when the research is carried out in a city—or, for methodology's sake, any place—other than the one in which the researcher lives. In this situation, the researcher still experiences, even if only as part of his/her imagination (Anderson 2006), a sense of distance, as if the evident negotiations with his/her own cultural backgrounds were not also implicated by his/her own presence. This becomes, however, progressively more difficult as the researcher deals with individuals or social bodies that live in the same urban area and are also engaged in many of the processes the researcher him- or herself is also involved in on a daily basis, and not only for a few months or a couple of years, but for indefinite periods, sometimes an entire lifetime.

If taking up the urban context itself as a research object already puts at stake some of the pillars of ethnographic disciplines, carrying research in the city one lives in certainly challenges standard ethnographic principles and methods even further. This statement, however, should deserve closer scrutiny, since in not a few instances class-divided, multiethnic, and populous urban contexts will present challenges to one's understanding in many aspects comparable to the challenges posed by spatially remote, demographically smaller, and apparently close-knit social formations. For instance, in both cases the researcher's mother tongue, or his/her day-to-day differential use of a language only generally shared in some with key interlocutors, may not only be understood as a hard-to-follow sound sequence but also as an immediately recognizable, oppressive communicatory medium in an urban context, no matter what the

content of a specific conversation is. The same rings true for body postures, dress codes or musical tastes, aspects which tend to be neutralized as politically charged indexes in far away situations, placing the researcher in a more fragile position vis-à-vis his/her interlocutors.

One point, however, should be clear: a simple inversion of a worn-out model is not being naively argued for here, i.e. living in the places one researches is an unconditional asset, not a hindrance, to “objectivity”, and therefore academically trained researchers who do not live in the areas they study are peremptorily condemned to superficiality in their social analyses. The claim here is that, whatever their objects are, researchers, in a strictly critical sense, should be aware from the start of the implications of “being or not being there”, as an index of engagement for good or worse. As much as there is nothing neutral about academic researchers’ methods and actions in the field, as claimed by post-modern anthropology and its related fields (Hale 2007), there is nothing neutral either about the act of thinking reflexively upon reality and its many unfolding questions (Araujo 2008).

In not a few instances so far, ethnomusicologists working in the cities they live in (e.g. Reyes-Schramm 1987, Shelemay 1988, 2008, Cragnolini 1999, Araujo 2006, Reyes-Schramm and Hemetek 2007) have manifested their own negotiations of place and agency within the research processes they were engaged in. The many, and often intricate, political issues at stake in each of these demonstrate the limitations of short-term research goals in long-term processes as well as the potentials of newer research frameworks for inflecting new theoretical and methodological directions in ethnomusicology. The latter may include distinct, but sometimes combined, forms of collaboration between academics and non-academics, such as organizing festivals (Hemetek 2007), jointly carried research and co-authorship of research publications (Araujo 2006a, 2006b), developing public policies, short or long-term advocacy work in legal or paralegal claims (Impey 2002, Newsome 2008), fostering participation in academic forums (Silva *et al* 2008) etc.

While academic/non-academic collaboration is an unequivocally growing trend in ethnomusicology,<sup>2</sup> there is by no means a consensus, even among its practitioners, about whether or not it may be considered as legitimate, i.e. knowledge-producing, research, quite often being cast, if not derisively outcast, as an “outreach” or “educational”

---

<sup>2</sup> See, for instance, the establishment of an Applied Ethnomusicology Sections within the Society for Ethnomusicology, in North America, and of an Applied Ethnomusicology Study Group within the International Council for Traditional Music.

activity.<sup>3</sup> The term “applied” has been an index that the actual “knowledge” was produced elsewhere, either in the university or in its “object” communities, and not in the collaboration itself. In contrast, it has been argued (Araujo 2008) that even research apparently kept silent in selected library shelves is “applied”, if only to limited goals.

If the status of knowledge in contemporary ethnomusicology is to be displaced from older romantic and modern ideals of “objectivity” (Pelinski 2000), the discipline should make room for more radical stakes at self-criticism, overcoming its claims to neutrality (Araujo 2008), and engaging in new experiments in intracultural research (Nettl 2004), facing its many internal dilemmas in interaction with its many interlocutors worldwide.

Facing this necessity for new research equations able to address more properly the challenges inherent in the post-modern era, Pelinski (2000) outlines at least seven basic premises: 1) acknowledging continuums between territorialized and deterritorialized music as well as between its virtual and real contexts of production, diffusion and consumption, allowing new identity formations to emerge; 2) reconceptualizing musical ethnography, moving away from “field collecting” and from unveiling native taxonomies and systems, toward reflexivity, scrutinizing the relationships between researchers and the social bodies they study; 3) also moving away from studying the “foreign Other” towards studying the “Other among us”, in the fractures of hegemonic social formations, with emphasis on cultures substantially experienced by the researcher (one might add, oftentimes in his/her own locale); 4) accounting for the crisis of ethnographic authority, always asking “who represents whom”, and for the new politics of representation demanding the identification of authors’ subject position; 5) deploying polyphonic textures in the text, by juxtaposing different, and eventually contradictory, positions on key issues; 6) writing collaborative texts, involving co-authorships and multiple negotiations with other social actors implicated in the study; 7) intensifying interdisciplinary approaches.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> This writer himself has been confronted, in not a few opportunities, with this posture being taken by some distinguished colleagues even after seeing/hearing blind-reviewed presentations by heterodox (academic/non-academic) research collectives within, say, “exclusive” academic forums worldwide.

<sup>4</sup> It is not my intent here to confront Pelinski’s suggestion that interdisciplinary studies represent a response to the discredit of totalizing theories, but only to suggest that interdisciplinary approaches were instrumental to the discredited theories he seems to be referring to, allowing us to think that both approaches and theories, now subject to unprecedented interrogations, may evolve toward more significant stages of formulation.



Anthropologist Charles R. Hale (2007) has also reminded us how simultaneously difficult and stimulating the researcher's experience in collaboration with extra-academic social bodies may be, comprising for themselves conflicting interests, some of which will eventually conflict with the researcher's training and expectations. In practice, he argues such conflicts quite often emerge as the politically charged interests of extra-academic social bodies eventually collide with postulates of objectivity and neutrality, embedded as icons of legitimacy in academic practice from undergraduate training to funding committees in research sponsoring agencies. As suggested by Hale, the role of an "activist anthropology" in this case, is not only to point out the political implication present in every act of knowledge but also to establish the theoretical and methodological quality leap offered by active involvement with social reality through collaboration. In his own words:

...we [in the US] have sought and imagined a relationship of neat convergence between anthropologists and our allies. When contradictions have arisen, they have been cause for disillusionment, frustration, and even abandonment of the effort. Alternatively, I contend that activist anthropology yields better research outcomes precisely because its practitioners are obliged to live and engage these contradictions to a greater extent than are those who practice conventional research methods. (Hale 2007: 104-105)

This situation tends to present truly dramatic challenges both to the stability and recognition of collaborative experiments, but it cannot be obliterated in a globally integrated political scene, and much less in stances, such as research in the researcher's home city, which have various interacting subjects (researchers, communities, institutions) as politically interested actors in long-term social processes. New research subjects, interdisciplinary strategies, multi-individual and multi-institutional collaboration, changes in institutional practices, the creation of new institutions, but above all macro-political awareness of asymmetries, hierarchies and exploitation, are key to this major reappraisal of theory and practice.

The proximity and long-term interaction between academic researchers and their non-academic interlocutors, even if just tacitly so, puts further steady pressures on the premises and actual manifestations of academic commitment to the individual and social bodies they work with, demanding both intellectual and material action, not usually exercised exclusively within the relative safety of academic environments. It also demands close attention to a myriad of interests, alliances and strategies being constantly recreated in fast-changing, complex contexts, revealing the urgency of unorthodox methodological experiments in tune with more

politically sensitive theoretical directions in human sciences. In the next sections one such experiment will open itself to readers' responses.

### ***Grounding theory and method in a study case***

Comprising senior researchers and both graduate- and undergraduate-level student assistants, the Ethnomusicology Laboratory at the Federal University of Rio de Janeiro, this academic unit was offered partnerships by two local non-governmental organizations (NGOs), as a consequence of previous internal reflection and a series of open public debates it had promoted on the relationships between university-trained researchers and their interlocutors in music research contexts. Both NGOs, the Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM, Center for Studies and Solidarity Actions of Maré), since 2003, and the Instituto Trabalho e Cidadania (ITC, Work and Citizenship Institute), since 2006, had been directing their respective actions to distinct, and spatially distant *favela* populations respectively: Maré, Rio's second largest *favela* conglomerate, and, in the ITC surroundings, two smaller hillside *favelas* in the North Zone neighborhood of Tijuca, Salgueiro and Formiga, both historically known as referential areas for samba practice. While CEASM has maintained a stronger focus on educational and cultural activities, ITC has emphasized professional training for youngsters. The terms of these partnerships have varied according to circumstances such as local history and the political situation since collaboration with the university started (see Araújo *et al* 2006a, 2006b; Araujo 2008; Barros and Silva 2008), but both initiatives aimed to establish locally based, joint research groups, comprising a majority of people residing in the *favelas* and a smaller number of non-resident graduate and undergraduate students from the university. The resident researchers were selected, in the Maré area, from a team of undergraduate and high school students, and, in Salgueiro and Formiga, from high and junior high school students. Following Paulo Freire's (1970) principles of participatory knowledge-building the non-residents in each situation, undergraduate and graduate students trained in more conventional research and more familiar with the academic literature, were asked to act first as facilitators of basic discussions among each group at large (about 27 people at Maré, about 12 at Salgueiro and Formiga). This involved asking questions as deceptively simple such as "what is music for you?" or "what have you been listening to lately?" to asking what residents found interesting in locally available music, or showing, and having a discussion on, videos focusing on some kind of musical activity, either shot in the surroundings or depicting a relatively distant reality.

Despite not being familiar with academic discussions on the power of representation, or on the discursive struggles of post-modernity, the participants in these activities caught very rapidly the complexity of the process they were entering into, and the results in terms of verbal discussion were in both experiences meager for several months. Living oppressive daily experiences, in between crossfire in their marginalized residential areas, and subject to almost complete abandonment from societal alternatives, very few people adventured a reflexive commentary in the initial months, beyond expected immediate reactions (laughing, sighing etc.). Meanwhile, two non-resident graduate students, who acted as the main facilitators in each of the two research contexts, paid careful attention to all reactions and participatory strategies arising in each of the joint group meetings. Their impressions were eventually transformed into field notes which fed methodological discussions among facilitators and project coordinator in the interstices between the two weekly general group meetings. The content of such discussions might vary, for instance, from highlighting a more detailed analysis of a dance party provided by a resident to the war-ridden invasion one of the *favelas* by a given drug gang, which would seldom appear openly in the general discussions within the group-at-large. From these observations, the university-based mediators would design, in agreement with the project coordinator (this writer), strategies for the upcoming group meeting, either going back to previously discussed matters, asking new apt questions about them not raised before, or moving on to new issues, after grounding them on the previous discussions.

Since “significant silence” (Freire 1970) was broken in each of the research contexts, through initially short interventions, and progressively through live discussions which increasingly reframed the participation of foreign mediators in its time and nature<sup>5</sup>, differences within each group were never entirely dissipated but constructively juxtaposed, to a possible extent.<sup>6</sup> The internal relationships between members of this social microcosm ranged from initial distrust to changing alliances, and so have the relationships between the individuals who take part in the research group and the available sound spectrum around them.

One concrete fieldwork experience may illustrate this process. Our initially open-issue group discussions gave space for the identification of

---

<sup>5</sup> The mediators had obviously less time for speaking as the other members in the group started to provoke discussions among the group at large, and their interventions tended to offer alternatives at given impasses, such as lack of more information on a given issue or moderating group fragmenting conflicts.

<sup>6</sup> It is difficult, at times impossible, to reconcile opposing positions within a collective whose main challenge is to remain as such in a society divided by unequal shares of property and power, along not only class criteria but also racial and sexual ones.

a few major themes (generative themes in Paulo Freire's own terms), such as the hegemonic musical representations of *favelas* as violent places, divided by opposing gangs' rulings, imposing ostensive constraints on the appropriation of the social space by dwellers. As discussions developed in the general meetings, the group eventually identified and explored through scarce video sources on local cultural history the historical importance for Maré of neighborhood-based Carnival societies known in Rio as *blocos carnavalescos*, as significant instances of dwellers' social organization. The majority of these local societies were no longer active, except for one, Gato de Bonsucesso, which had attempted to grow into a more ambitious Carnival association, becoming a samba school (*escola de samba*), but the general sense, even among its members, was that it was never actually capable of capitalizing adherence among Maré dwellers at large, due primarily to the latent restrictions to circulation in a context of extreme violence (see Duque 2007).

The Maré research team's first field research experience in this locally based samba school exposed these issues in many ways: a) its location ridden by one specific drug gang was interpreted as a more than potential threat to participants living in other communities ridden by other gangs; b) in such context, having community youngsters with two digital video cameras and one digital audio recorder for interviews was something to be negotiated directly with the samba school directorship, certainly giving a start to other presumable negotiations, never tangible though to the research team itself; c) the samba school's festive rehearsals for Carnival began by 11 pm, and lasted until 6 am the next day, while the majority of the research group were minors (i.e. below 18 years of age), raising justified concerns among the latter's parents and relatives, some of whom refused to sign the individual authorizations jointly prepared and signed by the university and its partner organization; d) some of the research group members themselves kept moral/religious opposition to participation in samba, demonstrating the degree to which the term "community" was a category not always to be taken for granted in social analyses of *favelas*. The group involvement was difficult but, in the end, secured and, if it cannot be said that all obstacles were removed, none of them was left untouched in the internal discussions, in a few cases leading to the reversal of too close positions. These obstacles led the group to deepen its collective grasp of how complex the situation was, and perhaps the more significant result of all was that accomplishing the team-worked research goals opened a new ground for future participation to those group members who did not take part at all in the first collective research experience.

Later after Carnival, the samba school directorship asked our team to show to a small internal audience the unedited videos shot during rehearsals and the Carnival parade. Since the show was over, some of the directors criticized some of the shots made by the initiating researchers, many of whom they knew as their neighbors, for ignoring many points of interest which were not documented at all and for highlighting aspects of no interest to a fine samba school performance. They then suggested giving the research team a preparatory “course” in samba school operational procedures the following year, so that our work could help them to improve their performance. Another idea, they added, was that the samba school could create an internal research department, more or less like ours and with our help, to keep up with the group memory but, above all, to allow the prevention of further “errors” in Carnival competitions. Although the preparation did not occur in the following year as we expected, our research team followed some of its notes taken the year before when documenting the samba school once again. As the samba school directorship eventually changed from one group to a rival one, many of the potentials arising in these interactions halted before they could develop into new grassroots-up research initiatives, but in our research team the power of participatory-action strategies to subvert apparently accommodated worldviews became clear to all participants.

It is also important to stress here that this all too sensitive process, which has been affecting this expanding collaborative work for almost nine years now, strongly depended on the previously negotiated relationships between the university and its partner NGO, and on the fact that the research team is associated with two institutions established in the same city, both remaining not only accountable for their joint actions but also easily mutually reachable at any crucial point in the process.

### ***From activism in punctual collaboration to public policy***

A final aspect to be considered here, regarding the ethnomusicologist’s engagement in researching the city he/she lives in, is that the commitment to transform as a closer reality through reflexive activism (Fals Borda 2000, Hale 2007) may demand assuming new capacities which defy academic interpretation, to demonstrate its pertinence amidst often conflicting power struggles. Since January, 2009, I took office in the coordination of music projects—including performance, research and education—at the Secretary of Culture in the newly elected city government of Rio de Janeiro, an enormous challenge, but simultaneously a unique opportunity to put into practice, as public policy, the principles and methods worked out through the Ethnomusicology Lab’s isolated projects here in Rio. Amidst several of the coordination’s actions cur-

rently in progress, I will highlight here just two, both for their ongoing and prospective relationships with the previous discussion, and for establishing links between post-modern critical tendencies in the humanities, participatory-action strategies and public sector work.

The Secretary of Culture runs a Reference Center for *Carioca* Music, created by the previous administration in 2005 around the idea of promoting one of Rio's more reverberating ideological constructs: its "distinct and world distinguished"<sup>7</sup> music. As resetting the Center's goals and policies was among the attributions of the music coordination office, the first initiative was to align it with activist ethnomusicology principles and methods, calling inevitably to question its originating ideological fabrication. The newly nominated director then reoriented its documentation activity<sup>8</sup> toward conceptual and methodological collaboration with musical documentation initiatives, completed or in progress, by institutions and individuals relevant to discussing the city, its people, its past, present and future times, its boundaries, potentials and dilemmas. The joint research teams working in the previously punctual projects in partnerships with the university were promptly asked by the Center's new director to establish a theoretical and methodological collaboration to feed the planning more encompassing public policies to allow new collaborations with other groups not yet engaged in participatory-action research.

Simultaneously, the Secretary of Education is launching in the first semester of 2009, with help from the Secretary of Culture, a full-time program in the municipal elementary school system (ages 4 to 14), currently based on a part-time (either morning or afternoon) schedule. Encompassing initially 150 schools in areas with the lowest Human Development Indexes<sup>9</sup> in the city, this program will offer "cultural workshops" directed by regular teacher and experienced community members to fulfill the newly enlarged school schedule. Taking part in the joint governmental team working out the pilot program, and on the basis the Ethnomusicology Laboratory's accumulated experience I suggested the inclusion of a musical documentation workshop for ages 12-14, aimed at mapping out and reflecting upon the musical diversity around the students' locales. This may be conducted by any interested school teacher

---

<sup>7</sup> *Carioca* is originally, and curiously, an indigenous term for "Non-Indian foreigner" or "white man", significantly resignified to mean the opposite: "native from Rio de Janeiro". In conformity with a century-long socially produced construct, samba, *bossa nova* and *choro* were the mainstay genres picked to be highlighted by the Center.

<sup>8</sup> Previously limited to video- and audio-documenting stage shows in its own space.

<sup>9</sup> An index adopted by the United Nations Development Program in 1990 derived from a combination of economic, educational and health indicators.

or community member and may occupy diversified spaces, not demanding either previous specialized training in music or special accommodation, not usually available within or close to public schools. The Reference Center, in turn, will be ready to act as a collaborating instance according to the decentralized school reference centers' particular needs (training, equipment loans, seminars etc.).

### *Final considerations*

Ethnomusicologists working in towns they live in should be as aware as and responsive to the ongoing politics of representation and fieldwork as those working in contexts spatially distant from their own. However, by living closer to their interlocutors, the former will be asked permanently and often dramatically not only to write reflexively on but also to act incisively with the concrete social bodies and individuals who directly or indirectly feed their research. In the history of ethnography-based disciplines this was initially framed as a double-sided demand, by assuming an implicit divide between, on one hand, the “actually academic”, knowledge-producing work and, on the other, the ethical-political grounds of an implicit alliance between researchers and their interlocutors, often resulting in parallel forms of activism leaving the “research itself” untainted, so to speak,. This equation was timely called into question by critical tendencies in ethnography-related fields, as a pastoral allegory that maintained intact a tendency to reify the complex realities in focus, while maintaining the privileges of the informed university-educated outsider.

Ethnographic studies of urban realities, and noticeably those undertaken in towns where the researchers themselves live, have offered then an avenue of possibilities for one to exercise reflexivity and socio-political engagement, not as split aspects of knowledge-building, but as a single process to be experienced reciprocally in theory and method as a knowledge-producing praxis.

Comprising stable and long-term cooperation of academics and non-academic residents in a single research collective, all of whom live in the same city, share some views on their territory, while simultaneously confronting each other on given aspects of reality, participatory-action strategies such as the ones outlined above open a number of new perspectives on the representation of social bodies and their praxis in texts, the engaged substance of research, and the political dimension of academic work. By taking up the challenges and risks implicit in these processes one should be equally open and prepared to assume new social roles, and working in the public sector is just one possibility, demanding

qualified reflexive knowledge to take an active part in broader processes, deepening and refining, instead of compromising, its critical premises.

### *References cited*

- Anderson, Benedict  
 2006 *Imagined communities; reflections on the origin and spread of nationalism*. (new ed.) London, New York: Verso.
- Araujo, Samuel  
 2008 "From neutrality to praxis; The shifting politics of ethnomusicology in the contemporary world." *Muzikološki zbornik* 44 (1): 13-30.
- Araújo, Samuel and Grupo Musicultura  
 2006a "Conflict and violence as conceptual tools in present-day ethnomusicology; Notes from a dialogical experience in Rio de Janeiro." *Ethnomusicology* 50 (2): 287-313.  
 2006b "A violência como conceito na pesquisa musical, reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. *Transcultural Music Review* v. 10 (Peer-reviewed journal available at [www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm); Last access: 04/26/2009).
- Barros, Felipe Santos Lima and Sinesio Jefferson Andrade Silva  
 2008 "Reflexões e desdobramentos de uma pesquisa musical participativa nas comunidades da Formiga e do Salgueiro, Grande Tijuca, Rio de Janeiro." CD-ROM. In: Anais do IV Congresso Nacional da ABET, Maceió, Universidade Federal de Alagoas.
- Barz, Gregory, and Timothy J. Cooley (eds.)  
 1997 *Shadows in the field; New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Blum, Stephen  
 1991 "European Musical Terminology and the Music of Africa," in *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays in the History of Ethnomusicology*, Bruno Nettl and Philip V. Bohlman (eds.), Chicago: The University of Chicago Press, 1991; pp. 1-36.
- Born, Georgina and David Hesmondhalgh (eds.)  
 2000 *Western music and its Others; Difference, representation, and appropriation in music*. Los Angeles: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre  
 1958 *Sociologie de l'Algérie*. (Collection 'Que sais-Je? Le point de connaissance actuelle', No. 802). Paris: Presses Universitaires de France.  
 1962 *De la guerre révolutionnaire à la révolution*, In: François Perroux (Ed.): *L'Algérie de demain; Étude présentée par François Perroux*, Paris: Presses Universitaires de France; p. 5-13.



- Bourdieu, Pierre and Jean-Claude Passeron  
1964 *Les héritiers. Les étudiants et la culture*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Clifford, James  
1981 "On ethnographic surrealism." *Comparative Studies in Society and History* 23: 359-64.
- Clifford, James, and George E. Marcus  
1986 *Writing culture; The poetics and the politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- Cragolini, Alejandra  
1999 "Representaciones sobre el origen del 'chamamé' entre migrantes correntinos residentes en Buenos Aires: Imaginario, música e identidad." *Latin American Music Review*. Vol. 20, No. 2: 234-252.
- Duque, Eduardo Antonio  
2007 *O pulo do Gato; reflexões de um pesquisador nativo sobre uma pesquisa-ação compartilhada*. Master of Music Dissertation in Ethnomusicology. Federal University of Rio de Janeiro.
- Fabian, Johannes  
1985 *Time and the other; How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Fals Borda, Orlando  
2000 "People's space times in global processes; the response of the 'local'." *Journal of World Systems Sociology* 6 (1): 624-634.
- Freire, Paulo  
1970 *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Hale, Charles  
2007 "In praise of 'reckless minds'; Making a case for activist anthropology." In Les Field and Richard G. Fox (eds.), *Anthropology put to work*. Oxford and New York: Berg; pp. 103-127.
- Hemetek, Ursula  
2006 "Applied ethnomusicology in the process of the political recognition of a minority; A case study of the Austrian Roma." *Yearbook for Traditional Music* 38:35-37.
- Howard, Keith  
1991 "John Blacking: An interview." *Ethnomusicology* 35 (1):155-76.
- Impey, Angela  
2002 "Culture, conservation and community reconstruction; Explorations in advocacy ethnomusicology and action research in Northern KwaZulu". *Yearbook for Traditional Music* 34:9-24.
- Kartomi, Margaret  
1981 "The processes and results of musical culture contact; A discussion of terminology and concepts." *Ethnomusicology* 25: 227-50.

- Kartomi, Margaret, and Stephen Blum (eds.)  
 1994 *Music cultures in contact; Convergences and collisions*. (Australian Studies in History, Philosophy and Social Studies of Music). Sydney: Currency Press.
- Marcus, George E., and Marcus J. Fischer  
 1986 *Anthropology as cultural critique; An experimental moment in the human sciences*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nettl, Bruno (ed.)  
 1978 *Eight urban musical cultures; Tradition and change*. Urbana: University of Illinois Press.  
 1985 *The Western impact on world music; Change, adaptation and survival*. New York: Schirmer Books.  
 2006 "O estudo comparativo da mudança musical; Estudos de caso em quatro culturas." *Antropológicas* 17 (1):11-34.
- Newsome, Jeniffer  
 2008 "From researched to centre stage; A case study." *Muzikološki zbornik* 44 (1):31-49.
- Pelinski, Ramon  
 2000 *Invitación a la etnomusicología; Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Reyes-Schramm, Adelaide,  
 1979 "Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology," *Sociologus*: 1-19.
- Reyes-Schramm, Adelaide, and Ursula Hemetek (eds.)  
 2007 *Cultural diversity in the urban area; Explorations in urban ethnomusicology*. Institute of Folk Music Research and Ethnomusicology.
- Shelemay, Kay Kaufman  
 1988 "Together in the field; Team research among Syrian Jews in Brooklyn, New York". *Ethnomusicology* 32 (3): 369-384.  
 2008 "The ethnomusicologist, ethnographic method, and the transmission of tradition; In Gregory Barz and Timothy J. Cooley (eds.), 2<sup>nd</sup>. rev. ed., *Shadows in the field; New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York and Oxford, Oxford University Press; pp. 141-156.
- Silva, Sinésio Jefferson Andrade et alli  
 2008 "Musicultura; Researching and archiving sound and image from a socially interested point of view." Middletown, Connecticut: Abstracts of the 53rd Meeting of the Society for Ethnomusicology.

*Самуел Араужо*

ЕТНОМУЗИКОЛОЗИ ИСТРАЖУЈУ ГРАДОВЕ  
У КОЈИМА ЖИВЕ; ТЕОРИЈСКА И МЕТОДОЛОШКА  
ПИТАЊА ЗА ОБНОВЉЕНУ ДИСЦИПЛИНУ

*(Резиме)*

Етномузиколози који истражују у градовима у другој половини XX века били су у прилици да превазиђу старије парадигме своје дисциплине, у којој је истицано преимућство „аутсајдера“ који обавља теренски рад у малим, изолованим друштвеним групама типа заједнице. Док нови објекти истраживања задобијају значај еквивалентан досадашњим, идеолошки и методолошки проблеми које доноси нова ситуација углавном су били постављени још у време ране антрополошке праксе. Нова пракса се можда може описати као усредсређеност на учеснике, уз претпоставку о неутралном гледишту „аутсајдера“; при томе, он доноси податке у релативно кратком временском року да би они могли бити анализирани на културолошки релевантан начин и били представљени у прихватљивој форми академске интерпретације.

Током осамдесетих година, епистемолошки преокрет у антропологији и њој блиским, етнографски усмереним дисциплинама, благовремено је критиковао емпиријски изражене фантазије, а затим и алегорије које окружују ово поље знања. Указао је на неуспех у правом ангажовању око проучаваних друштвених јединица у њиховим актуелним борбама, и готово да их је представљао у обмањујућем и политички неангажованом концепту времена, у „етнографском презенту“ (Fabian 1985).

Овај чланак истражује теоријске и методолошке импликације за етномузикологе који раде у градовима у којима и сами живе. Заснован је на потенцијалима и дилемама шестогодишњег истраживачког пројекта, спроведеног у Рију де Жанеиру, Бразил. Ово искуство је стечено кроз сарадњу једног академског колектива са невладином организацијом у Мареу (Maré), у окружењу угроженом свакодневним друштвеним насиљем, трговином наркотицима и друштвеним изопштењем.

Успоставивши стабилну и дуготрајну сарадњу академски образованих и оних без академског образовања, у истом истраживачком тиму – при чему сви они живе у истом граду, деле одређене погледе на своју територију и истовремено се међусобно супротстављају у вези са датим аспектима стварности, овај пројекат је отворио бројне нове перспективе репрезентовања друштвених група и њихових пракси у радовима, суштински ангажованог истраживања и у политичкој димензији научног рада.

(С енглеског превела Јелена Јовановић)

UDC 78.072:781.7(81)

316.334.56

DOI:10.2298/MUZ0909033A

*Rastko Jakovljević*

## **DEAD PUBLIC SPACES – LIVE PRIVATE CORNERS: (RE)CONTEXTUALIZATION OF MUSICALLY PUBLIC AND PRIVATE\***

**Abstract:** The expressions of private and public musical life and experience are mostly discussed separately. This article joins these two concepts into one scope and surveys the identity of both. In ideal (utopian?) traditional context, between private and public music experience (life), the context shows ideal vitality and consistence, while in an ‘irregular’ context these two concepts begin to distance themselves, opening space for marginality or so called ‘errors’. This article studies bagpipe tradition in Serbia, at different stages of its development and in different periods, specifically focusing on rural and urban contexts in diverse sociopolitical conditions. Although bagpipe tradition still exists in Serbia it is far removed from what it once was, and the idea is to represent the contexts of that process, private and public, sociopolitical, and marginal aspects, from the 19<sup>th</sup> century (or hypothetically before then) until today.

**Keywords:** private, public, marginal, bagpipes, identity, traditional, urban, rural.

### *Privately speaking*

It is hard to balance personal private life with public life, and it is even harder to grasp hold of ideals when one is aware that they do not quite correspond to what is socially expected of us. It seems that the ‘work’ of a peaceful country life and corresponding moral codes are blurred, so that today only the notion of these still exists and is advocated. Many have lost their individuality in this transition, in the sense of the influence that they once had in society. What happened to craftsmen and artisans, village musicians or fortune tellers? This issue is not just a question of individual authenticity, but of having an adequate role to play in the community even if there is no need, and you do not possess the quality to do so. The true shift happened during the move to a capitalistic, secular and urban culture. Even though everything was changed, there were some fractures in the new system, some elements left from the past. It seems that in the ‘error’ or social vacuum of today, there are individuals or even communities that lie on the margins of public and private life. The specific moment of that transition and beginning of marginalization of the bagpipers, are here investigated because in Serbian

---

\* This article is a result of the project Music at the Crossroads – Serbian, Balkans and European Context, no. 147033, financed by Ministry of Science of the Republic of Serbia.

music/folk tradition they were once present, much respected, numerous, well known. However, today there are almost entirely forgotten.

### ***Private and public***

Life is itself a shifting area of opposing private and public, reflected in everything we do and everything that is done to us. It is an arena of private corners filled with dead public spaces<sup>1</sup>: the public is actually surrounded with the private. But what can be considered as something private? There are many different examples but let's imagine one. When a child takes his first steps this will be done in the private comfort of his or her family; only later will he take a leap in the communal public space. In that matter, the private action can be considered as some type of learning or rehearsal for social actions that the subject will later demonstrate and believe in public. That makes us believe that the 'private' gives us some kind of security and equanimity while everything that we do in public is subject to the critical eye of the community. This also indicates that we need to be sure about what we want to present to others or what deeds we would like to be remembered by. That practice firstly needs to be processed through private experience. Private areas give great opportunities to master all the skills of masking, because people tend to show themselves as close to the 'ideal', or whatever society would like to recognize in that person. The private realm thus behaves like a protected area of intimacy and 'self truth', meaning that 'while man *made* himself in public, he *realized* his nature in private'<sup>2</sup>, free from anxiety and social commitments.

On the other hand, even though public life is made up of individuals, it is characterized as a process that depends on many factors such as heritage, tradition, politics, or culture as a whole, modulated in a social conglomerate or mass. Individuals need to be socially recognized and accepted in order to be publicly visible. Public life is very selective. It will willingly accept everything or anyone that fits into its matrix, but discards everything that does not. Publicity has one body but different faces, and includes many different individual destinies '...it meant not only a region of social life is located apart from the realm of family and close friends, but also that this public realm of acquaintances and strangers included a relatively wide diversity of people.'<sup>3</sup> What is interesting is that public and private can be considered within a wider context, such as

---

<sup>1</sup> Term used from: Richard Sennett, *The Fall of Public Man* (London: Penguin Books, 2002).

<sup>2</sup> Richard Sennett, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 17.

the opposing characters and potentials of cities and villages (urban and rural life). Hence, dominant urban societies tend to attract rural ones and to impose their social (behavioral) norms and mechanisms on them. In that vacuum rural society can be forced to discard traditional elements and to swallow all that is needed to meet absolute emergencies. If not it will be marginalized and might invoke repression from inside the community. Thus far, rural communities have had the same fate and only a few have managed to preserve their private, intimate profile. The extinction of old cultures or *ancient regimes* as Richard Sennett formulates in the first edition of his mentioned study (1974) opened a space for the formation of a new capitalist, secular, urban culture. What is paradoxical is that villages today actually represent what cities once were, revealing the cycle that is at stake. Social factors, activities, and mostly the media downgrade rural areas in comparison with big cities, with their newly created sense of existence. Almost everything that is publicly recognized and supported by the media forms part of the urban *milieu*, while rural actions can be treated as implication, or even irrational cultural moment that does not adequately correspond to reality. It seems as if rural landscapes do not match our notions of real life, because they are so private, distant and isolated. The truth is that villages embrace many urban patterns, but these are perceived as fashionable intrusions.

At another level, the vast majority of rural inhabitants adopt urban elements as a chance to be recognized and accepted in society as a whole. That produces even more ‘errors’ in local communities because once the village transformed into some kind of semi-urban communal area it leaves behind (at least mentally) those people who have neglected modernization, potentially marginalizing them – a problem that concerns only them. A marginalized person or *marginal man*<sup>4</sup> was originally a person who had abandoned his own (native) culture, and tried to get involved in the new, ‘host’ culture, thus supposedly becoming some kind of transitional figure. This is one of the reasons why Robert Park has described marginal persons as some kind of racial or cultural ‘hybrid’. As he stated, the notion of ‘hybrid’ involves many kinds of interference, caused by biological, economical or political exchanges, usually connected with acculturation processes or migration. The *marginal man* is a figure comprising various identities, keeping his own native tradition and culture, trying to accept some elements of the new received culture, but always staying on the margins of both. However, society mostly serves as a sort of formatter of

---

<sup>4</sup> The term *marginal man* was key concept in research on marginality, firstly introduced by Robert E. Park in his study ‘Human Migration and the Marginal Man’, *The American Journal of Sociology*, Vol. 33, No. 6 (May, 1928): 881–893.

individual identities, imposing itself on us and remodeling our social behavior and (re)actions to external social manifestations. Accordingly, Robert Park identifies that ‘the individual’s conception of himself is, in this sense, not individual but a social product.’<sup>5</sup> Hence, marginalization is a state that can be influenced by many different factors, such as social processes, politics, individual heritage, as well as acculturation.

In his analytical examination of marginality, Everett Stonequist clarified and systemized many features of this problem. He distinguished two basic categories or types of marginality: (i) racial hybrid, in cases when biological origin consists of two different racial types, and (ii) cultural hybrid, when individuals are mediated by some sort of cultural conflict i.e. globalization or higher intercultural differences.<sup>6</sup> The cases that we wish to highlight at this point concern the second case, the cultural hybrid, which is, according to some scholars, in its elements associated with globalization, ethnocentrism, or the predominance of western civilization and its hegemony.<sup>7</sup> The cultural hybrid is actually a marginalized individual struggling to choose between two loyalties: (i) loyalty to the old order and (ii) loyalty to the new order. It is supposed that the marginal man will position himself as an apprentice of one cultural *milieu* or ideology. Marginalization happens at a stage when the individual rejects the socio-cultural environment and tries to live a parallel, intimate, life within those two cultures. In addition, the *marginal man* demonstrates old habits and culture privately, while in public he tries to disguise himself as a genuine example of the new order. In that schizophrenic situation he is unwittingly being spread between his private and public self. The only choice he has is to devote himself fully to one loyalty side, becoming accomplished as a private or public figure; if not he is doomed to remain in that transitional state of being – marginality. This dichotomy of *urban–rural* or *city–village* life can be perceived in the domination of eurocentrism or western cultural patterns, which dominates all inferior social systems, practices and identities, remodeling old values that are not perceived as suitable for the new order.<sup>8</sup>

One example of this urban impact could be the gradual loss of rustic musicians, possibly affected by the media expansion of (semi)professional

---

<sup>5</sup> Introduction by Robert E. Park in: Everett V. Stonequist, *The Marginal Man* (New York: Russell & Russell Inc. 1961): xvii.

<sup>6</sup> Everett V. Stonequist, *Op. cit.*, 69.

<sup>7</sup> According to: Everett V. Stonequist, *Op. cit.*, p. 54.

<sup>8</sup> More on those questions in: Andy Nercessian, *Postmodernism and Globalization in Ethnomusicology – An Epistemological Problem* (Lanham, Maryland and London, The Scarecrow Press, 2002).

musicians on TV and radio, with whom village people cannot compete. They therefore restrain from exposing their own ‘faulty’ musical skills. For that reason people now prefer to listen to music rather than to interpret it, distancing themselves from something that they cannot stand for – the aesthetic needs of contemporary (globalized) society. The only way out is to embrace public (or global) predefined ideals and to modify ‘private music’ so it becomes more suitable for the public ear.

In addition to this broad description, Adam Weisberger states that if marginal persons take on elements of the dominant culture, then they will eventually be unable to return unchanged to their original culture group.<sup>9</sup> However, marginality can engage more allusive areas of human interrelations. It can be formed as a product of a community that tries to exclude or ignore one of its own members for specific reasons that will be discussed below.

### ***The bagpiper: The mask, the stranger, the shadow***

In the consciousness of country people being a bagpiper implies not just being a village musician but also a father, a neighbor, a respected resident, and eventually, a well known individual or public figure. It is evident that this musician comprises many identities, some private, and some public. The bagpiper had been a true participant in one culture, but many things changed and he suddenly lost one of his main roles in the society. What exactly happened?

In Serbia, bagpipers and their instrument had existed centuries ago, but the first ethnographic data do not confirm their presence before the 19<sup>th</sup> century, in the writings of Vuk Karadžić, a Serbian linguist and ethnographer<sup>10</sup>. At that time it was not surprising that almost every village had several bagpipers among other musicians, at a time when private life was lived in the midst of many different public activities and rituals. In such societies much attention was paid to agricultural and communal welfare, so people sought assistance and provision from gods of nature, pagan gods, carrying out a range of religious rituals to please these gods. Such ritual practices were highly developed, and almost every inhabitant

<sup>9</sup> Adam Weisberger, “Marginy and Its Directions”, *Sociological Forum*, Vol. 7, No. 3 (Sept. 1992): 425–446.

<sup>10</sup> In his work “Географическо-статистическо описаније Србије” (*Даница*, 1826–1834, *Одабрана дела Вука Караџића*, књ. 8, Просвета, Београд, 1969:170) [Geographical-Statistical Description of Serbia] Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864) stated: ‘Serbian folk music are bagpipes, to dance with, and gusle, to sing epic songs: Every village has one bagpiper, and gusle player, especially in highlands towards Bosnia and Herzegovina has almost every house’.



believed it was necessary to participate in them, not only because of religious belief, but also for social recognition and acceptance. Those who had an active role in rituals were considered to be special figures, or even celebrities, enjoying not only social recognition, but good reputation and respect, engaging themselves with the entire community and bringing good harvests or fertility. In Serbian rituals or customs there were not many places for men. Rather, in those customs and ceremonies women were perceived as custodians of the traditional way of life, usually as religious agents. However, in some areas and cases, men took this role, representing the masculine principle in the performance of rituals.<sup>11</sup> In the past, bagpipers accompanied some of the most important ritual processions such as *koledari* (a male ritual performed for the expulsion of bad spirits and winter), *lazarice* (a female spring ritual performed to preserve fertility), or an orgiastic custom called *revena*, where women hovered through the village, singing and dancing. *Revena* formed part of the vibrant bagpipe and vocal tradition in Vojvodina, and it was an occasion for women to gather, but surprisingly there was a taboo on any man joining in. The only permitted male was the bagpiper who played songs for them.<sup>12</sup> In addition, bagpipe music was essential in wedding customs, not only in Serbia, but also in the whole Balkan Peninsula. For example, the importance of some figures in the wedding ceremony was indicated by the presence of bagpipers, one for every person closest to the bride and groom.<sup>13</sup>

The main repertoires for bagpipes consisted of dances. Bagpipers were especially important for social gatherings in villages. For some Christian holidays like Easter, there were huge gatherings called *sabors*, when everyone wanted to participate in dancing *kolo* (a circular dance form). In some parts of southeast Serbia this dance was intended as a form of initiation because girls and boys had to show their dancing skills, communicating to each other first of all through dance before entering into any other kind of exchange. The bagpiper was crucial because he

---

<sup>11</sup> In Serbian traditional cultural context women were main participants of the rites and rituals from spring to fall, while men were participating in winter ritual processions.

<sup>12</sup> Information about this custom is from fieldwork interviews done in the region of Banat – Vojvodina, but it is mentioned in literature, i.e: Selena Rakočević, *Vokalna tradicija donjeg Banata* [Vocal Tradition of Lower Banat], (Belgrade, Zavod za izdavanje udžbenika i nastavna sredstva 2002); Danka Lajić-Mihajlović, *Gajde u Vojvodini* [Bagpipes in Vojvodina], M.A. Thesis (manuscript), (University of Novi Sad, Novi Sad, Academy of Arts, Department of Musicology and Ethnomusicology 2000); Srđan Asanović, “Revena u Kikindi”, *Etnoumlje*, No. 3 (World Music Asocijacija Srbije 2007–2008).

<sup>13</sup> Dimitrije O. Golemović, *Narodna muzika Jugoslavije* [Folk Music of Yugoslavia], (Nota Knjizevac 1998): 104.

created not just the atmosphere, but also changes in the position of the dancers, the dance movements changing pursuant to the music he played. We can believe that in *sabor* dances and other gatherings he was the master of ceremonies, regulating social behavior, so that his activity had direct repercussion on society. In all cases, bagpipers were perceived socially as public figures, even though rituals were carried out in gaps inside ‘ordinary’ public time, possessing very private attributes.

One of the contexts of that ‘private music making’ was when the bagpiper played for himself, during long journeys or moments of leisure. It is no wonder that those musical forms were rarely recorded in the field, maybe because they were not performed frequently or were not meant for everyone to hear. Various types of ‘travel music’ (*putničko*,<sup>14</sup> or *rabadžijsko*<sup>15</sup>) not only provided the bagpiper with entertainment during the trip, but the music had penetrating tones that, some believed, protected him from harm and evil.<sup>16</sup> For the same reasons it was important to have bagpipers accompanying rituals since it was believed that the loud tones and noises would repel bad forces and evil spirits wanting to harm the community or individuals. What is interesting is that the preservation of intimate and private features was very important for ritual performances; the bride wearing a veil, the *koledar* wearing an animal mask, *lazarica* dressed in a costume etc. The bagpipers in some traditional Bulgarian *koleda* wore animal masks like the other participants. Perhaps this was not the same in Serbia, where bagpipers did not wear masks any more, but still dressed ceremoniously and inadequately. In that way they were able to disguise true identity, keeping private appearance and attributes for some more intimate occasion. Bagpiper wore that ‘unnatural’, mask every time he performed publicly.

Since the world has changed in modern times, people have found many other means to make the harvest better, to make winter ‘go away’, or to make a marriage successful. It was inevitable that the musical context and the bagpiper himself should undergo some crucial changes. Rustic musicians turned to more commercial repertoires, and, more important, public ears wanted to listen to other kinds of music, more suitable for their newly accepted aesthetic criteria. During the period between two world wars, the people of northern Serbia (Vojvodina)

<sup>14</sup> In Serbian: *travelers* [music piece].

<sup>15</sup> [Music piece] of the *rabadžija* – waged workers, artisans who led oxen carrying wooden materials.

<sup>16</sup> Mirjana Vukičević-Zakić, *Instrumentalno i vokalno-instrumentalno nasleđe Zaplanja u svetlu tradicionalnog muzičkog mišljenja* [Instrumental and Vocal-Instrumental heritage of Zaplanje in the Light of Traditional Musical Thinking], M.A. Thesis (manuscript), (Belgrade, Faculty of Music, Belgrade 1993) : 29.

started to enjoy *tambura* ensembles *en masse*, and it was just a matter of time before the old bagpiper would be forgotten. The bagpipers lost their position in the community and started to enjoy their music privately rather than publicly. Because of the bad economic situation, some tried to earn money playing in local taverns for some time. According to one old bagpiper ‘the bagpipes used to feed the entire family, there were two monthly wages from that’<sup>17</sup>, but it seems that they had to find some other more suitable means of existence. So once again the bagpiper donned his mask, but this time not for religious purposes. It was not a matter of choice but of adjustment, to avoid the disappearance of the public figure he had once stood for. If he had no other skills he would be marginalized and treated as a stranger in his own community.

Roughly by the end of big energy crisis in the 1960’s the last generation of old bagpipers had died, leaving only a few sons to play the instrument today. They played in villages, but with no response from the community; instead they started to play mainly for themselves, within the private realm of family and close friends. When popular accordion and brass bands came first to Serbian villages and then to cities it became official – the era of bagpipe music was lost entirely... or so it seemed.

### ***Recontextualization***

The passionate upheaval arising from communism in former Yugoslavia affected and altered all spheres of public life, especially the religious practices of the multi-confessional social structure. Although under the slogan ‘Brotherhood and Unity’, traditional elements and attributes were unnaturally forced by communistic propaganda and its advocates, these were not merely important – traditional elements were emblematic. Public life consisted of everything that would not jeopardize the ideology of the regime, and every practice that carried some sorts of religious or nationalistically semantic value was treated as inappropriate and thus offensive, censurable, or forbidden. From that perspective, it was very hard to express any differences that would not fit to that system. For that reason, some instrumental practices, like the *gusle* tradition, mainly survived within private circles of admirers, since the *gusle* was perceived as an expression of national identity, the symbol of the Serbs or Montenegrins. Even though Croats played this particular instrument, it did not imply semantic links to their nationality. Bagpipers, on the other hand, were treated differently because the boundaries of their practice did not

---

<sup>17</sup> Evidence of bagpiper Rada Maksimović (1924–?), describing the situation of his father; Srbobran (Vojvodina), interviewed and recorded by Danka Lajić-Mihajlović – private recordings.

correspond to administrative lines<sup>18</sup>, so there was no nation that could claim them to be their unique traditional instrument.

During communistic regime, the rise of so-called cultural-artistic societies<sup>19</sup> was evident and notable, especially as an unavoidable element of mass public ceremonies. No one can accurately recall, and there are no recorded testimonies, that bagpipers were included in the programs of those societies, and even if they were, they still did not catch the attention that they deserved or that they had once had. Since the programmes consisted mainly of stylized dances (*kolo*) it was expected that bagpipers would participate, but there were three problems: either they did not have time, being occupied with other jobs; or there was nobody who played bagpipes anymore; or the prevalence and popularity of the accordion overpowered them. In any event, time passed, and soon every village that had once had this tradition lost its bagpipers, one by one, while in some other Balkan countries such as Bulgaria, bagpipes were preserved and revitalized. The traditional (Balkan) village gathering points became dead public spaces within the models of new urban areas, intended for walking or light casual incidental chats rather than colorful celebrations or ceremonies. Music mainly moved from those public spaces into places that were actually nothing more than solitary corners of musicians' private lives, in which their authenticity and identity eventually collapsed.

Among all factors that contributed this loss, the strength and vitality of one survived, and paradoxically unexpected influenced the most. In the 1960's, television and radio in Serbia began to extend from the capital, Belgrade, to other, distant parts of the country. The media not at first repressed traditional music, but as time passed people started to prefer listening to music rather than performing it. Several highly skilled performers of so-called 'traditional' music were introduced, but it was rather more stylized than the original traditional music people had known before. Village musicians were discouraged from performing locally, because nobody was good enough to compete with radio or TV performers, as it was imposed by the media and eventually by the public too. That affected not only the oral tradition, but was reflected in the necessary education of the new generation of traditional musicians. Thus urban culture gradually stepped into villages, overlapping with many traditional elements and causing frustrations of many different kinds, and people from villages subsequently moved to bigger places. The damage that the media caused during this period would have been monstrous had the media today not had the chance to put things right.

---

<sup>18</sup> For example one type of bagpipes (Macedonian-South Moravian) were played across Macedonia and Southeastern Serbia.

<sup>19</sup> In Serbian *kulturno-umetničko društvo*, acronym KUD.

After the fall of the communist regime, the countries comprising Yugoslavia sought their independence and revival of national identity. That included the creation and revival of forgotten or misplaced traditional, national, and cultural identities in order to construct a super-national identity. Soon after the war in the 1980's and especially in 1990's the media was overwhelmed by old traditional songs, dances, movies with nationalistic themes, with omnipresent political propaganda that had the same goal – to reheat nationalistic spirits.<sup>20</sup> During the Milošević regime in Serbia, which tried to manipulate people with many types of 'easy' media-content for the masses to distract them from reality, one good thing happened. The 'error' was that some content passed and perceived like something fresh and good for people to return to, like it was with interest for traditional sound. Groups gathered and started to produce music that was neo-folk music or 'ethno' as it is called in Serbia. Among those groups there were still some misconceptions and abuse of traditional music, but some interpreters tried to raise it to a higher level and to emulate the true traditional music style. However, those benevolent individual cases were not penetrating, so the real revival of bagpipes happened when musicians succeeded in composing and performing music containing elements of traditional music, combined with elements of more commercial popular music genres. One interesting figure is a student of wind instruments, Slobodan Trkulja<sup>21</sup>, who assembled a band called *Balkanopolis*, performing 'etho' music using several traditional and classical instruments, one of the most frequently played being bagpipes. His music is mainly genuine, but can contain authentic traditional musical elements. Even though the influence of traditional motifs in his music is evident, he is regarded as a carrier of the 'modern Balkan tradition' or an artist that 'reshapes traditional Balkan music'.<sup>22</sup> Soon he caught the attention of the media and inspired many musicians to do the same. Today there is an expansion of 'ethno' sound and this is a true opportunity to revive bagpipe music in Serbia. The progress is slow but it is hopeful and encouraging,

---

<sup>20</sup> Some aspects of this and related phenomena and issues on *retraditionalization* are described in: Slobodan Naumović, „Od ideje obnove do prakse upotrebe: ogleđ o odnosu politike i tradicije na primeru savremene Srbije“ [From the Idea of Restoration to the Praxis of Use: Essay About the Politics and Tradition on the Example of Contemporary Serbia], *Od mita do folka – Liceum* (Beograd-Kragujevac, 1996): 109–145.

<sup>21</sup> With *Balkanopolis* Slobodan Trkulja 'introduced Serbian traditional instruments to pop and rock music, as well as symphonic music, performing "modern traditional" even with philharmonic orchestras. After 20 years of reshaping Balkan music, 14 instruments in his suitcase, a master's degree in jazz and numerous awards and prizes, Trkulja & *Balkanopolis* daring music has found it's match in one of the world's finest orchestras – the Metropole Orchestra from Holland'. See: <http://www.balkanopolis.com/bio.html>.

<sup>22</sup> According to the authorities of *Balkanopolis*: <http://www.balkanopolis.com/bio.html>.

which is evident in the initiatives of many cultural-artistic societies to search for young bagpipers or musicians to learn how to play this almost forgotten instrument. It was again the recreation of traditional life and the prominence of public qualities that it possesses, and attention that it deserves.

### *Publicly speaking*

The problems discussed above are mutually connected. If private music life is argued as a process, that anticipates the public product, then it can be assessed as well balanced and ‘normal’. If the social system does not recognize or support (individual) social activity, then private experience stands alone, eventually leading to a state of marginality. However, it seems that it is a circular system; private evokes public but then needs to be revert to the private experience again – this is a quite natural and archetypal system. Concerning the bagpipe tradition in Serbia, we can follow those stages as: (i) bagpiper learns to play an instrument; (ii) bagpiper shows his expertise publicly; (iii) bagpiper does not play anymore, or he plays in private corners for pleasure. That can be a ‘normal’ process, but it seems that in the cases presented here it does not really go like that. The chain is broken because social needs and the public stage are insufficient, obscured or even eliminated. The only result in this incomplete circle is marginality as a product of emphasized omission. However, what is clear is that private and public are both mutually connected and interdependent, and that without one of them there is no system. In this case, marginality as a problem or concept shift exposes our need to understand and direct our attention to it. Private and public areas are those that are simultaneously well balanced and articulate in social and individual reality. Even though that balance is for many reasons endangered, the true solution lies in our interest and patience to look for the right answer and to take right action, since there is no individual problem that is not related to and eventually resolved by society – the private needs to come to the public.

*Растко Јаковљевић*

МРТВИ ЈАВНИ ПРОСТОРИ – ЖИВИ ПРИВАТНИ УГЛОВИ:  
(РЕ)КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈА МУЗИЧКИ ЈАВНОГ  
И ПРИВАТНОГ  
(Резиме)

Питања приватног и јавног у односу на музику, у већини разматрања проблематизована су одвојено. Њих не треба сматрати само питањима индивидуалне аутентичности у различитим контекстима, већ питањима заузимања става у различитим ситуацијама. Значајан преокрет у односу на традицију

гајдаша у Србији, на ширем простору, догодио се на преласку у капитализам – секуларно и урбано друштво. Иако се доста тога променило, евидентно је постојање „грешака“ у систему, што је последица присуства елемената из прошлости који се више не уклапају. Такав друштвени вакуум постављен је управо на маргине јавног и приватног у индивидуалном искуству данас.

Приватно се укратко може одредити као својеврсна „вежба“ друштвених акција које ће потом бити приказане/демонстриране у јавности. Чини се да приватно обезбеђује посебни осећај сигурности и стабилности, док све што се јавно чини подлеже критици друштва и околине. Поља приватног омогућују појединцу простор за савладавање вештина маскирања, јер свако тежи да се у јавности појави такав какав би био прихваћен од стране друштва, дакле, да се приклони друштвеном идеалу или ономе што друштво жели да препозна у њему. Питање јавног и приватног такође се може предочити и на ширем пољу, у односу урбаног и руралног. Дихотомија тих односа често је расправљана и анализирана; чини се да је специфичност у овом смислу транспарентнија уколико се посматрају упливи грађанске свести и елемената културе у сеоској средини. Модернизација, глобализација и нови светски поредак успостављају нове норме у руралној средини, приморавајући такво друштво на промене које свакако нису постепене и равномерно заступљене. Сеоске средине постају полуградске средине које престају да личе на села, а не личе ни на градове. Таква констелација отвара могућности и простор за стварање стања маргинализације, било код појединаца, било у друштву. Маргиналну јединку чине разни фактори, али се она укратко може описати као особа која напушта или је напустила своје матично културно залеђе и покушава да успостави блиске контакте са новом, доминантном културом, тачније да учествује у друштвеним процесима нове културе. Маргинална особа се, дакле, може квалификовати као својеврсна транзициона фигура у друштву.

Иако су у Србији гајдаши били нарочито цењене особе, наносом нових културних норми, они данас готово да не постоје, или бар не рефлектују идентитет који је својевремено био оформљен. На њихову маргинализацију и потискивање из народне праксе, а потом и из друштвене свести, нису утицали само наноси времена, већ су томе допринели и други фактори, као што су појава тамбураша, хегемонија хармоникашке праксе, блех оркестара, медија итд. То није утицало само на гајдашку праксу, већ на целокупно усмено стваралаштво села. Неколико кључних и оријентационих тачака у развоју наведеног систематског „истребљења“ потпомажу праћење општих токова, контекстуализација и развојних путева гајдашке традиције у Србији у светлу јавног и приватног музичког искуства.

UDC 788.91:316.4](497.11)”18/20”

DOI:10.2298/MUZ0909051J

Поводом јубилеја  
**ЉУБИЦА МАРИЋ 1909–2009.**

Celebrating a Centenary  
**LJUBICA MARIĆ 1909–2009**





Иван Табаковић: *Портрет Љубице Марић*, цртеж (19. март 1975), Архив САНУ  
Ivan Tabaković: *Portrait of Ljubica Marić*, drawing (19 March 1975), Archives of the SASA

*Зорица Макевић*

## СВЕТЛОСТ СЛОВА У „МУЗИКОСЛОВЉУ“ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

**Апстракт:** Опус Љубице Марић могао би се готово у целини назвати *Музика октоиха* јер, не само у циклусу који носи овакав наслов, већ и у безмало свим потоњим композицијама, свој мелодијски идентитет налази у напевима српског *Осмогласника*. У музичком току који изражава сву сложеност, непојамност и променљивост историјског и психолошког времена, мелодика појања доживљава се као као светлост самог божанског Логоса – као смисао, истина, словесност. Пројаве ове светлости имају благодетно дејство и своју нарочиту динамику, што у форми дела отвара димензију надвременог, присутну у свој уметности православља.

**Кључне речи:** Бог Логос, светлост, словесност, Љубица Марић, Осмогласник, *Музика октоиха*.

*„...ми познајемо Бога који је светлост у светлости Слова.“*

*„... оно што је чулна светлост оку, то је Бог Логос души.“\**

Светлост и словесност Слова у свему је сазданом; она је мера истинитости, смисла и вредности сваког стваралаштва, сваког времена и деловања. У музици Љубице Марић она је сама тема према којој се има један, ако се тако може рећи, „музички свестан и повестан“ однос. Стога је ова музика у исти мах и „музикословље“.

\* \* \*

Најпотпуније, најдубље и у изразу најједноставније учење о божанском Слову – Логосу дао је свети апостол Јован у прологу четвртог јеванђеља (Јн. 1, 1–18). Упућујући на тај најчистији и увек живи извор тајне и истине откровења саме Речи Божје, изложићемо овде најсажетије изводе његових тумачења.<sup>1</sup>

\* Давид Перовић, „Проповед светог Василија Великог о Христу“, *Богословље*, св. 1 – 2, XLIX (LXIII), Београд 2004, 19.

<sup>1</sup> Ови изводи засновани су претежно на књизи Мирка Ђ. Томасовића, *Бог Логос*, Богословски факултет СПЦ, Београд – Атина 2000. Остали извори: Николај Н. Глубоковски, *Бог Логос*, са руског превео Миленко Панић, „Отачник“, Београд 2008; „Омилија светог Василија Великог на пролог Јеванђеља по Јовану“, *Истина*, 16–18, 2006, 243–248; Јустин Поповић, *Тумачење јеванђеља по Јовану*, Манастир Ђелије, Београд 1989.

(1–2) Логос<sup>2</sup> је вечан и беспочетан – сабеспочетан Богу Оцу и Богу Духу Светом; Бог Отац који од искони изражава себе у божанској Речи – као вечни разум који је потпуно свестан себе – рађа вечну Реч као чин те самоспознаје.<sup>3</sup> Логос је личност Сина, различита од Бога Оца и Духа Светог, а опет у крајње присном и слободном активном љубећем односу према Богу Оцу, што га и чини вечним; Логос је по природи ипостасни Живи Бог – Бог Логос – једносуштан Богу Оцу и Духу Светом. (3) *Све кроз њега постаде* и кроз њега се јави. Он је Са-Узрок и Са-Творац читавог света, свих створених бића и свеколике творевине, па тако и самог времена, простора и историје; свет је стога као биће и живот јединствен, јер потиче од једне стваралачке и љубеће Личности – Бога Логоса који је његов творац, промислиатељ, искупитељ и обожитељ. Он је начело, средиште и сврха – истина и смисао (с)твари и историје. По својој слици и подобију створио је човека и подарио му словесност ради личне и слободне заједнице човека, а кроз њега и целог света са личностним и слободним Богом. (4) Бог Логос је сами Живот – живи, вечни, у једнакој блискости непосредног делатног и љубећег односа са Богом Оцем; прожима и сву творевину својим животним енергијама, јер она нема живот у себи – живот је личностан и словесан – већ га непрекидно добија као дар.

(5) Животворна сила Бога Слова јесте светлост људима; „светлост типично издваја човека од свих других бића по самоме његовом животу, који се просветљује управо тако што јасно спознаје свој праизвор у божанском Логосу“<sup>4</sup>. Свети Василије поистовећује светлост и Реч, личност Речи или Слова.<sup>5</sup> Он је Светлост *надвечна и божанска, светлост тиха, нетварна, истинита. Светлост од светлости. „Бог је светлост* (1. Јн. 1, 5) *и у светлости Духа ми видимо светлост* Логоса, и у Њему, Оца *светлости* (Јк. 1, 17).“<sup>6</sup> Светлост ова непрестано светли и слови Својом Личношћу, открива се од самог момента стварања света и прониче таму човекове смртности, греха и духовног слепила, остајући и даље у њему као „слика

<sup>2</sup> Код апостола Јована израз „Логос“ је ознака живе личности – лично име Богочовека Исуса Христа – и стога је заправо непреводиво. Превод свете браће Кирила и Методија речју „Слово“, којој у савременом језику одговара „Реч“, најближи је изворном значењу, мада род ових израза није погодан. Стога је епископ Будимски Данило предложио реч „смисао“, што пак значењем не исцрпљује богатство израза „Логос“. О овоме види у М. Томасовић, нав. дело, 119–124.

<sup>3</sup> Н. Н. Глубоковски, нав. дело, 10, 15.

<sup>4</sup> Исто, 23.

<sup>5</sup> Давид Перовић, нав. дело, 21.

<sup>6</sup> Исто, 30.

неизрециве божанске славе“. Јер су љубав, светлост и словесност неодвојиве од живота.

(6–8) Светлост је међу људима посведочио свети Јован Крститељ, као „светиљка која гораше и свјетљаше“ (Јн. 5, 35), као Претеча и „глас вапијућег у пустињи“ (Јн. 1, 23), који проповеда и припрема пут за долазак оваплоћеног Бога Логоса. (9) Искра светлости истините дарује се сваком човеку и сваки је човек словесан и светлосан. (10) И мада се божанско Слово у свему створеном љубављу и пуноћом открива као творац, промислитељ и украситељ, грехом помрачени свет га не позна, не прихвати, не заволе – будући лишен самог смисла живота. (11) Ни када дође лично, са љубављу, целом свом свету, на начин близак, видљив и опипљив – у телу – *своји га* не познаше и *не примише*. (12) *А онима који га примише* – који су свим својим бићем, лично и слободно усвојили и Личност Његову, а не само учење, и тако се с Њим сјединили – *даде власт да* кроз непрестано узрастање у Богу *постану дјеца Божја*, поистовeћена са Ипостасју Сина Божјег. Свима у којима личност победи самодовољност и који верују и живе у Име Његово – у име Исуса Христа Сина Божјег – Бога Логоса, „оваплоћеног, очовеченог, пострадалог, васкрслог, вазнесеног и прослављеног“<sup>7</sup>. (13) Који се родише од Бога, Духом Његовим, и примише благодатни дар усиновљења.

(14) „Логос, остајући оно што је био, постао је оно што није био“ (блажени Теофилакт) – постао је тело, у стварности и истини, и својом Личношћу – тајном Христовом – објединио у несливеном прожимању две природе – божанску и (целокупну) човечанску, а са њима и вечно и временско, нетварно и тварно, земаљско и небеско. „О новог сједињења! О чудног спајања! Онај Који јесте – постаје, Нестворени – ствара се, Необухватљиви – обухвата се разумном душом која посредује између Божанства и вештаственог тела.“<sup>8</sup> Једном за свагда *настани се међу нама* – међу окупљеним око Њега као главе Цркве. „И видјесмо славу његову“ – сведочи апостол Јован у име Цркве непосредним искуством очевица – управо прослављање тела Господа славе, богочовечанску славу очовеченог Бога Логоса *као Јединороднога од Оца*. Славу која долази од љубави, да својим откровењем ослободи и спасе оне који у вери и љубави примају Богочовечанску Личност Христову и неисказани дар Божјег снисхођења. У Њему је пуноћа благодати и истине јер се свецели Бог оваплотио и „сама се Истина, примивши наше човештво, нама

<sup>7</sup> М. Томасовић, нав. дело, 251–252.

<sup>8</sup> Свети Атанасије Велики, *О рођењу Христовом*, PG 36, 325 С. Цитирано према: исто, 272.

показала<sup>9</sup>, као љубав Божја и као смисао и истина нашег живота и његова нова онтолошка стварност.

(15) О предвечној, божанској, живој Личности Логоса сведочи и виче Јован Крститељ са реалног историјског раскршћа на којем постаде Онај који одувек беше и кроз којег је све постало. (16) И Који од своје пуноће раздаје људима (*онима који га примише* – дакле Цркви) безмерно обиље благодатних дарова. (17) Јер у Његовој Богочовечанској Личности благодат и истина љубави Божје постадоше (историјска) стварност. Он је жива Реч Божја – као што је Сам рекао: „Ријечи које вам ја говорим дух су и живот су“ (Јн. 6, 63). Његова наука је Он сам – *Логос Живота* (1 Јн. 1, 1) који нас ослобађа, препорађа и за вечност оживљава. (18) Неприступна тајна унутрашњег Божјег живота са доласком Логоса у свет људима се непосредно открива, јер Он као Јединородни Син Божји који је у најприснијем, љубећем живом општењу, познавању и јединству са Оцем, оваплоћава пуноћу Истине као Личности – свету тајну Тројичне љубави; открива нам Бога као Оца, а нас као Његове синове – као јединствене и непоновљиве, љубљене и љубеће личности – да бисмо гледали славу Његову и преображеним умом све видели у светлости Логоса.

\* \* \*

Подстицај да музици Љубице Марић приђемо са овог јединственог становишта није дошао, као што би се очекивало, од говорног ораторијума Слово светлости, мада би по свему ово дело могло да нас на такво сагледавање покрене. Његови аутори, Зоран Мишић, Љубица Марић и Влада Петрић, годинама су (1960–1967) са нарочитом посвећеношћу и трепетом радили на сценско-ритуалном уобличавању наше средњовековне поезије, јер су у њој осетили „неку унутарњу светлост“, словесност и светост, за коју су страховали да ће се извођењем оскрнавити.<sup>10</sup> Осетили су и својим делом управо проносили смисао и светлост Слова, иако је у оном потамнелом времену нису препознали, тражећи њен извор изнад *Имена које је изнад сваког имена*, у апстрактној ритуалности, на неком „вишем“ етичко-философском нивоу.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Свети Григорије Велики, *Regula pastoralis*, II, 5, цитирано према: исто, 357.

<sup>10</sup> Види наводе из редитељског дневника и написа Владе Петрића, цитиране у: Мелита Милин, „Слово светлости“. *О обредности у позоришту*, студија прештампана из Зборника Матице српске за сценске уметности и музику, број 36/2007, Нови Сад, 38, 41.

<sup>11</sup> Види: исто, 39.



Из саме музике Љубице Марић дошла је замисао да јој на овај начин приступимо. Светлост и словесност она прима непосредно из главног извора свог музичког надахнућа – из напева Осмогласника, као из саме иконе божанског Слова. Мелодика српског црквеног појања присутна је у свим композиторкиним зрелим остварењима, а посебно у триптиху *Музика октоиха*, чија су два дѐла (*Октоиха 1 /1958/* и *Византијски концерт /1959/*) већ заокружена пре рада на ораторијуму, којем ће потом позајмити своје одломке. Свим својим квалитетима ова музика сведочи присуство Логоса Живота. Пре свега тиме што је и сама жива, неисцрпна, несводљива и нерашчлањива – лична, са својом тајном до које аналитички инструменти не допиру. Она је дубоко предањска и свечовечанска; озбиљна и истинита; човечна, страдална, хришћанска. Музика повесна и словесна, која има свој идентитет и Име. Освећена и посвећена, музика смирења и славе, тишине и дубине, трепета и тајне, која види време и што је ван времена; излива љубав и лучи светлост. Једном речју – музика Логоса, који је самим собом осветљава.

Логос светли у свој Својој творевини као „истина ствари“ – све твари су логоси једне стваралачке и љубеће Личности, Бога Логоса – „образи и подобија Божанствених идеја“. <sup>12</sup> Поштовање и љубеће проницање „логоса ствари“ видљиво је у музици Љубице Марић већ у односу према самој „звучној твари“. У једном једином тону нашег горштачког певања композиторка види тајну свих тонова – „живи заматак“ сваке музике. <sup>13</sup> У њему је сила живог трајања, облик времена, одјек простора. Из његових трептаја извиру дуги бордуни, ритмизовани педали, живо четвртстепено пулсирање унутар „опне“ тона, секундно осциловање које се појачава до трилера. Он исијава читав „сноп“ фреквенција, излива се у ужарене хетерофоне струје које проламају небо.

Као основна музичка честица тон овде није пуки екстраховани и идеализовани звучни материјал од којег аутор гради своје апстрактне музичке замисли, већ живо језгро из чијих сокова израста и грана се ток читавог дела. Његовим треперењем покренути су бројни облици тремола и остината, као и карактеристична мелодијска осциловања великих интервалских амплитуда. Он је сам почетак, и светли својим логосом, живи и дише својом природом, ауром своје боје и свог одзвука. (Карактеристични су у партитурама луко-

<sup>12</sup> Види: М. Томасовић, нав. дело, 172–173, и Христо Јанарас, *Азбучник вере*, са грчког превео С. Јакшић, „Беседа“, Нови Сад 2008, 65.

<sup>13</sup> Види: Зорица Макевић, „Разговор са Љубицом Марић“, *Нови звук*, 1, Београд 1993, 9–10.

ви који воде тон ка тишини слободним одзвуком, нарочито на завршецима ставова, где звук нипошто није одсечен, било да исијава своју пуну снагу, било да јењава поступно и природно, остајући целовит и неокрњен.) Из звука клавира разлеже се у *Византијском концерту* и прелива звоњава, испредају танане и бескрајне нити орнамената; харфа све пресвлачи срмом тишине, преводи у непознате дубине... Гудачки инструменти исказују се експресијом певања или светлошћу исона, којима хорне својим обликом волуменом дају пуноћу безмерног. Трубе и тромбони, наравно, доносе сигналне и фанфарне мотиве, док у дрвеним дувачким инструментима живе звуци њихових давних претеча и сав онај простор са којим су се одмеравали. Сваки звучни медијум слови истином и смислом свог логоса, никад при том не прелазећи меру своје садржајне пуноће спољашњим сјајем.

Тежња да се остане веран „живој истини“ можда је најочигледнија на плану ритма, који се опире било каквој правилности, шематизованости и механичности. Свако појединачно трајање се воли, и оно добија посебан смисао измештањем из лежишта пулсације. Стална неправилна синкопирања, честе короне, уласци померени на најслабије место (друга осмина, трећа триола, четврта шеснаестина), бескрајно разноврсне поделе (од осмина до нонола и великих триола), чине сасвим неупадљивом метричку основу, која је и сама подложна честим и слободним променама, или се пак потпуно повлачи, односећи са собом и саму извесност пулсације (каденца из *Октоихе I*). Но тиме нипошто није уништен метро-ритмички облик дела; напротив – добио је једну непоновљиву, живу изразитост попут речног тока или винове лозе.

Па и укупни музички ток измакао је свакој архитектоници и конструктивизму у „врлини потчињавања самовоље човекове логике истини ствари“<sup>14</sup>. Нема доследних понављања ни било каквих рационалистичких калупа, ни на микро ни на макро плану; секвенце су крајње слободне, градације живе и спонтане. То нису конструкције звучних кула које парају небо, већ сводови и лукови живога здања у којем материја губи сваку тежину.<sup>15</sup> Дело је само „грумен“<sup>16</sup> узет из непрегледне целине времена, без брушења и глачања, у си-

<sup>14</sup> Христо Јанарас говори о аскетском карактеру византијске уметности, која се потчињава унутарњем смислу – „логосу“ природног материјала („Апофатичко богословље и византијска архитектура“, са грчког превео епископ Бачки Иринеј /Буловић/, у: *Православље и уметност*, „Неаника“, Београд 2004, 164).

<sup>15</sup> Уп: исто, 165–166.

<sup>16</sup> Израз Љ. Марић, који се односи конкретно на клавирски трио *Торзо* (1996).



ровом стању истине бивања. Оно је захваћено из стварности историјског и психолошког времена, из непојамности његове динамике, из његових немира и смирења, понора и просветљења, из дубина његових извора и тајни његових увора, сведочећи увек ону неприкосновену *моћ да буде што бива*.<sup>17</sup>

Ове музичке повести истинитост и личносно својство очитују и органском везом са сопственим тлом, простором, пореклом и предањем као непрекидним стваралачким кретањем. Оне у себи носе живо „предачко сећање“ (израз Љ. Марић), видике праппростора, звуке давних свирала и горштакког певања, славу Немањића и широког византијског окриља, витештво ратника, свеколико страдање и вековја хујање и све што се кроз непрекинуто струјање времена од искони сабира у нама и живо, обгрљено нашом савременошћу, напредује ка будућем.<sup>18</sup>

Облик и кретање, и смисао и меру том живом повесном ткиву даје човек – од Бога назначен и Божанским Словом просвећен, по Његовој слици створен да буде обличје Бића Његовог. Најчешћа ознака темпа у музици Љубице Марић је *сса б3*, што је управо идеална мера човечјег пулса.<sup>19</sup> У „нормалним“ стањима ове музике, када говори сама собом, а не илустративно и програмски, и нарочито у позним камерним композицијама, тај темпо се понекад чак подраумева (и кад није у партитури назначен у извођењу се показује). Он је вечна и универзална мера овог музичког времена, као што је људски лакат и људско тело у византијској архитектури једина размера свих њених елемената, без обзира на величину храма.<sup>20</sup> Посебно назначење човека као бића светлости и заједнице истиче се у више наврата у кантати *Из тмине појање* (1984), сазвучјем квинте *es-b*, које као снап светлости словесне разгони непрозирне, дисонантне тонске гроздове.

Та светлост видљива је, пре свега, у самом присуству речи. О томе са коликом је пажњом и љубављу приликом компоновања приступала речима одабраних поетских текстова, најверније поред музике сведочи композиторка сама: „Реч је код мене о бдењу над ре-

<sup>17</sup> Стих из *Таблица* Љ. Марић (циклус „Тајновито слово Т“).

<sup>18</sup> О наслеђу прошлости као живом потенцијалу времена, садашњег и будућег, говори Љ. Марић у: З. Макевић, нав. дело, 10.

<sup>19</sup> У интервјуу за Радио „Студио Б“, снимљеном 11. јуна 1995. (аутор Нада Петронијевић – Човић), композиторка у два наврата говори о утицају наших унутарњих ритмова, а нарочито откуцаја срца, на стварање и доживљавање музике.

<sup>20</sup> Види у: Х. Јанарас, „Апофатичко богословље и византијска архитектура“, *Православље и уметност*, 164.

чима ... да реч у пуном свом значењу може да се испољи. Реч заслужује да из ње проистиче музика ... из саме речи, из њеног садржаја, из њене линије, из мелодике, из акцентуације.<sup>21</sup> Реч као светлост смисла и сагласја, која размиче просторе и прониче векове, којом најдаљи, непознати и некадашњи постаје најближи, садашњи брат, светли у опусу Љубице Марић из разних извора и разних времена, управо као та чудесна и тренутна лична спона између временски недодирљивих светова (*Песме простора* /1956/, *Из тмине појање*), или као не мање чудесно откривање личности ближњих и савремених (*Праг сна* /1961/). Реч заоденута стихом и певањем, и тако овековечена, излила је свој смисао и енергију у мелодију кадру да их самостално проноси: 34 оркестарске варијације *Пасакаље* (1957) произашле су из мистичне народне песме из Поморавља, засноване на једном једином фригијском трихорду; и више од тога: карактеристично фолклорно мелодијско језгро, избрушено од истог тог трихорда – у којем је сама есенција живота на овом тлу, његов нарочити укус и симбол његовог музичког логоса – лучи се увек изнова кроз читав ауторкин потоњи опус.

Напоредо са струјама речи као смисла и ритмичко-мелодијског израза, тече музиком Љубице Марић и струја људског гласа. Иако тесно везана и међусобно условљена, ова два тока имају ипак различите природе, па тако и одређен однос. Глас, као први немушти извор самоспознаје, чезне за смислом, идентитетом и ликом – управо за речју, а ова, са своје стране, хоће да се оваплоти, дарује и објави. Свест о овом живом, привлачећем односу речи и гласа као њеног тела, о односу који је икона саме тајне Христове, изражена је у делу Љубице Марић на упечатљив начин.

*...И трен сам који не схвата што памти  
и трунка на ветру непознатом*

*и глас  
и глас  
и глас  
и глас  
и глас<sup>22</sup>*

У овим стиховима препознајемо ту отвореност гласа који тражи своју реч, а још изразитије она је показана у четвртом епитафу из *Песма простора*: глас се јавља најпре сам (на неутрални слог „а“

<sup>21</sup> Навод из поменутог интервјуа за Радио „Студио Б“.

<sup>22</sup> Прва песма из циклуса „Биографија“ (збирка *Таблице*).

којим стих епитафа почиње), у лествично и мотивски неодређеном, лелујавом узлазном кретању, као да тражи своју интонацију и свој лик, док најзад (тек у четвртој фрази) не задобије пуноћу исказа кроз реч која му дарује облик и значење.

Овај чудесни моменат сусрета и сједињења гласа и логоса дело Љубице Марић симболизује и својом целином, и то у равни најдубље истине. У односу на младалачке авангардне композиције и на послератне традиционалистичке радове, *Песме простора* – као прво вокално-инструментално дело и као снажни пробој изворне личне поетике – имају дејство и значај појаве гласа. Оног гласа који се као вапај за постојањем и истином подиже из дубине бића, из прапростора, из корена живота. Гласа *ватијућег у пустињи: Припремите пут Господњи, поравните стазе Његове* (Мк. 1, 3). Пут је већ у *Пасакаљи* „припремила и поравнила“ смирена и, у многобројним варијацијама, једнолика народна мелодија, „древна и дубока као да сама земља пева“ (Љ.М.). „Припремила и поравнила“ за *благословеног који долази у Име Господње* – за Реч Божју.

Како музика симболизује овај долазак? Себи доступним начином и својим „језиком“ – музиком Цркве – појањем. О томе како је појање постало њена музика, Љубица Марић каже: „Мокрањчеви записи српског *Октоиха* – *Осмогласника* – тињали су негде у мени читавих 18 година. ... Онда се неодољиво пробило треће певање Првога гласа – заједно са његовим тамним, дубоким и вишезначним почетним текстом („изведи из тамнице душу моју“ – прим. З.М.), и то певање је (наравно без текста) постало основа за оркестарску композицију *Октоиха 1*.“<sup>23</sup>

И настанило се заувек у музици Љубице Марић, дајући јој пун идентитет и – *Име које је изнад сваког имена*.<sup>24</sup> Које није изговорено, јер се појање јавља само својим музичким ликом, али и тако већ, као звучна икона, носи верни одраз Онога који се пева, Његов печат и дух и славу. Тако је музика Љубице Марић ушла у своје „новозаветно време“, благодатно и истинито, и постала музика новог света, који је са Христовим доласком сав постао Црква.<sup>25</sup> Стекавши тек тиме пуно лично својство и живу савременост, она је у исти мах постала и древна, исконска – у већој мери него у *Песмама простора* и *Пасакаљи*, чији је

<sup>23</sup> З. Макевић, нав. дело, 10.

<sup>24</sup> Према Јовану Ђулибрку, у имену Христовом, којим он Име Оца објави људима, сабирају се коначно гласови у реч, „као да се слијеже хук сваке твари од Постања“ и „издиже у свекосмички исон“ („О музици и васпитању“, *Богословље*, св. 1 и 2, година XLV 2001, 115–116).

<sup>25</sup> Види у Х. Јанарас, „Апофатичко богословље и византијска архитектура“, *Православље и уметност*, 164.

почетак у крајњим дубинама временским и земаљским – јер је сада наша онај слободни Почетак (Јн. 8, 25), који је изван и изнад онога што је схватљиво,<sup>26</sup> који бјеше у Бога – самог Цара векова.

Мелодика појања, као јединствена Мелодија Логоса, натопила је све димензије и садржаје великог циклуса *Музика октоиха* (1958–1963), разлила се у линије и сазвучја, у боје и звучне сасуде разних инструмената, попримила многе конкретне карактере – укратко, ушла је у тај музички свет и у његову историју и све собом осмислила и осветлила. У њено име аутор се одрекао сопствених мелодија и тема, нашавши у њој једини истинити музички лик – основ све мелодике и све тематике и сваког певања; па тако и оног древног, народног, чији су кроз векове проникли облици још једини истинитошћу завредили да у овој музици живе. Опет само као „музички логос“ народног бића, који извире из јединог божанског Логоса, као словесно и ипостасно стабло које ниче из самог корена повести, а чија је крошња засвођена небеском куполом његовог Прволика, као његовим истинским извором. Јер, фригијски трихорд о којем је већ било речи и који се у музици Љубице Марић кристалише као срж мелодике народног певања, препознајемо и у карактеристичним формулама напева *Осмогласника*,<sup>27</sup> које су такође у позним камерним делима избрушене до чисте есенције појања – као бисер из којег зрачи тајна последњих ствари.

Тако се један једини музички лик открива и прелива у две своје природе: божанској, небеској, бестрасној, и човечанској, земаљској, страдалној.<sup>28</sup> Оно што у себи нема тај лик – нема лика уопште – безлично је, немушто, непрозирно и бесловесно: сва она мелодијска треперења, осциловања, стремљења и понирања, и сва непојамна динамика времена у музици Љубице Марић, израз су историјске и психолошке реалности живота огреховљене природе, која у својој ослепљености није изгубила још само ону елементарну силу и тежњу живота да се потврди, оствари, препозна.

На таквој „тамној“ подлози „бисер“ појања зрачи своју пуну вредност,<sup>29</sup> која се доживљава као словесност, смисленост, светлост,

<sup>26</sup> Омилија светог Василија Великог на пролог Јеванђеља по Јовану, *Истина*, 16–18, 2006, 244.

<sup>27</sup> Види о овоме опширније у: Зорица Макевић, „Љубица Марић – истом реком времена“, *Нови звук*, 14, 1999, 35.

<sup>28</sup> Прожимање ових видова певања можда је највидљивије у *Чудесном милиграму* (1992).

<sup>29</sup> Парафраза Љубицине мисли о односу живота и смрти („...Живот ... суочен са смрћу, зрачи своју пуну вредност – као драгуљ на тамној основи“); Роксанда Пејовић, „Пројекције прошлости у делима Љубице Марић“, *Звук* 1975/2, 23.

смирење, сагласје, слобода.<sup>30</sup> Он је „око“ и „срце“ дела, долази неочекивано, као дар, као благодат Логоса и Духа, а његове прве појаве у циклусу *Музика октоиха* изливају изненађујућу, изобилну светлост открочења.<sup>31</sup> У формалном смислу, места њених пројава су каденце (хармонске и солистичке – клавирске) – управо као моменти сагласја и смирења,<sup>32</sup> у које се, као у какве зденце, сабирају воде светлосних тишина...

Један од таквих чудесних сасуда безмерја открива нам се већ на првој трећини првог од три става прве од три *Октоихе* (!). Припремљена кратком формулом напева, у „нетварној“ светлости флажолетног сазвучја, као посетом свише, неочекивана каденца клавира уводи у искуство бескрајне дубине, понире у блаженства слободе... Далеко од сваког спољашњег сјаја и вештине, натопљена најдубљим смислом, изнад сваког ритма, метра и мелодије, изван сваке форме, жанра и временског поретка – јединствена „музичка педесетница“.<sup>33</sup> „Излаз из безизлаза света. Прелазак из бесциљног тока и ковитлања времена у пуноћу божанске љубави и живота.“<sup>34</sup>

Први став *Византијског концерта* – епопеје о читавом једном царству и добу захваћеном небеским озарењем – уводи нас непосредно у дубину векова, а ова се одмах показује у својој истинитој светлости и свом царском достојанству: најављене фанфарама, над исоном тона *f*, теку у слободном преплету мелодије трубе и тромбона на основи Другога гласа *Осмогласника* – као икона Тројичног јединства и слободе, узор истинити и устројство право, које својим

---

<sup>30</sup> Ево како о искуству виђења светлости Христове казује преподобни Симеон Нови Богослов: „Он је бисер. ... Он излучује (испушта) светлост, као сунце, и ја схватам, да се све саздано садржи у Њему; Он ми показује све што се налази у творевини и налаже ми да чувам сопствену меру“ (Архиепископ Василије /Кривошеин/, *Преподобни Симеон Нови Богослов /949–1022/*, са руског превели Епископ Лонгин /Крчо/ и монах Давид /Перовић/, Хиландарски фонд Богословског факултета СПЦ, Београд 1988, 145).

<sup>31</sup> О таквом дејству свог првог виђења божанствене светлости говори преподобни Симеон Нови Богослов, а о томе како светлост хоће да се открије, он каже: „Сијајућа светлост виче и вапије: Ја сам била светлост свету, јесам и бићу и желим да будем видљива!“ Исто, 143, 150.

<sup>32</sup> Преподобни Симеон сећа се поуке свог духовног оца да се Бог јавља „једино смиреној и нељубопитљивој и благој души и срцу“, исто, 144.

<sup>33</sup> И само извођење пијанисте Зденка Марасовића (1959, РТС) део је тог јединственог и непоновљивог надахнућа.

<sup>34</sup> Георгије И. Мандзаридис говори о димензији вечности и неограничене дубине коју са Христовим доласком поприма сваки тренутак историјског времена (*Време и човек*, са грчког превели Гајо Г. Гајић и Маја Рашовић, Хиландарски фонд Богословског факултета, Београд 2003, 89).

сагласјем одмах печати светлост „нетварна“ – каденца истога гласа у флажолетима харфе и виолине. За тим почетним изложењем истине ток става улази у раван нарације, у стварност догађања и сложеног историјског ткања, обремененог трагиком, злом и страдањем. Води у поноре времена и сеже до самих његових непознатих узрока, гуши и замућује „светлост са истока“. Но, она се увек изнова јавља, као мир и утеха, свежина и лакоћа сагласја, као „слабост“ која побеђује сваку силу. Опет у каденцама, у којима се, над флажолетним струјама гудачких исона импровизације клавира смиравају и сабирају у бисерне ниске мелодике Другога гласа, затворене копчом од чистог злата – од „светлости свише“, као сагласјем Духа Светога (т. 51–57). Каденца каденце, меки слободни одзвуци – *мир који надлази сваки ум*.

Другачије благодатно дејство имају тонови Петога гласа на самом почетку кантате *Праг сна*: сливени у сазвучје пријатног регистра, чије се боје преливају у нежним нијансама хорне и харфе, они плаве и натапају од истих тонова речитативно испеване стихове: *За љубав онога чему си обећан...* – управо као изливање пуноће смисла и љубави саме.

А *Ostinato super thema octoicha* (1963) открива њено вечно присуство: тонови Петога гласа круже у савршеном сферном тонском пољу умањене квинте, у савршено једнаким, лаким и мирним трајањима, оваплоћени у опипљивости клавијског звука, као икона божанског Логоса у којем *нема измене ни сенке од промене* и у којем је „обитавала сва пуноћа божанства телесно“ (Кол. 2, 9). Том мистичном искуству „непокретног покрета“ (мото композиције је: *крећући се стоји, стојећи креће се*) супротстављено је у оркестру искуство времена као динамичног, променљивог, непрозирног и драматичног. Цео тај ток као да симболизује боравак Надвременог у времену, у историји, у трошном телу, снисхођење које се окончава преузимањем бремена целог света и страдањем за његово искупљење: непомућено светла, мирна и лака пулсација клавијског остината у једном моменту, пред сам крај композиције, апсорбује сав трагизам оркестарске драме да га у тешким дисонантним гроздовима поднесе и уништи; и узноси се поново у свој мир, остављајући за собом у оркестру (први и једини у целом делу) мотив своје мелодије (т. 114), као благодатно семе Живота, Смисла и Истине, којим се сав свет препорађа и обожује.

Тако је у овој композицији – својеврсној инструменталној „пацији“, исписан јасан облик крста као симбола страдалног и животног сусрета Надвременог са временом, Творца са творевином, Бога Логоса са својом потамнелом иконом. Тај знак утиснут је дубоко у музику Љубице Марић, као највећа истина људског живота, ко-

ји је увек место самог пресека смрти и васкрсења, вечности и коначности, страдања и спасења. У *Асимптоти* (1986) распињање хиперболе живота унутар координата крста (исцртаног дуго држаним тоновима и крајње разуђеном вертикалом) добија визуелно упечатљиву, геометризovanу форму. У делима која представљају „конкретне“ повести живота на овом тлу, у најширем – историјском (*Октоиха I, Из тмине појање, Византијски концерт*), или најужем – личном смислу (*Монодија октоиха /1984/*), и симбол крста добија препознатљиве реалне оквири простора који нас окува и времена које нас ослобађа<sup>35</sup>, носи укус нашег постојања и наше повести – страшних бивалих страдања и утеха, тужбалица и пасторала, земаљских понора и небеских озарења, личних подвига и божанских просветљења. Једина мера смисла и истине бивања у тој тешкој музичкој дијалектици укрштених временских праваца јесте учешће словесне мелодике појања као симбола Божанског Логоса. Логоса који је пре свега Личност – светлост љубвеног познавања и себеприношења – која све, па и само страдање, осветљава и осмишљава, узводећи ка вечности сваки живот у Његово Име.

Тим личним печатом мелодике Осмогласника разликују се у музици Љубице Марић „страдање на путу правде и истине“ од оног „због неправде и мржње наше“, походи светих ратника од бесловесних стихија, истински мир и лепота од њихових привида. У Импровизацији из *Октоихе I* каденца клавира која извире из мелодике Првога гласа, уводи у искуство најдубљег смисла, док мелодијски бесадржајна епизода харфе и клавира (т. 58–66), упркос својој тананости и тајанствености, оставља утисак безбојности и празнине. У великој завршној градацији првог става *Византијског концерта* пратимо токове двеју опречних сила – неумољиве, хармонски и мелодијски „несувисле“ моторике клавира и добропобедне мелодике *Осмогласника* у хорнама, трубама и тромбонима. Њихово нарастање доводи до коначног судара и катарзичног распрскавања – у хроматски терцно-сродну акордску парчад у клавиру и у екстатичне секстоле труба и гудача у којима ври светла мелодика појања у мноштву нових формула – као стоструки род оног јеванђељског „зрна пшенице“.

Тако све ове музичке повести јесу једна једина – повест Логоса и његовог живота и присуства у свету свих времена; повест нашег односа према богочовечанској личности Исуса Христа и према нама самима као Његовим иконама. На драматичној путањи те повести, која изражава сву тежину страдања у палом свету и сву сложену динамику историјских и

<sup>35</sup> *Песме простора* и *Октоиха I* јасно илуструју то феноменолошко супарништво између простора и времена, о ком говори Г. И. Мандзаридис (исто, 31–36).

психолошких токова, показује се једна сасвим другачија – надвремена динамика божанских откривења. Док „историјски“ (хронолошки) ток става свој врхунац достиже у последњој трећини – као на пресеку крста – сабирањем енергије зла до коначног страдања (у све три *Октоихе*), пројаве светлости, мира и пуноће смисла догађају се потпуно слободно и неочекивано већ у првој трећини става, не као достигнуће његовог тока, већ као чисти дар и посета свише. (Подсетимо још једном на чудесну клавирску каденцу из *Октоихе I*, која се јавља на неочекиваном месту – готово на самом почетку, у делу које уопште није концертантно.) У даљем музичком току ова благодатна дејства бивају слабија и краткотрајнија, и та динамика њихових појављивања карактеристична је и за позни камерни опус.<sup>36</sup> Нарочито је изразита у композицији *Монодија октоиха* која у личном, исповедном тону представља ток читавог једног животног подвига: од извора живота у самом Логосу, од којег се падом одвојио и стога потамнео, тако да га само дар божанског откривења може осветлити и побудити да се саобрази истини; преко тешког и уског пута аскезе усмереног тим откривењем као јединим смислом и једином чежњом; до поновне појаве светлости која се опет дарује – као одсеј оног првог дара, и као трајни предукус будућег Царства – и која на заласку живота све присутнија и у исти мах све мистичнија бива.

Тако се време ових „небеских уплива“ показује својим усмерењем супротно хронолошкој акумулацији музичког тока. Његов почетак је у надвременом, оно се не гради и не уобличава, већ се излива из своје пуноће; у њему нема сукоба ни драме, ни таме никакве, јер је савршена светлост и љубав; не тежи ка будућем јер у самом себи има и свој крај<sup>37</sup>. У тој обрнутој перспективи времена које се не губи у безличности бескраја, већ се слива у само срце човеково<sup>38</sup>, почетна, неочекивана штедра откривења доживљавају се као купола која лебди над основом крста у византијској архитектури. А „грађевина византијске цркве је тело оваплоћенога Логоса“<sup>39</sup>. „Доњи део је лежећи крст – то је Тело Богочовека. А горњи део је купола која представља Његову Божанску природу. ... Купола, без икаквих стубова, дословно лебди као небо...“<sup>40</sup>

<sup>36</sup> Преподобни Симеон Нови Богослов сведочи о разлици између првог штедрога изливања Божанствене светлости и каснијих њених уздржанијих пројава као плода сурове и сталне аскезе (Архиепископ Василије /Кривошеин/, нав. дело, 144).

<sup>37</sup> Види: Г. И. Мандзаридис, нав. дело, поглавље „Христос и време“.

<sup>38</sup> Упореди: Владимир Јовановић, поговор за књигу Јевгенија Херцмана *Византијска наука о музици*, Слио, Београд 2004, 332.

<sup>39</sup> Х. Јанарас, „Апофатичко богословље и византијска архитектура“, у *Православље и уметност*, 163.

<sup>40</sup> Епископ будимски Данило Крстић, о архитектури Свете Софије у Цариграду. „Геологија и архитектура“, у *Православље и уметност*, 170.



The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Archaya" by Ljubica Marić. The score is a manuscript fragment, consisting of four systems of music. Each system is written on three staves: a top staff in treble clef, a middle staff in bass clef, and a bottom staff in bass clef. The music is written in a complex, rhythmic style with many notes, some beamed together, and various ornaments. The score includes several measures marked with numbers in boxes: 52, 53, 57, and 62. Dynamic markings such as *p*, *mf*, *cresc.*, and *f* are present. There are also markings for *sempre* and *mf*. The notation is dense and includes many slurs, ties, and other musical symbols. The paper shows signs of age and use, with some ink bleed-through and corrections.

Љубица Марић, *Архаја*, рукопис, фрагмент

Ljubica Marić, *Archaya*, manuscript, fragment

А као купола једног великог саборног храма савила се над читавим животним опусом Љубице Марић *Музика октоиха* – широко за својена, непоновљивим надахнућем испуњена, највећим Именом названа. Све ауторкине потоње композиције носе једно зрно мелодике појања као драгоцену сећање на изливање ове јединствене музичке благодати, која ће се, тиша и сведенија, али јасно препознатљива, јавити још једном: *Архаја 2* (1992) за дувачки трио, измакла из замршених и заморених токова времена у димензију дубине, бистрине и свежине, сва одише мелодиком појања и светлошћу сагласја; сва је њоме заквашена и помирена, све до саме, за музику ове ауторке неубичајене, тоналне каденце.

Какви су иначе завршеци композиција, у чему их затиче Тишина? Они су увек смирени пред Тајном, урањају у њену сенку, улазе у „божанску таму“.<sup>41</sup> (Последња композиција – Клавирски трио Торзо /1996/ сва је већ „тамо“.) Мелодијски лик Осмогласника више се не разазнаје, његови тонови – обавијени нестварним филмом флажолета и мистичном бојом харфе – пронику вечност, „шаљу последњу стрелу у срце Тајне“, као што би се песнички изразио Павле Евдокимов<sup>42</sup>. Љубица би, са своје стране, рекла да је *творење ~ муња из ока тајне*.<sup>43</sup> И ту се круг затвара и – отвара: у Тајни гасну последње стреле људског ероса, из ње се рађају муње творења. У гудачкој *Архаји* (1992) почетак и крај су два смера истог певања заснованог на мелодици *Октоиха*. Може ли се тачније изобразити Христос *Алфа и Омега*, у којем су почетак и крај сваког времена и свих векова? А једним својим тоном и својом целином музика Љубице Марић „грли целокупну творевину“<sup>44</sup> – од *чудесног милиграма* до космичког безмерја, и оно *цело време*<sup>45</sup> – између *тренутка* – *цара свог царства*<sup>46</sup> и свеколике повести, од постања до потоњег Дана. Обухвата га и пронице, не својом философијом, већ самим божанским Словом, којим је и саздана – да објављује светлост Његовог смирења и Његове славе.

<sup>41</sup> „Бог је жив и слободан и зато је суштински тајанствен у својој природи. Они који сазерцавају божанску светлост виде Бога као Тајну“ (Павле Евдокимов, „Апофаза или узлазни пут иконе“, у *Православље и уметност*, 128).

<sup>42</sup> Говорећи о апофатичком аспекту иконе, која преводи с ону страну слике; исто, 130.

<sup>43</sup> *Таблице*, циклус „Тајновито слово Г“.

<sup>44</sup> Израз Г. И. Мандзаридиса, о самом Богу Логосу и догађају Божјег оваплоћења; нав. дело, 70.

<sup>45</sup> Види З. Макевић, „Разговор са Љубицом Марић“, *Нови звук* 1, 10.

<sup>46</sup> Стих из *Таблица*.

Zorica Makević

THE LIGHT OF THE WORD IN LJUBICA MARIĆ'S MUSIC  
(Summary)

Ljubica Marić's music provides manifold encouragements for consideration in the light of the Logos, according to the teaching exposed in the prologue of the Gospel by St. John. It speaks of the essential inconceivability of time and life, which have their cause in God and His Logos. Seeing through and praising 'the logos of things' guide all its aspects: the tone reveals itself as a vibration, as the energy of lasting and existing, as the beginning of every time and motion; the sonority of different instrumental media is freely expressed and mutually determined in co-action with specific musical and contextual moments; the rhythm evades every regularity and mechanicalness, by which both single durations and the whole metro-rhythmic course gain a vivid expression. The entire shape of the work is also taken from the reality of psychological and historical time, from its unredactable dynamics, being always in a vivid connection with the space, origin and tradition. The respect for 'the truth of things', the awe before the mystery of time and existence, which call upon the very principle of life in the divine Logos, are obvious in everything.

Designation of man as a being of light and reason, created in the image of God to be the likeness of His being, is expressed in Ljubica Marić's music by the measure of human pulse taken as the basic tempo of her entire opus. Ljubica Marić expressed her consciousness of the reason as a special gift to the man by extremely careful treatment of the words – its meanings, melodies, rhythms, which she always considered the very source of music. The relation between the word and the voice – its sonorous body – is shown in the cantata *Songs of Space* (1956) as a mystery of the encounter of the Logos and the matter. In relation to her earlier works, this one is a marked breakthrough of the composer's authentic 'voice', which will find its full identity only after receiving the divine Word, symbolized by the melodies of the Serbian *Octoechos* in the cycle *Musica Octoicha* (1958–1963). Thus, Ljubica Marić's music has entered its 'New Testament' time and become a specific story of the Logos and His presence in the world and history.

In the opaque and dramatic course of that related musical time, the melodies of chanting is experienced as the manifestation of the light, meaning, reason, freedom, awe. These graceful effects bring into the work a certain beyond-time dynamics – inverse perspective of time – and, like a Byzantine church dome, they bear witness to the divine condescension.

Ljubica Marić's music is steeped in the mystery of the beginning and the end, which meet in eternity, in the One who is *Alpha and Omega*; in its one tone and in its entire course, it grasps the whole of time and existence – through the divine Word itself by which it has also been made.

UDC 78.036.01:78.071.1 Marić Ljubica  
271.2-184.8  
DOI:10.2298/MUZ0909065M

**VARIA**



Бранка Радовић

**AL NIENTE**  
**– НАД ПОСЛЕДЊИМ ОПУСОМ ВАСИЛИЈА МОКРАЊЦА**  
**– ПОСЛЕ ЧЕТВРТ ВЕКА**

**Апстракт:** Пре 25 година напустио нас је изузетни уметник и стваралац Василије Мокрањца. Његово последње дело стало је да живи у сећању писца ових редова од првог извођења, јер је обележило не само крај једног богатог опуса и стваралачког рада већ и наше музиколошке осврте. Сећајући се сопствених речи у тексту написаном поводом композиторове смрти, начинили смо још један поглед уназад и из данашње перспективе, још једном заронили у ауторов тестамент.

**Кључне речи:** прелудијум, кларинет, тестамент, медитација, смисао, живот, смрт, усуд, сложена песма, латентна хармонија, рецепција музике

Један од текстова објављених непосредно после смрти Василија Мокрањца био је и наш, који смо, уместо некролога, презентовали у тадашњем музичком часопису *Pro musica*,<sup>1</sup> дубоко потресени изненадном и трагичном смрћу композитора. Желећи да се на неки свој и несвакидашњи начин обратимо аутору и његовом делу, да не пишемо уобичајене речи хвале и не правимо музиколошки осврт, не креирамо *in memoriam*, обратили смо се уметнику са којим је Василије Мокрањца целог живота сарађивао, коме је дела писао и посвећивао, који му их је, потом, и изводио, кларинетисти Ернесту Ачкуну. Прва идеја нам је била да сам Ачкун, као блиски сарадник и пријатељ упути нашем листу писано слово о своме трагично преминулом пријатељу. Међутим, овај је то одбио рекавши да не би желео ни могао, да не уме, једном речју, налазећи бројне изговоре, а одмах потом, видевши разочарање на нашем лицу, понудио нешто друго.

На његовом радном столу затекла се последња пријатељева партитура. Ачкун је рекао: „Ја ћу вам је са задовољством свирати. Нисам је још никоме изводио, ваљда ће бити прилике...Моје је да свирам, ваше да пишете“.

Нашли смо се једног сутона у његовом стану и уметник је на кларинету више пута, дијалогизирајући самном, са Васом, са целим космосом о смислу и трагици живота, о дружењу и пријатељству, о љубави и исцелитељству, о смрти и животу, можда понајвише о смрти, дајући епилог Васином, а можда и сопственом животу.

<sup>1</sup> Бранка Радовић, „Над последњим опусом“, *Pro musica*, Београд 1984, 123, 20.

Прошло је четврт века, а ми ни сада не желимо да сводимо бројеве опуса и цитирамо многобројне изјаве поводом смрти и из живота великог српског композитора. Не желимо ни да га позиционирамо у историји српске музике, да збрајамо извођења његових дела у међувремену, иако смо скоро свима присуствовали. Не желимо класични портрет, он је начињен, не желимо поновно вредновање и ишчитавање, то је недавно учињено на симпозијуму посвећеном његовом лику, делу, стварању, свим паралелним активностима композитора.<sup>2</sup>

Не желимо патетику, мemento, не желимо историцизам ни аналитичност, пожелели смо заправо да успоставимо нови однос према узорку, сопственом тексту од пре 25 година и сопственим осећањима, мислима и, могућим, новим односом према истом Мокрањчевом делу.

Шта је исто, а шта другачије у нашој музичкој јавности, у стручним круговима и међу познаваоцима и поштоваоцима у односу према композитору? Много тога се проучило, исказало, написало, заокружило, од његове биографије до укупних делатности, ванкомпозиторских и стваралачких. Појавиле су се нове студије, књиге о целим и значајним деловима опуса,<sup>3</sup> заокруживања стилских целина део су најновијих историја националне музике.<sup>4</sup>

Рекло би се, проучен је опус, бар у деловима. Ако нема комплетне биографије, појавило се много текстова, података из дискографије и библиографије.

Али, много тога се није померило у времену и простору. Тај малени последњи опус, нама тако речит и драгоцен, остао је у рукопису, у власништву породице. Извођен је више пута, чак је и на такмичењу ученика био и обавезна композиција.<sup>5</sup>

Рукопис смо помно додиривали, као прави драгуљ, те давне 1984. године.

Поново га узимамо у руке. Нема више ни његовог извођача који је у интими своје собе делио са нама узбуђење над последњим опусом драгог пријатеља и цењеног композитора, њему посвећеном.

Оставили смо сасвим по страни свој стари текст из часописа *Pro musica*, решени да га не читамо више уопште, да га заборавимо и да

---

<sup>2</sup> *Живот и дело Василија Мокрањца*. Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти, Београд, 14–16. децембар 2004, СОКОЈ-МИЦ, Београд 2005.

<sup>3</sup> Ivana Medić, *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, SKC, Београд 2004.

<sup>4</sup> *Историја српске музике*, Завод за уџбенике, Београд 2007.

<sup>5</sup> Најновију верзију коју је начинио Рајко Максимовић извела је Стана Крстајић на алт флаути, на коцерту одржаном 21. 09. 2009. године у Галерији САНУ. Није нам се учинила убедљива као оригинал.

последњем опусу приђемо поново. Резултат нека буде како већ машта и инвенција налажу, можда истоветан, а можда и у понечему различит. Трудићемо се да не будемо оптерећени свим теоријским поступцима и анализама које смо у међувремену, за потребе наставе и студената, више пута начинили. Прилазимо истом делу други пут, старији, искуснији, са истим поетским претпоставкама, једном речју, из музике саме. Зато покушавамо да се „очистимо“ од наноса прочитаног, усвојеног, знаног и откривеног о Васи Мокрањцу и да се, чедни и неупутни, у години јубилеја сасвим посветимо његовом тестаменту за соло кларинет.

Оно што нам одмах упада у очи, то је лева страна партитуре и посвета „Драгом и цењеном колеги и пријатељу Ернесту Ачкуну“ и потпис аутора. Али, и одмах испод тога у левом углу, датум и место: „Београд 3 марта 1984“ баш тако стоји, без тачака иза редних бројева. Не би завређивало посебну пажњу, да није и одмах на следећој страни, у горњем десном углу, одмах поред потписа аутора, још једном апострофиран месец, сада римским бројем, али исти, назначени, март 1984. По чему је тај март био тако значајан, можда и фаталан?

Композитор је себи пресудио маја месеца, у марту и априлу није више писао, можемо само претпоставити да се опраштао са животом, у себи, интровертно, интимно, можда и располућен између стварности и животних сокова, на оној танкој линији која се на крају пресекала.

*Прелудијум за соло кларинет* писан је у темпу *Andante sostenuto*, у метру који се мења такоређи у сваком такту.

Ово малено дело писано је за соло инструмент, за једног усамљеног и јединог солисту, самог са собом на сцени. Можда и не на сцени, можда у интими своје собе, у камерности простора коме не треба публика. Потребни су прави слушаоци, саучесници. Помишљамо да и није писано за публику.

Оно опстоји у нашем сећању и Ачкуновом извођењу које је за нас остало једино аутентично, нажалост, незабележено на снимку, плочи, као да је писано само за нас двоје, да звучи у сутонским бојама уметникове радне собе.

Кларинет је често и од стране многих аутора третиран као људски глас. Дело смо сами више пута свирали на клавиру. Чак и на виолини не би постигло утисак као на кларинету, јер овај инструмент може да цвили и да јеца, да болно плаче и кличе, као људски глас. Може да асоцира на људски говор и мелодију људског гласа, на певање и грцање, на говорење и шапутање.

Када смо га недавно чули на алт флаути, то није био тај звук нити утисак.



Приликом првог извођења, било је то узбуђење, повишени тонус, висока изражајност. И тада, а поготово сада, учинило нам се чак и нешто друго: да је људски глас заправо контекст ове минијатуре за соло кларинет, да недостају уписани стихови, речи, да музички ток симболизује и директно асоцира људски глас, пев, зов. Може се чак претпоставити литерарност тога дела, потписати стихови, речи, мисли, реченице.

Мала силазна секунда на почетку, и касније много пута поновљена у диминуцији и секвенци, одмах и на прво слушање асоцирала нас је на питање „Зашто“?

Прва реченица је мала, од четири такта са једном променом метра (са 4/4 на 3/4), као да се мења двосложна реч у тросложну, али пошто је последња нота из троделног такта везана луком, као да је истој речи остављено да звучи дуже у свом другом слогу. „Заштооо“?

То питање је постављено чисто, хармонски једноставно и јасно, дијатонски, засновано на само једном молском трозвуку дис мола.

У целом првом делу *Прелудијума* чујемо звучање тог питања, као оног Бах-бетовенског „Мора ли бити“?

Мокрањчево је компримовано и садржано у силазној малој секунди ге-фис.

Цео први део *Прелудијума* каденцира на овој запитаности. Враћа се на исто питање без одговора, „каденцира“ за тренутак репризирајући одсек истим мотивом-питањем.

Без закључка, без одговора, све сама питања и уместо одговора, још једно питање на каденцирајућем обрту!

Средњи део је узбуђенији, скоковит, са понављањем истих тонова, речи, са променама дводела и тродела у ритму и метру. Скок кварте бе-ес навише, као део иницијалног мотива овог новог одсека форме оповргава запитаност са почетка, делује агресивније и животније. Нуди неке нове сокове и нова решења, улива наду, пружа трачак светлости. Да је то тако сведочи необична појава. Одједном се, у другом делу овог средњег одсека, јавља у даљини, више као сећање, као меланхолична сета, као флеш на најлепше тренутке живота, на игру, плес, радост, валцерски мотив у такту 3/4 са ознаком *Quasi danza i quasi da lontano*.

Далеки звуци плеса буде асоцијацију на јунака приче, јунака филма и јунака сцене који из даљине гледа како се иза дебелих завеса неког дворца одвија плес радосних и узбуђених играча, лица која се радују животу и игри. Њихови кораци, насмејана лица, блиски физички контакти значе ону виталност која симболизује живот.

Ипак, не оповргава ли овај Quasi danza одсек нашу првобитну тезу о тестаменту, о епилогу, о остављању последње опоруче, музичког писма и уместо свега, дошао је кларинетски епитаф...шта ће ту валцерски ритам, кад се очекују ритам и темпо посмртног марша?

Верујемо, познајући композитора, да је дихотомија драме живота и једноставности смрти, могла бити његов кредо.

Унутрашње буре и неспокојства увек садрже клице радости, милине, игре, у овом случају игре као симбола живота, можда и као асоцијације на живот, последњег погледа на лепоту. Сетили смо се Андрићевог третирања игре као живота и игре за живот у приповеци „Аска и вук“. И Андрић је носио извесну дистанцу према свету и задубљеност у сопствене мисаоне сфере, у своје писање и своју нутрину. Одувек смо видели двојицу уметника као духовне сроднике.

Скок квинте навише, са тонике на доминату А лидијског, представља тај „зов живота“ и око те доминанте варира цео латентни хармонски ток, представљајући и највећи могући тонални отклон у односу на сами почетак дела. Тоналитет дис-мол и А лидијски се налазе у поларном односу, па су то још дур и мол, па тоналитет и модус, из свега проистиче да је дуализам максимално заострен и опортунитет потпун. Форма, ма како била минијатурна, такође садржи троделност сложене песме, представљајући њен средишњи део. На крају тог одсека се јавља квинта „зов живота“, сада са варираним наставком, варираном репризом. Тај одсек утихњује у *rosco sostenuto, delicatissimamente*, на терци тоничне хармоније Е-дура.

То свакако није класични трио и не представља потпуно нови одсек у тематском смислу, али у односу на филозофску запитаност са почетка, представља ново карактеролошко поље.

Скок квинте се, наиме, наставља у поступну силазну секунду, полако се враћајући на тон доминанте од кога је скок и почео. Нови интервал и нови мотив овога пута израстају као сложена структура од два мања дела, једног новог (квинте) и претходног (секунде), градећи нови тематски и формални блок.

Друга реченица почиње истим скоком, сада диминуираним и пење се до високог регистра, до сопранских висина гласа и у постепеном успону замењује претходне интервале и мотиве великим септимним скоковима наниже и навише. Од тог достигнутог врхунца, ритам се укрупњава. Сада равномерне четвртине у стакату силазе убедљиво, снажно и одлучно до ниског регистра.

Трећи део овог својеврсног трија, који такође представља малу песму типа **aba1**, сада се јавља као нека врста обрнуте репризе, јер на његовом крају (крају те вариране репризе) звучи измењени део **a**

са почетка играчког, валцерског одсека. Сада је у такту 2/4. Неколико тактова после повратка на такт 3/4 јавља се само почетни мотив овог одсека, неизмењен, у најтишој динамици *pp*, како је и започео.

Уместо короне, такта паузе и сличних могућих раздвајања делова, поред ознаке за диминуендо на једном, завршном тону, стоји један мали апостроф изнад тог такта, колико да се узме ваздух и да се у репризу *Прелудијума* уђе хроматским ходом у темпо са почетка дела, у истом такту, у најтишој динамици. Почетак је био *pp*, реприза је *ppp*.

Иста интонација, тоналитет – у једној музичкој фрази остварен је сав чемер живота.

Силазне мале секунде тону у ознаци *smorzando sin al Fine* у диминуенду, до последњег дубоког тона који треба да се изгуби у декрешенду, да се заиста изгуби, физички нестане, а наш јунак у некој измаглици побегне од дворца, плеса, од живота, од других људи, од себе самог.

На крају *Прелудијума* стоји ситним рукописом и ситним словима уписано тако речито и последње „*al niente*“. Иза нота, иза оне две капије које омеђују такт, завршетак композиције, једна капијица тања и друга дебља, на крају оног најужег дела маказица које значе диминуендо свега на свету, тона, музике, живота, плеса, игре, свега што живот значи, после свега тога, живот има свој крај и он је вербални. После тона, остале су те две мале, кратке, а тако симболичне речи.

Јер, све је отишло „у ништа“, све се распрело у праху нечега што је био живот и тон и музика и кларинет и његов пријатељ који ће ту музику озвучити, и сви други пријатељи и све друге љубави, све је то на крају овог теста мента пало у ништавило.

\* \* \*

Неки прелудијуми у историји музике били су најпре инвентивне импровизације барокних мајстора на оргуљама и чембалу, неки слободније писани, други сасвим у строгој полифоној обради инвенције, и чак фуге. Неки само уводне музике за певање солиста или хора у цркви, трећи лирске исповести романтичара на клавиру, четврти – транспарентне слике и колоритне музичке табле и приче импресиониста, пети – слободни облици типа фантазије, итд.

Овај Мокрањчев *Прелудијум* има сасвим дефинисану форму, он није импровизациони нити (нео)барокни, није ни уводни за нешто што следи, није ни романтичарски и лирски у оном смислу како помишљамо на Шопенове прелиде, а није ни дебисијевски раскошан у палети боја, подтекста, приче, стиха, слике.

Он је ипак чврсте спољашње форме у својој сложеној троделности, са унутарњим неправилним музичким фразама, реченицама, са неколико мотивских упоришта која карактеришу интервали силазне секунде (први део), скока кварте (други део) и квинте (трећи део).

Ово делце није штампано, није издато, а из рукописа је извођењено више пута, између осталог и на последњој Трибини композитора, новембра 2009. у сали Народне банке. Захваљујући помоћи диригента Миодрага Јаноског у компјутерском слогу је преписано и за ову потребу нашло се у часопису.

Размишљамо о перцепцији домаће, српске музике.

Из свакодневне праксе музичког критичара, односно хроничара музичког живота, имамо сасвим поуздана сазнања да је нових дела све мање на програмима, да се савремене композиције појављују у већем броју једино гетоизирано, на фестивалима, смотрема и сличним манифестацијама, а да само понека веома либерално дата обавеза извођења домаћих дела на јавним концертима, скоро сасвим изостаје. И оркестри и солисти се веома слабо и ретко посвећују извођењу домаћих дела, и када то чине, углавном, као по некој инерцији, изводе она познатија дела проверених аутора, ређе се упуштајући у било какву врсту изазова.

Због познате ситуације у нашим водећим симфонијским оркестрима и самим тим, симфонијским делима, опус Василија Мокрањца дели исту судбину. Ни његове симфоније, као ни симфоније Рајичића, Милана Ристића, Александра Обрадовића и других аутора нису на програмима наших оркестарских ансамбала већ веома дуго времена. Вредност дела и њихова перцепција од стране публике имају у музици ту додатну и веома важну компоненту сведочећи да оно чега нема у живом извођењу и у свакодневној концертној пракси – тешко да може да издржи суд времена и историјску дистанцу од смрти аутора. Само прво извођење или тек још по неко – у периоду од двадесет и више година, веома је мало.

У нашој музикологији веома високо место заузимају оба велика и важна стваралачка поља Мокрањчева, симфонијско и клавирско. Оцењиван као „композитор изразитог симфонијског сензибилитета“,<sup>6</sup> својеврсних „тонских драма“<sup>7</sup> – одувек је имао своје високо место међу српским симфоничарима. На концертном подијуму и у живом извођењу сасвим се ретко појављују домаће симфоније. Њи-

<sup>6</sup> Мелита Милин, „Симфоније Василија Мокрањца у европском контексту“, [у:] *Живот и дело Василија Мокрањца*. Зборник са симпозијума поводом 20 година од композиторове смрти, 14–16 децембар 2004, СОКОЈ-МИЦ, Београд 2005, 27.

<sup>7</sup> Vlastimir Peričić, „Druga simfonija Vasilija Mokranjca“, *Zvuk*, Београд 1966, бр. 69, 505.

хово временско трајање није одлучујуће у томе јер се, у међувремену, изводе на многим увезеним телевизијским програмима цели циклуси Малерових симфонија за којима постоји тренутно помодарство, а исто је тако и на концертним програмима.

Ипак, чини се да је једно од дела Василија Мокрањца премостило временску баријеру и уградило се у ону мањкаву и недовољну групу домаће музике која се среће у живим интерпретацијама. Мислимо на *Лирску поему*<sup>8</sup> чија поетика је од уоченог драмско-лирског контраста у симфонијским делима Василија Мокрањца померена ка лирском, односно, рекли бисмо скоро ка француском третману оркестрације, у палети боја која асоцира неоимпресионизам.

Оркестарски циклус и жанр аутор је започео веома рано својом *Драматичном увертиром* (1950), настављајући иста интересовања и продубљујући их, после дуже паузе, *Првом симфонијом* (1961), да би свих пет симфонија и *Лирска поема* (1974) настале у периоду од 1961–1978. године. Три концертантна дела, *Концертно*, *Концертантна музика* и *Поема*, сва три компонована и за клавир као солистички инструмент, представљају жанровски прелаз ка ауторовом клавирском опусу за који можемо казати да је најприсутнији на концертном подијуму, али и даље ни по вредности ни по учесталости појављивања адекватно ауторовим заслугама. Из практичних разлога, то су, изузев *Одјека*, углавном дела мањег обима, присутна нарочито у школској пракси, у савладавању педагошких проблема клавирске технике и пијанизма уопште.

О *Појми за клавир* и оркестар њен интерпретатор, пијаниста Душан Трбојевић, говори чак и као о последњем, тестаменталном делу, које, заједно са *Одјецима* „припада завршној фази Мокрањчевог стварања.“<sup>9</sup>

Фокусирана интересовања уметника око великих годишњица, каква је била 2004, испољила су се у поновном окретању оних интерпретатора који су се одувек бавили Мокрањчевом клавирском музиком, специјално и посебно баш његовим делима. Међу њима Душан Трбојевић и Рита Кинка заузимају посебно место, јер су ови пијанисти на својим репертоарима и концертима имали низ његових дела, међу којима *Одјец* заузимају посебно место и о којима смо већ говорили као о делу после кога ништа у српској клавирској музици више не може бити исто.

Стваралаштво Василија Мокрањца је оцењивано у широком стилском дијапазону од неокласицизма, преко неоромантизма, фолкло-

<sup>8</sup> О томе у тексту Биљане Милановић, „Драматуршке особености зрелог симфонијског стваралаштва Василија Мокрањца“, [у:] *Живот и дело...*, 38.

<sup>9</sup> Душан Трбојевић, „Место Одјека и Поеме за клавир и оркестар у опусу Василија Мокрањца“, [у:] *Живот и дело...*, 102.

ра и експресионизма, чак и у наговештајима постмодерне, тако рећи у свим постојећим стилским правцима, на тај начин што су поједина његова дела и поједине фазе тумачене свим поменутиим терминима.

Тако се и овом малом *Прелудијуму* могу ставити предзнаци експресије по општем напрегнутом тону, затим неокласицизма по формалној засвођености и структури, фолклора по променљивости ритма и хармонским каденцама, итд. Према писању наших музиколога, неупућени би лако могао извести закључак о стилској хетерогености стваралаштва које води у еклептику и – брзи заборав.

Сасвим супротно томе, стваралаштво Василија Мокрањца једно је од ретких оригиналних опуса у српској музици, његов рукопис задрхтао и вибрантан, његов слух напрегнут и узнемирен, његова мисао јасна, течна, мелодијски узнесена, валовита до неслућених кулминација и утишана до поништења. И са великим оркестром и у клавиру и у само једном поју соло кларинета, са великим апаратом и са сасвим скромним, он се изражавао лично, крајње субјективно и крајње искрено. По дубини те искрености коју носе само највећи уметници – без калкулације, без ултра модерности, а сасвим у духу свога времена, Василије Мокрањац је дотакао и неке сасвим савремене поступке у организацији музичке материје, додекафонију, на пример, усложњавао је хармонски језик, мешао боје на оркестарском платну – служио се свим средствима техничких достигнућа свога доба у домену музичке уметности.

Оно што га издваја није ни број његових дела, нити стилска поливалентност, издвајају га високи професионални стандарди којим реализује своје велике и обимне партитуре, али и ноте његових минијатура, издвајају га високи напон исказа, игра карактера и ликова, највиши степен емотивности једне душе која је напаћена општом сликом света и својим личним усудом, скончала остављајући нам разгранати опус да га изводимо и слушамо на концертном подијуму, да га анализирамо и тумачимо доказујући му животност и вредност.

Колико год да је мало по трајању и минијатурно у концепцији, дело какав је *Прелудијум за кларинет соло* Василија Мокрањца показује ону другу страну ауторове природе, склоност минијатури, лапидарном изразу, афористичној мисли, што је све, колико је нама познато из низа личних контаката, било веома блиско његовом начину говора и разговора и његовим мислима, реченицама у говору и у писању. Управо због своје минијатурности и лапидарности, има све шансе да се много чешће него његова најзначајнија дела која су обележила стваралачки опус, у години јубилеја, нађе на концертном подијуму и докаже исконску моћ свога аутора.

Драгом и цењеном колеги и пријатељу Ернесту Ачкуну  
В. Мокрањац

## "Preludio"

В. Мокрањац,  
III. 1984.

*Andante sostenuto* (♩ = c.c. 70)

*pp* < *mp* > *pp*

*ppp* < *pp* >

*un pochissimo più mosso*

*pp*

*cresc.*

*poco* *a poco* *Largamente*

*cresc.* *molto* *f*

*decresc.* *p*

*poco più mosso (quasi danza)*

*pp* (*quasi da lontano*)

2

31

35

39

43

47

*pp*

51 *poco sostenuto delicatissimamente*

55 *Tempo I*  
*ppp*

59 *morendo sin al fine*

62 *al niente*



*Branka Radović*

AL NIENTE – THE LAST OPUS OF VASILIJE MOKRANJAC  
– AFTER A QUARTER OF A CENTURY

*(Summary)*

This year we mark the 25<sup>th</sup> anniversary of the death of one of the most distinguished Serbian composers, Vasilije Mokranjac, whose diversified opus, of predominantly symphonic and piano music, greatly influenced on composers of his and subsequent generations. The last opus by this author is his *Preludium for clarinet solo* written a few months before the tragic death of the artist, who, in this as well as in his entire opus, expressed his anxiety over life and death, his wonder at the sense and absurdity of the things man does, the things he longs for and what he is preoccupied with. Written in a simple and clear form, the work carries traces of excitement, expressionism and neoromantic dualism which is the basic characteristics of Mokranjac's composing handwriting.

UDC 788.6.086.1:78.071.1] Mokranjac V.

DOI:10.2298/MUZ0909085R

*Александар Васић*

## „МУЗИЧКИ ГЛАСНИК“ (1922): ЕСТЕТИЧКИ И ИДЕОЛОШКИ АСПЕКТИ\*

**Апстракт:** Први музички часопис покренут у Београду после Првог светског рата био је „Музички гласник“. Излазио је од јануара до децембра 1922. године. Главни уредник био је композитор Петар Крстић. Студија доноси анализу естетичке и идеолошке оријентације овога гласила, чији су уредници и сарадници највећим делом били традиционално усмерени.

**Кључне речи:** Музички гласник, Петар Крстић, Божидар Јоксимовић, Станислав Винавер.

### *Уводне напомене*

Први музички часопис покренут у Београду после Првог светског рата био је „Музички гласник“.<sup>1</sup> Уредник је био композитор Петар Крстић, а чланови уређивачког одбора Божидар Јоксимовић, Владимир Р. Ђорђевић, Јован Зорко, Стеван Христић и Коста Манојловић. Часопис је излазио годину дана, једанпут месечно, од јануара до децембра 1922. године. Обим месечне свеске био је шеснаест страница великог формата – осам страница текста и осам страница нотног додатка.

Уредништво „Музичког гласника“ није истуило са експлицитним програмом и циљевима свога гласила. Уместо тога, позван је Богдан Поповић, наш најистакнутији теоретичар књижевности онога доба, да својим текстом обележи покретање новог музичког часописа у престоници Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.

У своме уводном слову Богдан Поповић је као књижевник и естетичар указао на оно што је представљало срж његове просвети-

\* Студија представља резултат рада на пројекту *Музика на раскрићу – Српски, Балкански и Европски оквири*, бр. 147033, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Владе Републике Србије.

<sup>1</sup> Ово је прва студија о „Музичком гласнику“. До сада су саопштавани само основни подаци о овоме часопису; видети: Стана Ђурић-Клајн, „Историјски преглед југословенских музичких часописа“, *Музика и музичари*, избор чланака и студија, Просвета, Београд 1956, 85; С. Ђ. К. [Stana Đurić-Klajn], „Музички гласник“, *Музичка енциклопедија*, књ. 2: Gr – Op, главни уредник Крешимир Ковачевић, Југославенски лексикографски завод, Загреб MСMLXXIV<sup>2</sup>, 651; [Anonim], „Музички гласник“, *Лексикон југословенске музике*, књ. 2: Me – Ž, главни уредник Крешимир Ковачевић, Југославенски лексикографски завод „Миролас Крлежа“, Загреб 1984, 42; Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Факултет музичке уметности, Београд 1999, 22–23.

тељске мисије – на значај уметничке критике и уметничког васпитања шире публике. У том смислу, он је у часописима уопште, сада и у „Музичком гласнику“, видео снажно средство за подизање културног нивоа наше средине, али и за развој саме уметности. „Каква би била наша књижевност“, пита се он реторски, „да – од сто година на овамо, од *Летописа Матице Српске*, од *Данице Илирске*, и *Крањске Пчелице* – није у нас било књижевних часописа?“<sup>2</sup> Богдан Поповић није био задовољан несистематичним и незналачким критичарским оценама наше дневне штампе, у стварима уметности, па је већ и зато поздравио покретање „Музичког гласника“.

У складу са својом познатом идејом да једино знање подиже степен естетског уживања, Поповић је у ширењу знања видео главну мисију „Гласника“. Читаоцу треба помоћи да свесније ужива у ономе што воли (овде је то музика), „те према томе и да више и боље ужива...“<sup>3</sup> Богдан Поповић је изнео и три предлога уредништву, у вези са физиономијом новог часописа. Први је био стручне природе. Наиме, просвећивање мање упућених читалаца требало би, према његовом мишљењу, изводити преко популарних чланака који би – са конкретним примерима и појединостима а не апстрактним рефлексима – расправљали појмове и термине из области хармоније, ритма, форме, инструментације и сл. Као узор за те и такве чланке Богдан Поповић је препоручио концертне програме. Уредништво „Музичког гласника“ није усвојило ову његову идеју, али се зато држало онога што је овај утицајни писац изнео као своја два додатна предлога.

Привржен вредностима грађанске демократије и опхођења које почива на међусобном познавању и уважавању, Богдан Поповић је написао: „Овај часопис треба за дуже времена да остане часопис свих струја и интереса у музичкој уметности у нашој отаџбини“.<sup>4</sup> Он је поздравио сукоб мишљења у питањима уметности као користан за налажење истине, али није прихватио да су сукоб и раздор синоними. Уредништво „Музичког гласника“, видећемо, није оспоравало различите погледе на естетичка и актуална питања оновременог музичког живота, и отворило је врата ауторима који нису били на линији опредељења самих чланова Редакције. Истини за вољу, та врата су у појединим питањима била само одшкринута. Но,

<sup>2</sup> Уп. Богдан Поповић, „Наш први музички часопис“, *Музички гласник* (у даљем навођењу: *МГ*), бр. 1, стр. 1. (Овај текст прештампан је у: Богдан Поповић, *О уметности и стилу*, прир. Иво Таргала /Сабрана дела Богдана Поповића у шест књига, књ. III/, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2001, стр. 227–232.)

<sup>3</sup> Исто, стр. 2.

<sup>4</sup> Исто, стр. 2–3.

можда би се другачији гласови јаче чули да је часопис излазио дуже него што је излазио.

Трећи предлог Богдана Поповића уређивачки одбор „Музичког гласника“ пригрлио је у потпуности. На крају свога чланка Поповић иступа као снажан заговорник идеологије југословенства: „Треба имати на уму да данас више но икад конструктивни елементи наше земље, и на првом месту песници, књижевници, и научници, треба да остану нераздељен и нераздељив сноп према елементима деструкције. Они су ову земљу ујединили, не професионални политичари, који хоће да је разједине; и према томе они треба и да је очувају уједињену“.<sup>5</sup> „Музички гласник“ је све покрајине Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца посматрао као своју отаџбину; окупио, колико му је то било могућно у датим приликама, сараднике из разних крајева Краљевства, и с одушевљењем писао како о српској, тако исто и о хрватској и словеначкој музици.

\* \* \*

Већ је Богдан Поповић у своме уводном напису побројао рубрике које је уређивачки одбор предвидео за „Музички гласник“. „Гласник“ је на челном месту доносио чланке и расправе о актуалним питањима музичког живота, школства и сталежа, проблемске и информативне написе о савременој музици, етномузиколошке студије, полемичке текстове о музичкој критици у нас и др. Засебну рубрику чинио је „Оглед биографског речника наших музичара“, коју је редовно исписивао Владимир Р. Ђорђевић. Од девете свеске објављивана је, као посебна рубрика, „Грађа за историју наше музике за владе кнеза Милоша“. „Гласник“ је имао и ове рубрике: „Прилози“ (историографски, етномузиколошки и мемоарски записи); „Прикази“ (критички прикази књига, часописа, нотних издања и др); „Гласник“ (белешке о историји и савременом тренутку установа музичког живота у Краљевини СХС, али и иностранству; о музичким школама и војној музици у нашој земљи; о новим музичким делима; преглед музичке културе и њених проблема у унутрашњости земље; подаци о југословенским музичарима који су у оно време стекли музичке универзитетске дипломе у Европи и др); „Опере и концерти“ (музичка критика); „Библиографија“ (преглед нових издања с подручја музике и музикографије), и „Музички прилози“ – с мањим композицијама домаћих аутора.

За само годину дана излажења „Музички гласник“ је окупио преко четрдесет сарадника из Србије, Хрватске, Словеније, Босне,

<sup>5</sup> Исто, стр. 3.

Македоније и Пољске. Иако стручна музичка ревија, „Музички гласник“ је отворио своје странице и писцима других образовања и струка, ако су музику познавали и уколико су се њоме на неки начин бавили. Поред чланова уређивачког одбора, у „Гласнику“ су писали загребачки музичари Антун Добронић, Казимир Кренедић и Фрањо Дуган, Словенац Матеј Хубад, а од српских Станислав Бинички, Цветко Манојловић, Даница П. Крстић, Јован Урбан и други. У „Музичком гласнику“ писали су и књижевници Станислав Винавер и Драгутин Ј. Илић, Милан Грол, управник Народног позоришта у Београду, етнолог Тихомир Р. Ђорђевић и други.

У овоме раду окренућемо се анализи двају кључних аспеката „Гласникове“ музикографије: естетичком (који се открива кроз „Гласников“ однос према савременој музици) и идеолошком аспекту.

### ***Музички фолклор, национални стил и виђење савремене музике***

Тема која је представљала можда најдубљу преокупацију редакције „Музичког гласника“ био је музички фолклор. Тројица од шесторице чланова уредништва – Петар Крстић, Стеван Христић и Коста Манојловић – били су ученици Стевана Мокрањца. Међутим, и за остале музичаре окупљене у овоме гласилу Мокрањац је представљао узор и као композитор, и као педагог и организатор, и као етномузиколог. Вуковска и мокрањчевска традиција представљала је обавезу, и „Гласник“ се окренуо нашем фолклору, његовом истраживању и проучавању.

Већ у првом броју часопис је донео приказ *Извештаја о фонографском снимању епских народних песама у средњој Босни и Херцеговини, у лето 1913*. Матије Мурка.<sup>6</sup> Аутор приказа, Владимир Р. Ђорђевић, хвали Мурков значајни рад и позива наше лингвисте, фолклористе и музичаре да што пре наставе с прикупљањем и проучавањем музичког блага нашег народа.

Уследиће чланак Тихомира Р. Ђорђевића, *Свирање и певање у нашем народу по селима као занат*.<sup>7</sup> У томе тексту Ђорђевић описује једну специфичну појаву у српској музичкој традицији. Наиме, у нашем народу, по селима, само су Роми (били) професионални певачи и свирачи, који свирају за „награду“. У новије време дошло је до извесног померања, па се музика јавља као „допунски занат“, који се под извесним условима ради за награду. Ова тема, занимљива етнологима и етномузиколозима, није једини разлог због којег овде

---

<sup>6</sup> МГ, бр. 1, 6.

<sup>7</sup> МГ, бр. 2, 4–5.

помињемо Ђорђевићев чланак. Наиме, он је на крају позвао „Гласникове“ читаоце на сарадњу и саставио својеврстан анкетни листић према којем би потенцијални сарадници из свих наших крајева требало да састављају своје дописе београдском часопису на ову тему. Простор којим је „Музички гласник“ располагао није могао бити довољан за опсежне научне студије (ако их је у оно доба и могло бити). Али уредништво није желело да се задовољи само писањем о познатим чињеницама, већ је настојало да унапреди познавање наше народне културе и њених особених појава. Музичка етнографија схваћена је као област у којој не треба да партиципирају само уредници.

Импулс за етномузиколошки рад „Гласник“ је пружио и својеврсним информисањем. У трећој свесци Божидар Јоксимовић је дао широк приказ садржаја и закључака студије белгијског музиколога Ернеста Клосона (Ernest Closson) о српским народним песмама, из 1920. године.<sup>8</sup> „Гласников“ рецензент пажљиво је, са захвалношћу, пренео садржај рада једног од малобројних странаца који су стручно писали о нашој народној музици. Нису, међутим, изостале критичке напомене, пре свега у вези с народним музичким инструментима које белгијски научник очито није довољно познавао. У „Гласнику“ има патриотског набоја, али не на рачун објективности. Уредници су сматрали да своју музику свакако треба волети, али и познавати: „Ово су у кратко резултати проучавања српске народне музике до којих је дошао Г. Клосон. У њима ће наши музичари... наћи и погрешака и недостатака; али како у нас није вршена ни анализа самих наших мелодија, нити је вршено њихово поређење са мелодијама других ближих и даљих народа, ми смо сматрали за потребно да их овде... саопшtimo...“<sup>9</sup>

Сарадници из унутрашњости Србије одазвали су се на Ђорђевићев позив. Стигли су чланци о тзв. бандама, сељачким музичким групама у околини Књажевца, као и о хармоникама, у вези с приликама у смедеревском крају и др.<sup>10</sup>

„Музички гласник“ објавио је и прилоге о мелодијама и играма у Старој Србији и Македонији.<sup>11</sup> А Петар Крстић није пропустио да на великом простору прикаже свеску загребачке „Нове Европе“ која је донела темат са низом чланака о нашој народној музици.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Б. Јоксимовић, „Српске народне мелодије: једна научна анализа и компарација“, *МГ*, бр. 3, 1–3.

<sup>9</sup> Исто, стр. 3.

<sup>10</sup> Е. Л., „Прилози. Банде“, *МГ*, бр. 4, 5; Н. Ј. М., „Прилози. Хармонике“, *МГ*, бр. 4, 5–6.

<sup>11</sup> П. Ж. Илић, „Прилози. Музика у Старој Србији и Македонији“, *МГ*, бр. 4, 4.

<sup>12</sup> Кр., „Прикази. *Нова Европа*“, *МГ*, бр. 10, 7–8.

Нисмо случајно изнели преглед „Гласниковог“ рада на музичком фолклору. Интересовање за народну уметност и обичаје у директној је вези са „Гласниковим“ естетичким каноном, односно с његовим односом према савременој музици.

Петорица од шесторице уредника „Музичког гласника“ били су композитори. Они су имали своје одређене погледе на ситуацију у којој су се српска и југословенска музика нашле после Првог светског рата, и иступили су са чврстим предлозима. Иако „Гласник“ никада није писао на нетолерантан начин, из текстова његових уредника и сарадника недвосмислено се види који је то пут који су они били наменили нашој музичкој уметности.

У другом броју „Гласника“ освануо је напис Божидара Јоксимовића, *Наше музичке прилике*. Јоксимовић је овде исписао кратку историју српске уметничке музике, те дао тачну оцену рада Јосифа Шлезингера, Корнелија Станковића, Даворина Јенка, Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца. Јоксимовић сматра да ће наредне генерације композитора учинити још више за музику свога народа зато што ће упознати музички фолклор са читавог југословенског простора, а то нису могли остварити Јенко, Маринковић и Мокрањац зато што у њихово време фолклорно благо није било прикупљено из свих наших покрајина. За тему која нас овде занима индикативна је поента Божидара Јоксимовића, изречена на крају текста: „Прво: треба прикупити све музичко благо наше земље од Мора до Мора... треба то благо проучити, схватити и њиме се инспирисати за уметничко музичко стварање... Тако и само тако, ми можемо дати своју велику музичку уметност“.<sup>13</sup>

Да је национални стил решење проблема српске и југословенске музике, уредници су мислили до краја излажења свога часописа (мислили су то и доцније, што се може упознати из њихових композиција). Пишући, у октобру 1922, опширан приказ загребачког часописа „Нова Европа“, свеске већим делом посвећене музичком фолклору Југославије, Петар Крстић каже: „Кроз цео овај број *Нове Европе*... најјасније се истиче једна иста идеја, једна иста општа жеља, – жеља за југословенском музиком на националној основи, у националном уметничком стилу, која ће као таква имати светску вредност“.<sup>14</sup>

Рећи да је национални стил решење проблема српске музике није ни довољно ни јасно. Јер фолклорној мелодији се може приступити различитим изражајним средствима, а кључно питање јесте

---

<sup>13</sup> МГ, бр. 2, 3.

<sup>14</sup> Кр., „Прикази. *Нова Европа*“, МГ, бр. 10, 8.

степен модернитета тих средстава. „Музички гласник“ није прећутао одговор на ово питање, и ту долазимо до карактеристичног односа овога часописа према модерној музици.

У чланку *О хармонизирању народних мелодија* Петар Крстић улази у разговор о избору најподеснијих хармонских средстава за наше народне мелодије. Крстић указује да народне мелодије имају своју природну, тј. латентну хармонију и да данашњи хармонизатори треба да следе ту природну хармонску основу. Индикативан је Крстићев став да се не може ићи даље од хармонског руха које су фолклорној мелодији дали Маринковић и Мокрањац. „Пође ли се корак даље, било из неразумевања ствари, било намерно, наићи ће се на неуспех... Одевене у европско рухо, [народне мелодије] нису... у квалитету ништа добиле, јер народна мелодија може бити лепа само у народном руху“.<sup>15</sup>

Теми овога чланка Крстић се вратио у октобру исте године.<sup>16</sup> Он се залаже за национални стил и изнова супротставља модерној музичкотехничкој обради народне мелодије: „... ми [смо] гледишта, да у уметности у опште треба да влада потпуна слобода, коју у уметничкој музици и уживају и њени најновији представници: Шенберг, Корнголд, Стравински, берлинска група око *Мелоса*, са Шерхеном на челу... ми желимо и боримо се за слободу народне музике... Њена слобода не сме да буде спутана 'свесном савременом обрадом', она јој мора бити сачувана у техничкој обради, која је подређена стилу и карактеристици дотичнога фолклора“.<sup>17</sup>

На линији Крстићевих ставова нашли су се и други музички писци у „Гласнику“ – поједини уздржано, а поједини и с претеривањем. Хрватски композитор Казимир Кренедић није сасвим одбацио модерну музику. Он сматра да музичка еволуција тече, али да савремена музика још увек није нашла свој прави тип и израз, а није одбацио ни различите врсте обраде народних мелодија: „*Mi Slaveni... restauriramo svoju narodnu (pučku) popjevku, koju želimo eksploatisati – zaodjenuti u evropski kaput. Da li to je pravi posao ili posao zablude ocjeniti će naši nasljednici...*“.<sup>18</sup> А Божидар Јоксимовић се у „Гласнику“ представио као музичар резервисан према модернизму. Пишући критички приказ београдског концерта љубљанске Глазбене матице, са делима словеначких аутора – Матеја Хубада, Антона Лајовица, Емила Адамича и Антона Шваба (Schwab) – критичар констатује: „У погледу хармоније огледа се у њи-

<sup>15</sup> *МГ*, бр. 5, 2.

<sup>16</sup> П. Ј. Крстић, „Опет о хармонизирању народних мелодија“, *МГ*, бр. 10, 1–3.

<sup>17</sup> Исто, стр. 2.

<sup>18</sup> Dr. Kazimir Krenedić, „Neoklasicizam u muzici“, *МГ*, бр. 4, 2.



ма свуда чврста и укусна рука – и ако већином новог правца [курзив: А. В.] – вођена нарочито финим осећањем“.<sup>19</sup>

У једној каснијој прилици Божидар Јоксимовић ће отићи још даље. Пишући свој, овде већ помињани чланак о ромским свирачима у Србији, он се дистанцирао не само од модерне музике, већ и од Европе у целини. Верујући (искључиво) у снагу националне баштине, а занемарујући чињеницу да српска музика новог доба своје рођење и развој дугује управо Средњој и Западној Европи, један од уредника „Музичког гласника“ написао је: „Ти, који су нам дали 'амајлију', која нас штити против страног освајања наше уметничке музике, јесу: *наши 'свирачи'*“.<sup>20</sup>

Противник авангарде био је и „Гласников“ травнички сарадник Вјекослав Лончар. У чланку *Најмодернија гласба* он се успротивио естетици ружног и позвао на уздржан однос према музичком футуризму. Као и Милоје Милојевић, водећи београдски критичар међуратног доба, Лончар је заговорник повезаности садашњости и прошлости: „Не *револуција* која обара, него *еволуција*, која изграђује!“<sup>21</sup>

Лончар ће се у још две прилике вратити проблематици модерне музике. Пошавши са становишта теологије и религиозне инспирације, сматрајући да је циљ и сврха уметности прослава Творца, он је одбацио експресионизам и савремену музику као нездраву.<sup>22</sup>

Само је једанпут у „Музичком гласнику“ објављена изричита апологија модерне и авангардне музике. У јунској свесци часописа извесни П. Митровић оборио се на дилетантизам и незнање наше музичке критике. Њему је највише сметало то што код нас критику пишу немужичари, и позвао музичаре да сузбију ову појаву.<sup>23</sup> Реакција је стигла кроз два месеца, и то из пера Станислава Винавера. Винавер је изнео читав низ противаргумената: књижевници и филозофи, као Шарл Бодлер (Charles Baudelaire) и Фридрих Ниче (Friedrich Wilhelm Nietzsche), „спасли“ су музику XIX века од сухих кри-

<sup>19</sup> Б. Ј., „Опере и концерти. Концерти. Концерт *Glasbena Matica* из Љубљане, Мањез, 12 и 13 мај“, *МГ*, бр. 6, 6.

<sup>20</sup> Б. Јоксимовић, „*Свирачи* у Србији“, *МГ*, бр. 9, 4.

<sup>21</sup> Вј. Лончар, „*Најмодернија гласба*“, *МГ*, бр. 7, 2. Хрватска и југословенска лексикографија не дају податке о Вјекославу Лончару. С обзиром на то да у „Музичком гласнику“ поред његовог имена стоји Травник, и с обзиром на то да је у деветом броју „Гласника“ писао о Надбискупској великој гимназији у томе граду, може се претпоставити да је он деловао као наставник у том школском заводу.

<sup>22</sup> Видети: Вј. Лончар, „Експресионизам у кршћанској музици“, *МГ*, бр. 11, 1; „Зар гласбени ничеизам и большевизам?“, *МГ*, бр. 12, 2–3.

<sup>23</sup> П. Митровић, „Музичка критика у нас“, *МГ*, бр. 6, 3.

тичара, а Винавер наводи и имена модерних изврских литерата који пишу о музици (Ромен Ролан /Romain Rolland/, Андре Суарес /André Suarès/, Емил Виљермоз /Emile Vuillermoz/ и др). Међутим, Винаверов циљ није само одбрана „нестручних“ музичких писаца, он се бори за савремену музику на страницама часописа који тој музици није био склон. Винавер каже: „... дух [музичке уметности,] тај полет могу истински изразити и осетити само прави духови – ствароаци, уметници душом и срцем, а никако чувари формула, правоверни граматичари једне условне граматике, која данас пуца под напоном који раскалупљује све у чему моћно трепти живи дух“.<sup>24</sup> Винаверов глас остао је усамљен; на „Гласниковим“ страницама он нема претходника, а ни последника.

О музичким и естетским афинитетима уредника сведоче и двадесет четири композиције наших аутора, објављене у оквиру „Гласниковог“ „Музичког прилога“. То су дела мањег обима, а различитог жанра: женски и мешовити хорови, клавирске минијатуре, камерна музика и соло песме. (Једанаест композиција, дакле безмало половину од укупног броја, нису написали уредници.) Све су то дела умереног музичког језика. Редакција је остала затворена за оштрији звук. Био је то избор по сродности – уредништво је ценило оне међу својим савременицима који нису покидали везу с романтизмом и XIX веком.<sup>25</sup>

На крају, рецимо још и то да умерена изражајна средства нису била довољна да би један композитор био прихваћен у „Музичком гласнику“. Осмог новембра 1922. у дворани Музичке школе „Станковић“ у Београду концерт је одржао виолиниста и композитор Петар Стоја-

<sup>24</sup> Станислав Винавер, „Стручна и књижевна музичка критика“, МГ, бр. 3, 3.

<sup>25</sup> „Музички гласник“ је објавио следеће композиције: бр. 1: Б. Јоксимовић, *Поскочица*, за мешовити хор; П. Крстић, *Песма без речи*, за клавир; бр. 2: П. Крстић, *Клипа... клапа*, за мешовити хор; Ј. Зорко, *Успаванка*, за виолину и клавир; В. Р. Ђорђевић, *Ђаурко мила...* за клавир; бр. 3: Ст. Бинички, *Дан за даном*, соло уз пратњу клавира; С. Христић, *Сањарија*, за виолину уз пратњу клавира; бр. 4: К. Krenedić, *Ja ću ljubit... a bez nade svake*, соло уз пратњу клавира; Б. Јоксимовић, *Вишњица*, народна игра за клавир; Иван Доминис, *О, смилуј се*, соло уз пратњу клавира; бр. 5: Јован Urban, *У твој стерној молитви*, за клавир; Ј. Urban, *Наши долазе, усротепа на 1918 год.* за клавир; бр. 6: С. Бинички, *Мила слико њена*, соло уз пратњу клавира; Варвара Свечина-Кишенска, *Ниње сили небеснија* за мешовити хор; бр. 7: Б. Јоксимовић, *Две македонске песме (Хајте, мори, момци, Ој, девојко...)* за женски хор; В. Р. Ђорђевић, *Регретишт mobile*, етида за виолину и клавир; Б. Јоксимовић, *Хор Српкиња* за женски хор; бр. 8: Ј. Урбан, *Ради успомене* за клавир; Ј. Зорко, *Баркарола из „Дечјег албума“* за виолину и клавир; бр. 9: С. Христић, *Уображени болесник*, серенада за соло уз пратњу клавира; бр. 10 и 11: П. Крстић, *Косовска трагедија: пролог*, за соло уз пратњу клавира; бр. 12: И. Доминис, *На студени*, соло уз пратњу клавира; Карел Направник, *Прелудиум* за клавир; Карел Направник, *Божјић: а) Тропар; б) Кондак* за мешовити хор.

новић. Поред Баховог (Johann Sebastian Bach) *Концерта у Е-дуру*, Менделсоновог (Felix Mendelssohn-Bartholdy) *Концерта у е-молу* и Хендловог (Georg Friedrich Händel) *Ариоза*, свирао је и своја дела – *Бал Шампетр*, *Руску фантазију* и *Матерински језик*. Петар Крстић није замарио Стојановићу то што не пише у националном стилу; али он није могао да прихвати лак, салонски стил наведених композиција. Ове комаде означио је као „депласиране међу осталим озбиљним тачкама програма“, и проценио да су се те композиције „осетно издвајале“.<sup>26</sup>

### **Идеолошки аспекти: југословенство и словенофилство**

Идеолошки програм „Музичког гласника“ било је југословенство. „Гласникови“ уредници настојали да су да нађу сараднике у већим и мањим центрима Краљевине. Давана су обавештења о музичким уставима, уметницима, нотним издањима, књигама и периодици, са читаве територије нове државе. Ако је било пропуста и ограничења, то је било само због недовољног броја сарадника у појединим срединама.

Званична идеологија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца није доживљена као присила. Елан, па и егзалтација који одликују прве године после Светског рата (такође и године уочи избијања тога рата), у тадашњој (будућој) државној заједници, нашла је одзвуча и на страницама београдског музичког часописа. „Гласник“ није писао с југословенске идеолошке платформе хладно и информативно; у многим чланцима приметан је подигнут, емоционалан тон.

О атмосфери онога времена сведоче речи из једне критике у „Музичком гласнику“. Наиме, децембра 1922. Хрватско певачко друштво „Лисински“ приредило је у Београду два веома успела концерта. Петар Крстић своју критичку белешку завршава следећим речима: „Београд је певање *Лисинскога* поздравио бурно и одушевљено, хороваћу и певаче окитио цвећем и лаворима, срдечно и искрено као брат брата што треба да поздрави“.<sup>27</sup> А када пише о Јосифу Руњанину, „Гласник“ закључује: „Композитор српске народне химне био је Словенац – Даворин Јенко. Композитор хрватске народне химне био је Србин – Јосиф Руњанин. То није проста случајност. То је само доказ колико смо ми, Срби, Хрвати и Словенци, један народ, кад у часовима инспирације тачно осећамо и тачно изражавамо идеале један другог“.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Кр., „Опере и концерти. Г. Пера Стојановић“, *МГ*, бр. 12, 6. На сличан пријем П. Стојановић је наишао и код Милоја Милојевића; уп. А. Васић, „Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића“, *Музикологија*, Београд 2007, бр. 7, 234.

<sup>27</sup> Кр., „Опере и концерти. Концерти. *Лисински*, хрватско пјевачко удружење из Загреб 5–ХП“, *МГ*, бр. 1, 5.

<sup>28</sup> В., „Прилози. Порекло Јосифа Руњанина“, *МГ*, бр. 1, 6.

„Музички гласник“ пратио је рад музичких академија и школа у Љубљани, Загребу, Сплиту; писао је о историји загребачког Конзерваторијума, о музичким приликама у Осиеку, о загребачким црквеним хорovima, о часопису „Света Цецилија“ (из којег је неретко преузимао чланке), о раду Надбискупске велике гимназије у Травнику итд.<sup>29</sup> „Гласник“ није поздрављао појаву младих музичара само из Србије; управо је из „Свете Цецилије“ преузета вест да је Крсто Одак завршио студије композиције на Мајсторској школи Државног конзерваторијума у Прагу, у класи Вићеслава Новака (Vítězslav Novák).<sup>30</sup> С друге стране, известиоци из главних центара нису пропуштали да укажу на признања која су им стизала из престонице. У извештају о раду Загребачког конзерваторијума у школској 1921/22. години није изостао податак да су Фрањо Дуган, Вацлав Хумл, Фран Лотка (Lhotka), Вјекослав Розенберг-Ружић (Rosenberg-Ružić) и Јуро Ткалчић одликовани Орденом св. Саве.<sup>31</sup>

У „Музичком гласнику“ чланци су штампани ћиричним и латиничним писмом, а прилози колега из Љубљане на словеначком језику. У једној прилици уредништво је с поносом објавило: „По нарочитој жељи дописничковој доносимо овај допис из Загреба одштампан ћирилицом“.<sup>32</sup>

Колико је редакција београдске ревије држала до југословенског заједништва, најбоље се види по емоцији у завршном, опроштајном броју: „Уредништво *Музичког гласника* нема речи којима ће изразити срећу што су на његовом предузећу радили и Срби, и Хрвати, и Словенци – читав наш народ“.<sup>33</sup>

Изливи аутентичног, искреног одушевљења нису били сметња критичности музичких писаца у овоме часопису. Струка и знање били су из-

<sup>29</sup> М. Н. [Matej Hubad], „Гласник. Glasbena Matica v Ljubljani“, *МГ*, бр. 1, 1–2; Кр. [Петар Ј. Крстић], „Прикази. Sveta Cecilija“, *исто*, 8; К. [Казимир Кренедић], „Гласник. Загребачки музички институти“, *МГ*, бр. 3, 5; Franjo Dugan, „Гласник. Načrt povijesti kr. konzervatorija u Zagrebu“, *МГ*, бр. 4, 6; Ладислав Плетеш, „Гласник. Орагоријски збор Св. Марка у Загребу“, *МГ*, бр. 5, 5; Н. Н., „Гласник. Музичке прилике у Осиеку“, *МГ*, бр. 5, 6; „Гласник. Кр. Конзерваториј у Загребу“, *МГ*, бр. 8, 6–7; „Гласник. Poročilo o delovanju konservatorija Glasbene Matice v Ljubljani – v šolskem letu 1921–22“, *исто*, 7; В. Вурагин, „Гласник. Музикално-Вокална-Пластична Школа за дјецу код Нар. Жен. Задруге у Сплиту“, *исто*, 8; В. [Вјекослав] Лончар, „Гласник. Бачка лира“, *МГ*, бр. 9, 7–8; Л. [Ладислав] Плетеш, „Гласник. Орагоријски збор св. Марка у Загребу“, *МГ*, бр. 10, 7.

<sup>30</sup> „Св. Цецилија“, „Гласник. Нови композитори“, *МГ*, бр. 9, 7.

<sup>31</sup> „Гласник. Кр. Конзерваториј у Загребу“, *МГ*, бр. 8, 6.

<sup>32</sup> К. [Казимир Кренедић], „Гласник. Загребачки музички институти“, *МГ*, бр. 3, 5.

<sup>33</sup> Уредништво „Музичког Гласника“, „Наша завршна реч“, *МГ*, бр. 12, 1.

над идеологије, а уредници се очито нису плашили да ће стручна критика бити примљена на неповољан, непринципијелно мотивисан начин. Пишући отворено и поштено, рачунали су и на такав одјек. Тако је Владимир Р. Ђорђевић изнео приличан број образложених примедба на *Pjesmaricu – jugoslovenke narodne popijevke za osnovne škole* Антуна Добронића.<sup>34</sup> А Антун Добронић је био музичар осведоченог југословенског опредељења, чест сарадник београдских часописа у међуратном периоду.

\* \* \*

„Музички гласник“ је био привржен и словенофилској идеји. У часопису нису изашли широко постављени, проблемски или теоријски текстови који би обрађивали ову тематику. Међутим, часопис је на различите начине показао да је наслеђе свесловенског покрета живо и у модерним временима, и да модернизација нове државе, њено укључивање у европске токове, нису у колизији с идејом словенске узајамности, са идејом наслеђеном из XIX века.

Материјалним недаћама недовољно консолидоване Краљевине СХС „Гласник“ је налазио лека указивањем на примере решавања положаја музике у једној Чехословачкој.<sup>35</sup> Када пише о Пољској, београдски часопис са задовољством наводи да је варшавско извођење Вагнерове (Richard Wagner) опере *Валкире* било на пољском језику, и да су извођачи били Пољаци.<sup>36</sup> Пажњу својих читалаца уредници су задржали на Пољској и тако што су објавили обиман чланак Емила Саса (Emil Sas) о савременој пољској музици и њеним главним протагонистима (Лудомир Ружицки /Ludomir Różycki/, Карол Шимановски /Karol Szymanowski/, Мјечислав Карлович /Mieczysław Karłowicz/).<sup>37</sup> „Гласник“ је објавио вест о оснивању Савеза руских уметника у југословенској Краљевини, а бригу о словенској браћи, избеглој после Октобарске револуције у нашу земљу, показао је и региструјући концерт Народне женске задруге у Сплиту у корист гладне руске деце.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Влад. [Владимир] Р. Ђорђевић, „Прилози. *Pjesmarica*. Jugoslovenske narodne popijevke za osnovne škole. Sabrao i uredio Antun Dobronić. Cijena din. 7. Zagreb, 1922. Nakladom Pokrainske Uprave za Hrvatsku i Slavoniju“, *МГ*, бр. 12, 7–8.

<sup>35</sup> „Св. Цецилија“, „Гласник. Музика у чехословачком буџету за 1922. годину“, *МГ*, бр. 4, 7. Видети, на истој страници, и чланак *Судбина Чешке Филхармоније*, у преводу Божицара Јоксимовића.

<sup>36</sup> „Св. Цецилија“, „Опере и концерти. Опере. Варшава“, *МГ*, бр. 4, 8.

<sup>37</sup> Е. Сас, „Савремена пољска музика (Лудомир Розицки, Карољ Зимановски, Мицислав Карловиц)“, *МГ*, бр. 8, 1–3.

<sup>38</sup> Ј. Р., „Гласник. Савез Руских Уметника у Краљевини С. Х. С.“, *МГ*, бр. 5, 6; В. Вурагин, „Гласник. Музикално-Вокална-Пластична Школа за дјецу код Нар. Жен. Задруге у Сплиту“, *МГ*, бр. 8, 7.

У „Музичком гласнику“ најмање има чланака и вести о западноевропској музици. Нису објављени иоле опсежнији текстови који би овдашњем читатељству приказали значајне личности и стилове из историје европске музике. Ни вести, уосталом малобројне, које је „Гласник“ донео о Западној Европи, не показују да је иза тога стајала нека нарочита концепција. У мартовској свесци објављена белешка о новим музичким издањима у Великој Британији, пре би спадала у *curiosa*, него што је то представљало одраз једне континуиране уредничке намере.<sup>39</sup> Наиме, уредништво је само пренело податак да је у Енглеској током 1921. године објављено шездесет пет књига о музици, од којих је седам преведених са страних језика и пет брошура. „Музички гласник“ објавио је вест о концерту који је у Лајпцигу одржан поводом смрти Артура Никиша (Arthur Nikisch).<sup>40</sup> У рубрику куриозитета, дакако привлачних, дошла би белешка о француском часопису „La Revue Musicale“, који је децембарску свеску за 1921. годину посветио балету. Београдском читаоцу се скреће пажња да је у том броју писао и један Пол Валери (Paul Ambroise Toussaint Valéry), да је пок. Едгар Дега (Hilaire-Germain-Edgar Degas) заступљен сонетом *Играчица* и др.<sup>41</sup>

У две прилике „Гласник“ је писао о Камилу Сен-Сансу (Charles Camille Saint-Saëns).<sup>42</sup> Музика овога композитора била је сразмерно популарна у Београду с краја XIX и у првој половини XX века. „Гласник“ је био доста галантан када је овог француског композитора оценио као „једног од најоригиналнијих и најистакнутијих талената новије композиторске школе у Француској“.<sup>43</sup>

И то је све што је београдски и југословенски читалац могао да прочита о западноевропској музици у „Музичком гласнику“. Очито, уредници нису видели као свој приоритет рад на популаризацији западноевропске музике – то је чињено у другим музичким и књижевним часописима и дневним листовима прве половине XX века. У фокусу „Гласникове“ пажње били су Југославија и, донекле, словенске земље.

<sup>39</sup> „Гласник. Нова музичка дела у Великој Британији“, *МГ*, бр. 3, 5.

<sup>40</sup> З. [Јован Зорко], „Концерти. Концерт посвећен Д-р Артуру Никишу у Gewandhaus-у у Лајпцигу“, *МГ*, бр. 3, 7.

<sup>41</sup> П., „Прикази. La revue musicale“, *МГ*, бр. 3, 7–8.

<sup>42</sup> Кр. [Петар Ј. Крстић], „Гласник. † Шарл Камил Сен-Санс“, *МГ*, бр. 1, 8; В., „Прикази. Hervey Arthur – „Saint-Saëns“, London 1921, John Sane, цена 6 шилинга“, *МГ*, бр. 3, 6.

<sup>43</sup> Кр. [Петар Ј. Крстић], „Гласник. † Шарл Камил Сен-Санс“, *МГ*, бр. 1, 8.

\* \* \*

„Музички гласник“ је заступао одређени програм. У њему су најважнију улогу добили музички фолклор, национална музичка прошлост и борба за бољи положај музике и музичара у новој државној заједници. „Гласник“ је пригрлио савремену епоху отворивши се без остатка југословенству, али не и модерној, односно авангардној музици. Идеолошки „напредан“, „Музички гласник“ имао је конзервативан уметнички укус.

„Музички гласник“ представља „увертуру“ српске музичке периодике између два светска рата. Иако је излазио само дванаест месеци, одиграо је значајну улогу. Данас, за историчара српске музике и музикографије, он представља драгоцен извор за познавање погледа и хтења једне генерације српских музичара која је била везана за наслеђе XIX века, и која нам је у овом часопису оставила слику једног граничног периода, периода у којем су се почели разилазити XIX и XX столеће.

*Aleksandar Vasić*

“THE MUSIC HERALD” (1922): AESTHETICAL AND  
IDEOLOGICAL ASPECTS  
(Summary)

*The Music Herald* was the first music magazine to appear in Belgrade after WWI. It was published monthly, for a year (January – December 1922). Its editor-in-chief was Petar Krstić, a composer. Other members of the editorial staff were Božidar Joksimović, Stevan Hristić, Kosta Manojlović (composers), Vladimir R. Đorđević (an ethnomusicologist) and Jovan Zorko (a violinist).

Over 200 articles were published in the magazine. It dealt with different genres of music writings, such as articles, treatises, documents on the history of Serbian / Yugoslav music, music criticism, polemics, necrologies and bibliographies. Twenty-four compositions by native composers were published in the musical supplement of *The Music Herald*, among them the works of its editors as well as those of other Yugoslav musicians.

*The Music Herald* dealt with three fields of interest: music historiography, ethnomusicology and the current topics of its epoch.

When the magazine started, Serbian musicology was in its initial stage so the editors were trying to foster its development. They published numerous biographies of Serbian 19<sup>th</sup> century musicians, as well as documents on Serbian music culture during the reign of Prince Miloš Obrenović. Music folklore was also very often the subject of interest in the magazine.

*The Music Herald* was interested in current topics and covered the Yugoslav music school system, opera houses, military music, music associations, etc. It was especially interested in choral societies, which in the course of the 19<sup>th</sup> century took up not only an artistic, but also a political and patriotic role in the liberation movement. After WWI, choral societies entered a period of crisis. Their political *raison d'être* was lost, so they were faced with the challenge of achieving higher professional standards.

This study deals with two aspects of “The Music Herald”: aesthetic and ideological aspects.

In terms of ideology, the magazine was strongly in favour of the Yugoslav idea. Its correspondents (more than 40 of them) came from all parts of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, as well as from abroad (Poland). The music culture of the Serbs, Croats and Slovenes was treated with equal enthusiasm. The articles were published in both Cyrillic and Latin script, and in two languages (Serbo-Croatian and Slovenian).

The editors of *The Music Herald* were also Slavophiles. They wrote about Czechoslovakian and Polish music, and also covered the works of Russian musicians who had emigrated to Yugoslavia after the October Revolution in 1917.

The so-called “national style” was fostered in *The Music Herald*, because it was believed by the editors to be the future of Serbian and Yugoslav music. Avant-garde music was treated with suspicion, although on one occasion a defense of contemporary music by Stanislav Vinaver, a writer and a music critic, was published. On the other hand, fostering the “national style” did not mean that moderate means of expression sufficed for the positive evaluation of a certain music piece. That is why the compositions of Petar Stojanović were judged as “drawing-room music”.

Although it lasted for just one year, *The Music Herald* has an important place in the history of Serbian music periodicals. Its orientation towards music historiography is, in this respect, especially important. It blazed the trail for the Serbian musicology in its dealings with unknown music data in the past.

(Translated from Serbian by Ranka Gašić)

UDC 78(051)(497.11)“1922“

78.072(497.11)

DOI:10.2298/MUZ0909097V





Драгана Јеремих-Молнар  
Александар Молнар

## О (НЕ)ЗАВРШЕНОСТИ ШЕНБЕРГОВОГ ОРАТОРИЈУМА *DIE JAKOBSLEITER\**

**Апстракт:** Питање зашто Арнолд Шенберг није довршио ораторијум *Die Jakobsleiter* још увек је отворено и заслужено привлачи пажњу проучавалаца. Аутори овога чланка сматрају да су Шенбергова религиозна убеђења обликовала целокупан процес (не)завршавања дела. Композиторова одлука да одустане од почетног плана да компоује музику за други део ораторијума (тј. да омузикали остатак либрета који је објављен 1917), донета после Првог светског рата, била је директна последица промене његовог *Weltanschauung* од неортодоксне теозофије и широкогрудог космополитизма ка много више овоземаљски оријентисаном и национално бескомпромиснијем јудаизму. У складу с новим веровањима, Шенберг је компоновао *Велики симфонијски интерлудијум* као право прицање целокупних људских напора да достигну трансценденцију и као епитаф за романтичарску „бескрајну жудњу“, која је тако страшно покретала композиторе протекле епохе. Покопан је био, међутим, не само музички романтизам, него и Шенбергов сопствени „слободни“ атонални пројект, који је пратио његова ранија убеђења и који је постао „јеретички“ према новооткривеном Закону додекафоније.

**Кључне речи:** Арнолд Шенберг, *Die Jakobsleiter*, романтизам, „слободна“ атоналност, узвишено, теозофија, јудаизам.

Прва креативна реакција Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg) на нове религиозне и окултне подстицаје, потекле првенствено од теозофије за коју је бивао све пријемчивији, било је његово размишљање с почетка 1911. да омузикали фрагмент „Јаков се бори“ (*Jakob ringt*) из *Легенди* Аугуста Стриндберга (August Strindberg). Наредне године Шенберг је, истрајавајући на својој идеји, замолио Рихарда Демела (Richard Dehmel) да напише либрето.<sup>1</sup> Паралелно је,

\* Рад је настао у оквиру пројеката „Светски хронотопи српске музике“ (бр. 14745), који се реализује на Факултету музичке уметности, и „Просвећеност у европском, регионалном и националном контексту: историја и савременост“ (бр. 149029), који се реализује у Институту за филозофију и друштвену теорију, а које финансира Министарство за науку и технолошки развој Владе Републике Србије.

<sup>1</sup> У писму Демелу, упућеном 13. децембра 1912, Шенберг је признао да већ дуже време жели да напише „ораторијум на следећу тему: како данашњи човек, који је прошао кроз материјализам, социјализам, анархију, али је ипак сачувао кома-

међутим, почео да размишља и о компоновању ораторијума *Seraphita*, инспирисан истоименим романом Оноре де Балзака (Honoré de Balzac), а посебно последњим поглављем.<sup>2</sup> Шенбергу је девојка из Балзаковог романа, по свој прилици, привукла пажњу са неколико разлога. Прво, Серафита (Seraphita) је, наводно, била кћерка братанца Емануела Сведенборга (Emmanuel Swedenborg), аутора који је надахњивао Шенберга. Друго, она је, пре него што је у 17. години умрла у једном дворцу у Норвешкој, обзнанила своју мистичну визију. Та визија је открила Серафити да спада међу „више душе на Земљи“, оне које су већ постале анђеоске тј. андрогине<sup>3</sup> и могу да предосете „упозорења смрти“, што им омогућава да се на време припреме јачањем своје вере, и то тако што се отискују „међу облаке, где су све ствари апстракције“.<sup>4</sup> Треће, Серафитино мистично искуство наликовало је доживљају Јаковљевих лестви из Прве књиге Мојсијево (28, 12–13).<sup>5</sup> Поменуте лестве – по којима се „пењу и силазе“ анђели Божји, а на чијем врху стоји сам Бог – Јакову су се

---

дић старе вере (у форми сујеверја), како се тај модерни човек расправља са Богом (видети такође *Јаковљеву борбу* од Стриндберга) и на крају долази до тога да пронађе Бога и да постане религиозан. Да научи да моли!“ (Arnold Schönberg, *Briefe. Ausgewählt und herausgegeben von Erwin Stein*, В. Schott's Söhne, Mainz 1958, 31). Занимљиво је, такође, да је у једном писму из 1922. Шенберг тврдио да никада није био антирелигиозно расположен, „па заправо ни арелигиозан“ (Исто, 83).

<sup>2</sup> Jan Maegaard, „Schoenberg's Incomplete Works and Fragments“, [y:] *Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, eds. Juliane Brand and Christopher Hailey, University Of California Press, Berkeley, Los Angeles & Oxford 1997, 141–142.

<sup>3</sup> На анђеоску природу Серафите указује већ и њено име: она је серфаим, припадник највишег реда анђела који доносе духовну љубав (насупротив херувимима, који су задужени за разумевање) (David Schroeder: „Arnold Schoenberg as Poetist and Librettist. Dualism, Epiphany, and *Die Jakobsleiter*“, [y:] *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, eds. Charlotte M. Cross and Russell A. Berman, Garland Publishing Ltd., New York & London 2000, 50). У Балзаковом роману у Серафиту се, због њеног андрогиног изгледа, заљубљује не само младић Вилфрид, него и девојка Мина, али напослетку обоје схватају да су њихова осећања била погрешна, пошто је Серафита увек могла да им понуди само духовну љубав.

<sup>4</sup> Honoré de Balzac, *Seraphita*, [www.gutenberg.org/1/4/3/1432](http://www.gutenberg.org/1/4/3/1432). (Колико нам је познато, Балзакова *Серафита* није превођена у Србији. Постоји хрватски превод, али он је објављен после распада СФРЈ, и није стигао у српске библиотеке; видети: Honoré de Balzac, *Serafita*, s francuskog prevela Andrea Grgić-Marasović, „Fabula nova“, Zagreb 2005. *Напомена мр Александра Васића, члана редакције часописа „Музикологија“.*)

<sup>5</sup> У једном другом делу, о париском композитору Гамбари, Балзак је заступао тезу да се мистично сазнање не добија без неке мере патње или искушавања. То је могао бити добар путоказ Шенбергу – наравно, под претпоставком да се мало више бавио Балзаковим опусом (Lydia Goehr, „Adorno, Schoenberg, and the *Totentanz der Prinzipien* – in *Thirteen Steps*“, *Journal of American Musicological Society*, год. LVI, бр. 3, 2003, 607).

указале у сну, који се завршио божанским обзнањивањем да је „одабран“ и да му предстоји велика мисија коју треба да изврши на Земљи пре него што се и сам успне у небо. И, напоследку, четврто, имајући у виду Шенбергове интелектуалне и мисаоне преокупације из тог времена, могућно је претпоставити да је и он сам, најкасније 1912, почео да гаји наду да (попут Серафите и Јакова) спада међу „одабране“ и да му је потребно да се вине „међу облаке, где су све ствари апстракције“, доживи мистично искуство Јаковљевих лестви и онда га уметнички обради у једном истинском и атоналном *magnum opusu*.

### У сенци Малерове Осме симфоније

Године 1912. Шенберг је узео учешћа у давању омажа Густаву Малеру (Gustav Mahler), који је преминуо 18. маја 1911. Иако је дуго имао резерве према Малеру као композитору, Шенберг је најпре, 1907, његов одлазак из Европе осетио као ненадокнадив губитак, а потом је, 1910, када је премијерно извођење *Осме симфоније* у Минхену означило врхунац Малерове стваралачке каријере, темељно ревидирао свој критичарски став. Шенберг је тада, уз поштовање према Малеру, по свој прилици почео да развија и неку врсту идентификације с њим; и то због тога што је Малеру, који је такође био конвертирани Јеврејин, пошло за руком да постигне успех и да се докаже у аустроугарској престоници (антисемитски све „загађенијој“) и због тога што је у годинама пред смрт компоновањем *Осме* и *Девете симфоније*, као својеврсних музичких пандана религијској алегорији Јаковљевих лестви, обзнанио да спада међу „одабране“.

Под утиском близине Малерове смрти Шенберг је у свом омажу посебно апострофирао последњу, *Девету симфонију* као најмистичнију; као дело у којем је Малер наводно постао обичан „медијум“.<sup>6</sup> Истина је, међутим, да је његову пажњу неупоредиво више од *Девете* привукла монументална, вокалноинструментална *Осма симфонија*, коју је 1912. успео да по први пут чује, а која је, као партитура, већ била оставила дубок утисак на њега. У *Осмој симфонији* Ма-

<sup>6</sup> После компоновања *Das Lied von der Erde* и краткотрајног повратка овоземаљским стварима, Малер се, према Шенберговом мишљењу, вратио на пут ка оностраности *Деветом симфонијом*, кроз коју више и није проговарао „као индивидуа“, него као гласноговорник неког „скривеног аутора“. Тиме се наводно понављала прича са Бетовеном (Ludwig van Beethoven) (али и Брукнером [Anton Bruckner]): да би се могло ићи преко девете симфоније мора се умрети, пошто очигледно у десетој стоји нешто што, као смртници, још нисмо спремни да сазнамо. „Они који су написали Девету стали су тик пред оностраношћу. Можда ће загонетке овога света бити решене ако их онај који их познаје напише Десету. А то се вероватно неће догодити“ (Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, Faber and Faber, London 1975, 470).

лер је, према Шенберговом мишљењу, успео да задржи свој „идентитет“ (иако је већ почео да ствара „као роб више инстанце“),<sup>7</sup> а избором коришћених текстова (средњовековна духовна химна *Veni creator spiritus* и Гетеов /Johann Wolfgang Goethe/ *Фауст*) остварио је својеврстан религиозни синкретизам, који је Шенбергу постајао све примамљивији као идеја. Осим тога, за Малера, који се ближио смрти и предавао плимама мистицизма, „чак и резигнација постаје продуктивна и уздиже се, у *Осмој* [симфонији], у глорификацију највиших радости, глорификацију која је још једино могућа ономе ко већ зна да те радости више нису за њега; ко је већ одсутан; ко већ осећа да су она само алегорија за још веће радости, глорификација највећег блаженства, као што он то експлицитно изјављује у писму својој жени у којем објашњава последње сцене *Фауста*“.<sup>8</sup>

Малерову *Осму симфонију* Шенберг је схватио уједно и као објаву „жудње човечанства за својом будућом формом, за бесмртном душом, за распршивањем у свемиру – жудње ове душе за Богом“.<sup>9</sup> Таквим тумачењем *Осме симфоније* Шенберг је, несумњиво, желео да очува апокалиптичност целог дела – које експлицитно зазива Судњи дан. Као уметник он је, међутим, показивао мало интересовања за „будућу форму“ човечанства, а много више за душу самог појединца. Због тога је на касније описивање путовања душе у Шенберговом делу *Die Jakobsleiter* неупоредиво значајнији утицај остварила Малерова перспектива ускрснућа појединца (односно „одабраног“), у комбинацији с нехришћанским окултним представама о реинкарнацији и карми.<sup>10</sup> Позиционирајући Малерову *Осму симфонију* између Бетовенове *Девете симфоније* и свог будућег *tagнит opusa*, за који је започињао припреме,<sup>11</sup> Шенберг је имплицирао садржај поруке коју су сва та дела требало да пренесу: својство „одабраности“ омогућава лебдење у космосу, које води суочавању са Богом и, самим тим, стицању извесности у бесмртност душе, односно у спасење од ништавила смрти. Малерову одлуку да у *Осму симфо-*

<sup>7</sup> Малер „се осећао само као роб више инстанце, под чијом принудом непрестано обавља свој посао. ‘Као да ми се диктира’, рекао је једном Малер да би описао како је брзо и полусвесно створио, за два месеца, своју *Осму симфонију*“ (Исто, 447).

<sup>8</sup> Исто, 469.

<sup>9</sup> Исто, 464.

<sup>10</sup> Bryan R. Simms, „My Dear Hagerl: Self-Representation in Schoenberg’s String Quartet No. 2“, *19th Century Music*, год. XXVI, бр. 3, 2003, 155–156.

<sup>11</sup> На завршетку текста *In Memoriam* Малеру, Шенберг је написао да ће „највећи људи као што су Бетовен и Малер веровати у бесмртну душу све док снага те вере не снабде њоме човечанство. До тада имамо бесмртна дела. И знаћемо како да их чувамо“ (Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, 448).

нију уврсти Гетеов текст из другог дела *Фауста* Шенберг је разумео управо на тај начин, о чему сведоче следеће речи: „Вечно женско вуче нас навише – тамо смо – одмарамо се – имамо све што на Земљи можемо да пожелимо, све чему тежимо...’ (Малер). То је један начин да се постигне циљ! Не само у мислима, него кроз осећај да се тамо већ заиста *живи*. Онај ко посматра Земљу више не живи на њој. Он је већ повучен навише“.<sup>12</sup> Другим речима, „вечно женско“ води човека (мушкарца) да се отисне од Земље и стекне спасоносно знање, чак и по цену властите скоре смрти која, заправо, представља само транзицију у неко ново стање, прелаз ка неком вишем облику постојања. То Шенбергово размишљање сасвим јасно истиче цезуру између мистичне визије последњих стихова Гетеовог *Фауста* и панацеје Малерове *Осме симфоније*, с једне стране, и његове окултне интерпретације, с друге стране. За разлику од својих претходника, Шенберг је тражио прави уметнички доказ – темељен на истинитости мистичних доживљаја попут оног Јаковљевог или Серафитиног – о победи над смрћу, инспирисаној „вечно женским“ и на крају потврђеној од стране највише инстанце, самог Бога.

### *Први део Die Jakobsleiter*

И док је Малерову *Осму симфонију* тумачио надахнуто, максимално ангажујући своју фантазију, у припремама за стварање сопственог *magnum opusa*, који је требало да поседује не само уметничке, него и окултне квалитете, Шенберг је веома слабо напредовао. Његова амбиција да ораторијум *Seraphita* представља монументални *Gesamtkunstwerk*, сличан „драми с музиком“ *Die glückliche Hand*, оп. 18, на којој је у оно време радио, није реализована, па је од целог пројекта остала само песма *Seraphita*, као једна од *Четири песме за оркестар* (оп. 22). Рад на свом *magnum opusu* Шенберг је обновио тек пошто је почео Први светски рат (иако ништа не указује на повезаност ова два догађаја, изузев можда интензивирања претње смрти). До измака 1914. Шенберг је успео да осмисли нови пројекат вишеставачне програмске симфоније с учешћем солиста и хора у сваком ставу, коју је требало да изводи оркестар импозантног састава: десет до дванаест флаута, обоа и фагота, дванаест до шеснаест кларинета, дванаест хорни и туба, шест до осам труба и тромбона, две или три контрабас тубе и читав низ харфи, челести, звона и ксилофона, уз додатак традиционалног сета ударалки, двадесет пултова виолина, десет до дванаест пултова виола, виолончела и контрабаса. Симфонија је требало да има два дела. За први део симфоније Шенберг је

<sup>12</sup> Исто, 470.

предвидео три става, *Lebenswende* (Животна прекретница), *Lebenslust* (Животна радост), *Schöpfungsfeier* (Прослава стварања, према тексту Рихарда Демела),<sup>13</sup> интерлудијум и псалам, а за други део два става *Totentanz der Prinzipien* (Смртна игра принципа) и *Glauben des Desillusionierten* (Вера онога који је лишен илузија) (са библијским цитатима). Међутим, већ у јануару 1915, када је завршио писање поеме *Totentanz der Prinzipien*, Шенберг је променио план и овај став померио с четвртог на треће место. Три дана касније започео је писање текста за нови четврти став, под насловом *Die Jakobsleiter*. Рад на писању текста за овај став пролонгирао се све до маја 1917, а у јулу исте године компоновање симфоније је дефинитивно остављено. Текст *Die Jakobsleiter* је, уз нове промене, прерастао у либрето истоименог ораторијума, за који је Шенберг веровао да може бити у догледно време постављен, уз ангажовање Адолфа Лоса (Adolf Loos) као сценског дизајнера. Та извесност је Шенбергу дала снагу да почне да омузикаљује написани либрето, тако да је до 19. септембра 1917, када је позван у војску, завршио готово цео први део ораторијума *Die Jakobsleiter* (тактови 1–603). Нешто касније те јесени, док је Шенберг још увек био у војсци, „Universal Edition“ је објавио либрето оба дела ораторијума.<sup>14</sup> По повратку из војске, Шенберг је, међутим, успео још само да заврши први део ораторијума и да компонује један одсек *Великог симфонијског интерлудијума* (тактови 610–685). У јануару 1918. застао је с радом.<sup>15</sup> Тек четири године касније, 1922, докомпоновао је још петнаест тактова *Великог симфонијског интерлудијума* (685–700), чиме је завршио овај сегмент композиције. Либрето другог дела ораторијума није ни почео да омузикаљује. Године 1944. безуспешно је покушао да обнови рад на ораторијуму (успео је да редигује само првих 105 тактова првог дела), а непосредно пред смрт, 27. јуна 1951, замолио је једног бившег ученика да заврши композицију. Како је молба остала неуслишена, Шенбергова смрт означила је и дефинитивно стављање тачке на завршетак монументалног пројекта *Die Jakobsleiter*.

<sup>13</sup> Иако је Демел одбио понуду да напише либрето, он је Шенбергу послао раније написани *Oratorium natale* (Прослава стварања), који је нашао место у трећем ставу симфонијског пројекта.

<sup>14</sup> На одлуку да либрето објави практично одмах пошто га је написао, можда је утицала чињеница да је Шенберг тада био (и до краја живота остао) суштински слабо заинтересован за сценска извођења својих дела (уп. Karl H. Wörner, „Arnold Schoenberg and the Theater“, *The Musical Quarterly*, год. XLVIII, бр. 4, 1962, 445).

<sup>15</sup> Шенбергова војна служба није била ни опасна, ни дуга (трајала је само три месеца). Но, и поред тога он није био у стању да по њеном окончању настави компоновање ораторијума, што указује на постојање других, и то дубљих разлога за неомузикавање остатка ораторијума.

С обзиром на то да је проистекао из пројектованог четвртог става симфоније, ораторијум *Die Jakobsleiter* садржајно се надовезује на текст *Totentanz der Prinzipien*, који је, подсећамо, у тој симфонији требало да се нађе на месту трећег става. У тексту *Totentanz der Prinzipien* Шенберг је приказао игру смрти коју су започели принципи, али и форме,<sup>16</sup> релативизујући све што постоји (у овом свету): „Све живи, све мртво је живо“<sup>17</sup> и „Све је истовремено ред и неред. Није могуће разликовати, а још мање одлучити се“.<sup>18</sup> Поема је предвиђала да се став заврши тринаестим ударом звона, којим све нестаје, отварајући перспективу узлета у онај неодређени вакуум, у којем се заправо и одиграва радња ораторијума *Die Jakobsleiter*.

Постулат из Балзакове *Serafime* – „Онај ко се моли постаје једно са Богом“ – Шенберг јесте пренео у *Die Jakobsleiter*.<sup>19</sup> Међутим, није предвидео да у ораторијуму – у сваком случају, на његовом почетку – онај ко се молио, а затим напустио Земљу, пронађе Бога. Лебдећи у вакууму, он може да чује само анђела Гаврила<sup>20</sup> који га уводи у мистични доживљај пењања Јаковљевим лествама:

„Лево или десно, напред или назад,  
Горе или доле – мора се ићи,  
Не питајући шта се налази испред или позади.  
То мора остати неоткривено; то можете,  
Морате заборавити, како би испунили задатак“.

Иако се Бог са те висине лестви још увек не може видети, он сасвим извесно није онај двополни, „грађански Бог“, кога је предвиђа-

<sup>16</sup> „Сада нестају боје. Форме узмичу“ (Arnold Schönberg, „Totentanz der Prinzipien“, [y:] *Texte*, Universaledition, Wien 1926, 24).

<sup>17</sup> Исто, 23.

<sup>18</sup> Исто, 26.

<sup>19</sup> Berthold Viertel, „Schoenberg's 'Die Jakobsleiter'“, [y:] *Schoenberg*, ed. Merle Armitage, Greenwood Press, Westport 1977, 173.

<sup>20</sup> Шенбергово опредељење да у ораторијум уврсти арханђела Гаврила изазива недоумице, пошто овај лик има различите улоге у Старом и Новом завету: у првом је интерпретатор апокалиптичке визије, док је у другом доносилац вести о рођењу богочовека (David Schroeder, *нав. дело*, 45). Сасвим је могуће да је Шенберг и рачунао на ову значењску амбивалентност, потенцирајући индивидуално узнесење кроз вакуум (у правцу небеса), али не искључујући ни апокалиптичке конотације таквог стања, које би се тицале целокупног човечанства. Индикативно је у том смислу да Гаврило током боравка у вакууму користи *Sprechstimme*, пошто комуникацији у таквим условима одговара само нешто што је суспрегнато између говора и певања, између рационалне речи и емотивне песме (Lydia Goehr, *нав. дело*, 627), између наде у коначни сусрет са Богом и страха од изневеравања те наде.



ла Демелова *Прослава стварања*,<sup>21</sup> тако да питање идентитета Бога – као и питање да ли ће онај који се успиње Јаковљевим лествама уопште стићи до Бога – остаје да лебди, као уосталом и све што се налази у том вакууму. Осим Бога, у том простору упадљиво недостаје и „вечно женско“ из Гетеовог *Фауста* и Малерове *Осме симфоније*: уместо њих, ту је само ауторитативни наредбодавац Гаврило, који тражи ирационалну веру и апсолутну покорност у име пењања (невидљивим) лествама – за које се само може надати да ће завршити сусретом са Богом, као врховним ауторитетом. Гаврилове речи, при том, наликују на речи које је Шенберг употребио 1911. како би објаснио начин за проналажење нове естетике музике: „Пронађимо нову естетику. Или барем пошаљимо стару до ђавола. Зато што постоје дела на која стара естетика није применљива. Али нова естетика ће бити применљива и на стара дела. Не гледати у њих, не освртати се уназад, и већ ће ићи“.<sup>22</sup> Међутим, Гаврилове речи нису представљале само одјек Шенбергове властите потраге за новом естетиком музике, него и потраге за новом религијом, која ће кроз ту музику доћи до изражаја и бити у стању да пружи коначни доказ у прилог вечности душе.

Нова музика, коју је Шенберг компоновао у првом делу ораторијума, темељи се на принципу сукоба „вишег“ (односно „истинитог“) са „лепим“, изражавајући Гаврилову критику упућену „Ономе који је позван“ да је трагао само за „лепим“, а да је запоставио „више“. Сукоб се музички изражава кроз сучељавање два основна мотива ораторијума: мотива садржаног у основном хексакорду, који репрезентује „истину“, и мотива радости, који певају „Онај који је позван“ („Мој живот био је испуњен светлуцајућом радошћу“) <sup>23</sup> и хор („О, како је лепо“).<sup>24</sup> Ови мотиви се издвајају из комплексне мотивске мреже дела, дајући му покретачку драматику, која нестаје тек с појавом душе (565–578): тада хармонско кретање „замире“, а

<sup>21</sup> Julian Johnson, „Die Jakobsleiter“, [y:] *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, књ. 2, ed. Gerald W. Gruber, Laaber Verlag, Laaber 2002, 262; Mark Berry, „Arnold Schoenberg’s ‘Biblical Way’: From ‘Die Jakobsleiter’ to ‘Moses Und Aron’“, *Music and Letters*, год. LXXXIX, бр. 1, 2008, <http://ml.oxfordjournals.org/cgi/content/full/89/1/84>.

<sup>22</sup> Цит. према: Joseph Henry Auner, „Schoenberg’s Handel Concerto and the Ruins of Tradition“, *Journal of American Musicological Society*, год. XLIX, бр. 2, 1996, 311.

<sup>23</sup> При томе „једина квазитонална музика у *Die Jakobsleiter* припада ‘Ономе који је позван’, који је сумарно оптужен за преферирање лепоте у односу на истину“ (O. W. Neighbour, „Schoenberg [Schönberg], Arnold“, [y:] *Grove Music Online*, ed. L. Macy, [www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com) (приступљено 2007)).

<sup>24</sup> Jean Christensen, „Schoenberg’s Sketches for *Die Jakobsleiter*: A Study of a Special Case“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, год. I, бр. 1, 1976, 113–114.

„небески анасамбл“ започиње да прати мелизам душе и три женска гласа, који је (из даљине) прате.<sup>25</sup> У том тренутку успињање уз лестве достиже ниво на којем су престали да постоје сви реликти овоземалског живота – од тела до личности (Гаврило на то подсећа оног који умире: „Тада је твоје Ја избрисано“) – и на којем отпочиње финална фаза „лебдећег кретања“, последња пред испуњење недефинисаног задатка, који је споменуо Гаврило у уводним речима.

Међутим, други део либрета, који је требало да уследи после *Великог симфонијског интерлудијума* и да врхуни тријумфалним окупљањем целог човечанства у једну целину, остао је неомузикаљен. У том контексту поставља се питање која би била порука дела да је Шенберг смогао снаге да га комплетира. Основна претпоставка за срећни расплет требало је да буде појављивање индукованих „магнетних струја духа“ – као модерне реинтерпретације принципа „Онај ко се моли постаје једно са Богом“<sup>26</sup> – које грешне душе, ослобођене свога тела и ега у том мистериозном простору, повезују са вечним божанством:

„Један једини велики вал покренуше жеље ка Вечном,  
Који милостиво прихвати дубоко потресне очајничке молитве.  
Прихватање и одбијање већ леже у особи и молитви;  
Пред њим су све жеље једнаке; све је спреман да саслуша.  
Повезивање с њим буди путем индукције магнетне струје духа;  
Дух ојачава што чешће оне струје,  
Струја оснажује са сваком молитвом,  
Једним треном небеског сјаја услиши молитву милост Божја“.<sup>27</sup>

Иако је врхунио у овоме срећном завршетку, ораторијум *Die Jakobsleiter* ипак није пружао коначан одговор на питање шта се дешава са душом након њеног сједињења са Богом: да ли остаје у оностраности или се враћа назад у овај свет, у постојећи космос (какав би се могао искусити по напуштању Земље у некаквом „ваздушном броду“), у којем су индуковане „магнетне струје духа“ способне за произвођење чуда и усрећивање целог човечанства. Можда то и не би представљало проблем да Шенберг није закорачио у нову фазу религиозних метаморфоза, које су учиниле упитном целокупну кон-

<sup>25</sup> Julian Johnson, *нав. дело*, 272.

<sup>25</sup> Berthold Viertel, *нав. дело*, 272.

<sup>26</sup> Berthold Viertel, *нав. дело*, 173.

<sup>27</sup> Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter. Oratorium*, Universal-Edition, Wien und Leipzig 1917, 32.

цепцију на којој је испрва постављен ораторијум. Схватајући да не може да компоује музику која ће одражавати индуковане „магнетне струје духа“ *ако не зна шта оне уопште значе*, Шенберг је одустао од изворне замисли да ораторијум *Die Jakobsleiter* заврши поменутом сотериолошком визијом.

### **Велики симфонијски интерлудијум**

На једном месту *Нацрта за нову естетику тонске уметности* Феручо Бузони (Ferruccio Benvenuto Busoni) записао је: „Уопште, тонски песници се понајвише приближавају истинској природи музике у припремним и повезујућим одсесима (уводима и прелазима), тамо где верују да могу да престану да се базирају на симетричне односе и где се чини да несвесно почињу слободно да дишу“.<sup>28</sup> Нема сумње да је Шенберга рад на својеврсном „прелазу“ унутар ораторијума *Die Jakobsleiter* – а реч је о *Великом симфонијском интерлудијуму* (за чије завршавање му је било потребно пет година) – заиста (поново) „приближио истинској природи музике“. Јер, иако је *Велики симфонијски интерлудијум* оригинално замишљен као музичка рекапитулација („без речи“) дешавања из првог дела ораторијума – пре него што уследи „трансформација у свет другог дела“,<sup>29</sup> у којем је требало да се деси божанска објава спаса – он се на крају изродио у нешто много значајније и узвишеније. Да би се схватио тај важан обрат, потребно је указати на одређене животне и професионалне околности у којима је Шенберг завршио *Велики симфонијски интерлудијум* и, уједно, одустао од компоновања музике за други део ораторијума.

У Шенберговом животу велики значај имао је једногодишњи период од јула 1921. до јула 1922. На почетку тог временског интервала Шенберг је по први пут постао жртва озбиљног антисемитског инцидента, после којег је у прелудијуму за *Клавирску свиту*, оп. 25, по први пут доследно употребио дванаесттонску технику, необично и самоуверено пророкујући да ће та иновација „осигурати супрематију немачке музике за наредних стотину година“.<sup>30</sup> На крају поме-

<sup>28</sup> Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg 1973, 14. (Бузонијев познати спис постоји у хрватском преводу, а изашао је за постојања СФРЈ; видети: Ferruccio Busoni, *Nacrt nove estetike glazbe*, s njemačkog prevela Eva Sedak; lektor: Giga Gračan, Zvuk, Zagreb 1989, бр. 4, 43–51; 1990, бр. 5, 31–39. Цитирано место налази се на стр. 45. *Напомена мр Александра Васића, члана редакције часописа „Музикологија“.*)

<sup>29</sup> Julian Johnson, *нав. дело*, 255.

<sup>30</sup> Цит. према: Ena Steiner, „Schoenberg on Holiday: His Six Summers on Lake Traun“, *The Musical Quarterly*, год. LXXII, бр. 1, 1986, 39.

нутог једногодишњег периода завршио је *Велики симфонијски интерлудијум*, и то без прибегавања додекафонији и без остављања могућности да други део либрета буде омузикаљен. Током тог периода Шенберг је ревидирао, допунио и објавио треће издање *Учења о хармонији*. У једном од дописаних делова књиге осврну се на распрострањено схватање да је дуалистички тоналитет (дурски и молски) кулминациона тачка музичког развоја зато што одговара како полном дуализму (мушки и женски род), тако и дуализму „изражајних области задовољства и незадовољства“. Пошто да су ова два дуализма укоренења у природи, спомињање тоналитета у том контексту имало је за циљ да покаже како је он „једино природан, коначан, онај који остаје“. Шенберг је одбацио овакво схватање тоналитета, али није образложио и аргументовао своје неслагање. Уместо тога, он је у наставку дописаног дела *Учења о хармонији* описао властиту атоналну музику, која је управо улазила у додекафонску фазу: „За мене важи друго: *дошло се ближе природи*. Али се још увек остало довољно далеко од ње: анђеолова, наша надприрода, бесполна је; а дух не познаје незадовољство“. <sup>31</sup> За Шенберга је, другим речима, важило то да га његова интелектуална „надприрода“ води ка томе да постане бесполни анђеолова који се, налик анђелу Гаврилу (и душама „одабраних“), уздиже изнад целокупне природе, схваћене не више само у смислу Земље и њених полно диверзификованих становника, него и у смислу дуализма задовољства и незадовољства. Формулација „дух не познаје незадовољство“ није значила да „дух познаје задовољство“, него да је управо изнад свих оних амбиваленција између задовољства и незадовољства, (духовних или телесних) ужитка и неужитка, (полне или неке друге) привлачности и непривлачности *својствених живим људима*. Музика која је била индиферентна са становишта људског задовољства и која се кретала према имперсоналним, емотивно испражњеним нумеричким правилима тонских низова већ је постојала у прелудијуму за *Клавирску свиту*, оп. 25, и само се постављало питање да ли ће је Шенберг преузети и у незавршеном интерлудијуму за ораторијум *Die Jakobsleiter*. Шенберг је започео да компоњује у том правцу, подвргавајући основни хексакорд све опсежнијим трансформацијама, које су на тренутке достигале и комплетан дванаесттонски низ. <sup>32</sup> Иако је сасвим могуће да је он о том решењу размишљао још приликом компоновања музике за став никада недовршене симфоније, <sup>33</sup>

<sup>31</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre. III vermehrte und verbesserte Auflage*, Universaledition, Wien und Leipzig 1922, 117.

<sup>32</sup> Jean Christensen, *нав. дело*, 114.

<sup>33</sup> Антон Веберн (Anton Webern) сећао се да му је Шенберг саопштио још „ране 1917“, а то значи док је *Die Jakobsleiter* функционисао као став симфоније, да се

овога пута је имао сасвим конкретну „замисао“ да оригинални хексакорд допуни с преосталих шест тонова и на тај начин дође до симбола космичког јединства Земље и небеса,<sup>34</sup> односно људи и Бога. Према мишљењу Тита Тоњетија (Tito Tonietti), чинило се као да Шенберг „трага за пролазом ка [дванаесттонском] низу, али у томе није у потпуности успео, баш као што је и успеће на небо, што је био смисао интерлудијума, морало бити тегобно и опасно“.<sup>35</sup> У ствари, неуспех конструисања другог хексакорда и, затим, комплетног дванаесттонског низа, одражавао је Шенбергову сумњу у могућност да се на темељу религиозног синкретизма, карактеристичног за ораторијум, уопште може стићи до жељеног јединства, односно до извесности превазилажења ништавила смрти. Немогућност домашивања највише религиозне – додекафонске – музике додатно је потрђивао и мотив радости, који је наставио да доминира и *Великим симфонијским интерлудијумом*,<sup>36</sup> бацајући сенку на исхитрени став да дух не познаје ни задовољство, ни незадовољство. Супротно Бузонијевој опомени да композитори морају да врате „у изворно ‘лебдеће’ стање“ музику коју стварају,<sup>37</sup> одмах чим приметите да почиње да постаје „земаљска“, Шенберг је у „изворно ‘лебдеће’ стање“ враћао музику *Великог симфонијског интерлудијума* која је показивала противречне тенденције: и ка (религиозно све проблематичнијем) „небеском“ и ка „земаљском“ (схваћеном у смислу „супротности духовном“). И даље увучен у орбиту земаљских мука (које подстичу на „дубоко потресне очајничке молитве“, жеље за „треном небеског сјаја“ и вапаје за „милошћу Божјом“), али још неубеђен у могућност индуковања „магнетних струја духа“ уз помоћ „натприродних“ дванаесттонских осцилација (које се налазе с оне стране задовољства и незадовољства, људског и не-људског, живота и смрти), Шенберг је одлучио да се поново врати ономе што је он схватао као „истинску природу музике“ и што је већ дошло до изражаја на почетку става *Entrückung* из *Другог гудачког квартета*. У једној новој ситуацији, у којој су му се поново – уједно и последњи пут – преплели суицидни „нагон“ и музичка фантазија,<sup>38</sup> Шенберг је завршио *Велики симфонијски ин-*

---

„налази на путу ка једној сасвим новој ствари“ (Anton Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, Universal Edition, Wien 1960, 47).

<sup>34</sup> Tito Tonietti, „Die Jakobsleiter, twelve-tone music, and Schönbergs Gods“, 2002, <http://www.dm.unipi.it/~tonietti/schogodse2w.pdf>

<sup>35</sup> Исто.

<sup>36</sup> Jean Christensen, *нав. дело*, 113–114.

<sup>37</sup> Ferruccio Busoni, *нав. дело*, 22.

<sup>38</sup> Последња манифестација сукоба животу окренуте фантазије са суицидним нагоном у Шенбергу била је већ деперсонализована и подигнута на колективни ниво. Уводна напомена за есеј „Музика“ (из 1919), коју је Шенберг написао 1924,

*терлудијум* на један ванредно једноставан али тим ефектнији начин, као својеврстан опроштај од „слободне“ атоналне музике, који се може убројати међу његова најуспешнија композиторска постигнућа. Закључујући да је већ на крају првог дела ораторијума представио ослобођење душе од свих баласта овоземаљског живота и да не зна како би представио следећу степеницу на Јаковљевим лествама, Шенберг је дошао на идеју да музику с краја првог дела понови на крају *Великог симфонијског интерлудијума*<sup>39</sup> с неким битним додацима.

Музика става *Entrückung* кретала се од уводне „лебдеће“ атмосфере ка ритмички упечатљивијем таласању „мора искричаве радијације“. Музика *Великог симфонијског интерлудијума* у ораторијуму *Die Jakobsleiter* имала је сасвим другачију динамику, о чему сведочи Шенбергова напомена да „у једном тренутку у незавршеном централном интерлудијуму [...] групе инструмената смештене у даљини треба да уђу у ‘лебдећи’ (*‘schwebend’*) ритам, који није усинхронизован с ритмом главног оркестра. Суспензија ритмичке пропульзивности симболизује развргавање земаљских спона на прагу оностраности“.<sup>40</sup> Будући да се овај модус лебдења показао као непревладив, до краја интерлудијума (који је Шенберг докомпоновао средином 1922, тактови 685–700) не само што није дошло до очекиваног узношења на небеса него је свераспростирући вакуум прогутао све што је у њему пре тога постојало. Лебдење у вакууму, које је наступило након „развргавања земаљских спона“, показало се као коначно стање, које није никакав „праг“, већ сама та оностраност, о којој се ништа смисаоно и не може рећи, јер представља чистиште од сваког смисла, од сваког облика и од сваког начина постојања.

Непосредно пошто ће на корицама нове свеске за скице написати „С Богом“, Шенберг је одступио од оригиналне замисли за завршетак *Великог симфонијског интерлудијума* и компоновао музику

---

садржи занимљив опис ситуације за време грађанског рата који је потресао Баварску после завршетка Првог светског рата и који је свакако био релевантан за наставак рада на ораторијуму *Die Jakobsleiter*: „Овај есеј написао сам непосредно пошто је рат изгубљен, када је поседовање пет рационалних чула било угрожено и здесна и слева од стране бољшевиизма: када је цео свет жудео само за самоубиством као помоћи и само за фантазијом као путем ка новој, бољој реалности, градећи тврђаве у ваздуху, отпорне на бомбардовање и осмишљене да штите мозак од напада глади“ (Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, 369). У првим годинама после Првог светског рата, дакле, „цео свет је [а не само Шенберг] жудео за самоубиством као помоћи“, али није остварио ту жудњу зато што му је фантазија изградила „тврђаве“ које су лебделе у „ваздуху“ и које су имале кључну ментално-хигијенску улогу.

<sup>39</sup> Julian Johnson, *нав. дело*, 277–278.

<sup>40</sup> O. W. Neighbour, *нав. дело*.

која је постала сасвим безбожна. Његова основна идеја, како је већ истакнуто, била је да дословно понови цео материјал с краја првог дела ораторијума (тактови 565–578) и да на тај начин добије потресну и речи лишenu вокализацију душе. Међутим, у завршну деоницу интерлудијума Шенберг је унео три кључне промене које су се значајно одразиле на поруку целог дела. Пре свега, Шенберг је у завршницу интерлудијума унео паузе, које су произвеле акустички ефекат еха; друго, постепеним искључивањем појединих инструмената створио је ефекат декомпозиције музике; напослетку, треће и најважније, удвојио је сопране, тако да је душа добила своју двојницу (*alter ego* био је немогућ с обзиром да је Гаврило већ на крају првог дела објавио нестанак ега). Линију два сопрана на крају *Великог симфонијског интерлудијума* у почетку прате три виолине, које се у такту 691. свode на једну виолину, као и оркестар који се у такту 693. радикално редукује на само једну челесту. Смањење броја инструмената и ритмичка скраћивања стварају ефекат ишчезавања музике, тако да „напослетку два сопранска гласа достижу хармонијску и мелодијску стазу у својој преклапајућој  $\underline{c}$  –  $\underline{Ac}$  фигури, кроз коју високо  $\underline{c}$  ствара крајње убедљив закључак“.<sup>41</sup> Декомпозиција музике, међутим, прогредира све док на самом крају не остане само један сопрански глас да још закратко одржи високо  $\underline{c}$ , пре него што све утихне у муку празнине. Шенбергова упутства за сценску реализацију завршетка ораторијума бацају светлост и на нови смисао који је дело требало да добије. Удвајање сопрана требало је да допринесе оптичком ефекту до којег је Шенбергу очигледно било веома стало: наиме, он је предвидео да у завршници интерлудијума на позорници остану (неми) мушки певачи и извођачи у главном оркестру, а да се *иза њих појави друга сопранисткиња*, која је очигледно требало да одржи какав-такав континуитет са човеком преминулим на крају првог дела ораторијума. Обрнуто, сопранисткињу која је у првом делу ораторијума изводила деоницу душе (која се одвојила од умрлог човека) Шенберг је, скупа са женским хором, преселио иза кулиса, у новонастали „оркестар у висинама“, одакле јој је дао прилику да сама заврши дело, далеко од очију публике.

Иако је било покушаја какав је, примера ради, онај Цин Кристенсен (Jean Christensen) да се завршетак ораторијума *Die Jakob-sleiter* интерпретира у кључу дихотомије материјалног и духовног, као екстатично ослобађање од брига земаљског живота и закораче-

---

<sup>41</sup> Julian Johnson, *нав. дело*, 276. и 253. Тај завршетак наговештен је већ у скици за оркестарску песму *Seraphita* из 1912, у којој солистички сопрански глас прати мали оркестар (исто, 262).

ње у спиритуално царство „божанске светлости“,<sup>42</sup> све говори у прилог потпуно супротне интерпретације. Марк Бери (Mark Berry) био је ближи истини када је написао: „Опчараност је потпуна упркос фрагментарном карактеру. И заиста, тешко је отети се утиску да та чудна и једниствена опчараност директно произлази из незавршеног стања дела; јер, једно такво дело, под властитим интелектуалним премисама, може да да само непотпун одговор у погледу ограничења човечанства приликом суочавања с вечношћу“.<sup>43</sup> Међутим, та фатална „опчараност“, о којој пише Бери, заправо и нема везе с „ограничењем човечанства приликом суочавања с вечношћу“ (то објашњење много боље функционише у односу на оперу *Moses und Aron*) већ са неизвешћношћу самог суочавања. Цео ораторијум завршава управо тим великим знаком питања: да ли су сви побројани степеници Јаковљевих лестви уопште одвели душу некуда осим у властиту декомпозицију, у стапање с вакуумом, у оно застрашујуће стање које је Шенберг у *Учењу о хармонији* назвао „само смрт“.<sup>44</sup>

Иако је можда имао намеру да кокетира с темом андрогинности (која је одликовала лик Балзакове Серафите и коју је сугерисало појављивање другог сопрана у немом мушком окружењу на позорници), Шенберг у сваком случају није желео да тој теми посвети завршетак ораторијума. Па ипак, полни моменат заиста је био у фокусу његове пажње у оној мери у којој је био потребан да се ораторијум заврши варирањем романтичарске теме „вечно жен-

<sup>42</sup> Jean Christensen, „The Spiritual and the Material in Schoenberg’s Thinking“, *Music & Letters*, год. LXV, бр. 4, 1984, 343.

<sup>43</sup> Mark Berry, *нав. дело*.

<sup>44</sup> Да је страх од ове опције опстао до краја рада на ораторијуму *Die Jakobsleiter* сведочи један каснији догађај. Наиме, 5. фебруара 1926. Шенберг је из вечерњег издања *Berliner Tageblatt* исекао чланак следеће садржине: „Последњу визију Адолфа Вилеа, како нас извештава наш кореспондент из Париза, извесне новине данас другачије препричавају него јуче. Виле, који је спавао неколико сати, пробудио се ујутро у четири сата и погледао по соби. Његово лице је имало израз савршеног мира. Рекао је, ведро: ‘На путу сам. Лебдим кроз облаке. Све више и више! Сада сам изнад Алпа.’ Наглим покретом, пацијент је сео и устао из кревета, одгурујући руке које су му пружале ослонац и примакао се прозору, који је још био у мраку. ‘Пењем се више и више’, рекао је с изразом велике среће. ‘Сада се успињем равно, више и више, без застајања, брзо као стрела – на небеса’. Тада је пао на под у тишини. Био је мртав“. Шенберг је чланак пропратио следећим коментаром: „Исекао сам га зато што је управо то смрт из *Jakobsleiters*“ (цит. према: Toni Tonietti, *нав. дело*). Шенберг је иначе веровао да током сна душа напушта тело и да због тога понекада приликом њеног „повратка“ (тј. буђења) долази до велике дезоријентације у времену и простору (Arnold Schönberg, „*Stille herrschen, Gedanken siegen*“, *Ausgewählte Schriften*, Schott, Mainz 2007, 401).



ског<sup>45</sup>. Међутим, Шенбергово коначно решење било је сасвим другачије у односу на оно које је, десет година раније, понудио у интерпретацији Малерове *Осме симфоније* и које га је, барем делимично, инспирисало и на започињање рада на ораторијуму *Die Jakobsleiter*. Изворно је, наиме, „вечно женско“ представљало само други назив за ону „истиниту“ супругу Матилду, која стоји с оне стране емпиријских лажи и обмана (апострофираних у тестаменту из 1908) и даје снагу мушкарцу (тј. самом Шенбергу) да издржи и највеће искушење и отвори перспективу победе над смрћу. Томе насупротив, завршница ораторијума из 1922. показивала је да душа (или, тачније, оно што је остало од умирућег човека и што се – у виду друге сопранисткиње – и даље налази на позорници), пошто напусти преминулог човека (мушкарца), једно време још задржава жудњу за достизањем „вечног женског“, која је, као унутрашња напетост, покреће на наставак успињања (ка репрезентацији „вечног женског“, које се, као оригинална душа, налази у невидљивој „висини“, скупа са женским хором и придодатим оркестром), све док и она напослетку не утрне, као сопствени ехо, као све блеђи одблесак у некој недефинисаној, недостижној и заправо непостојећој „висини“. Оностраност се тако показала као бесперспективно ништавило, из којег не постоји могућност искорачења и у којем нема никаквог правог „напредовања“ или „успињања“, баш као што нема ни Бога, с којим би човек могао напослетку да се сусретне. Тај закључак – који је већ указивао на Шенбергово окретање ка „овострано“ оријентисаном јудаизму – стављао је дефинитивну тачку на целокупно романтичарско нагнуће, којем се у једном периоду свог стваралаштва и сам прикључио, да би га онда „прозрео“ као неосновано, неоствариво, па, на крају крајева, и лажно. Тиме су, после *Девете симфоније*, дезавуисана и два Бетовенова дела у којима је Шилерова (Friedrich Schiller) естетичка теорија добила своју најлуциднију музичку разраду – *Sechs Gellert-Lieder* и *Гудачки квартет* оп. 132 – и у којима је утаживање жудње за трансценденцијом афирмисано као битна претпоставка наставка очовечења на Земљи. Штавише, дезавуисана је и целокупна романтичарска фасцинација узвишеним, како год да је сусрет са трансцендентним требало да се оконча, пошто се Шенбергов сусрет са трансценденцијом на крају свео на бруталну и готово емпиријски веродостојну слику ишчезнућа душе након смрти, надирање хладног и одбојног ништавила и гашење сваке наде да би романтичарска „бесконачна

<sup>45</sup> Jennifer Shaw, „Androgyny and the Eternal Feminine in Schoenberg’s Oratorio *Die Jakobsleiter*“, [y:] *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, нав. дело, 73.

жудња“ у оностраниности пронашла било шта што јој у оностраности недостаје. На тај начин уобличен, ораторијум *Die Jakobsleiter* имао је значење епитафа музичком романтизму, а, скупа с њим, и Шенберговој „слободној“ атоналној музици. „Слободно“ атонално музичко путовање, започето под утицајем Сведенборгове мистике, показало се као неспособно било да домаши небеса (или пакао), било да се, обогаћено искуством трансценденције, врати натраг на Земљу и подари човечанству некакав добитак у „хуманости“ живљења. Редукција музике на једно високо  $\underline{c}$ , којим се завршава *Велики симфонијски интерлудијум*, може се разумети и као повратак у предмузичко, примордијано и аморфно стање. Наиме, сва Шенбергова разматрања о аликвотним тоновима темељила су се на претпоставци да су они центрирани око тона  $\underline{c}$ ,<sup>46</sup> који је већ у интродукцији у *Entrückung* постао основни тон целокупног тонског дешавања.<sup>47</sup> Крај *Великог симфонијског интерлудијума*, односно ораторијума *Die Jakobsleiter*, заокружује на тај начин „слободно“ атонално кретање, започето на почетку *Entrückung*, повратком у онај пратон из којег је цела музика потекла,<sup>48</sup> у својеврсно „космичко јаје“ (праматерију или *ilem*). „Слободна“ атоналност тако је постала један одсањани сан, који је у крајње трагичној занемелости душе на крају ораторијума *Die Jakobsleiter* достигао највећу узвишеност, али и највећу резигнацију, која је водила уништењу романтичарске „бесконачне жудње“ и рађању жеље за повратком под скуте неке од расположивих, сигурних и традиционалних религија.

Несклон да настави с религиозним синкретизмом, којем је био наклоњен све време бављења ораторијумом *Die Jakobsleiter*, и под све већим искушењима да се врати вери својих предака, Шенберг је на крају оставио душе *неверника* – Серафите, Сведенборга, Штајнера (Rudolph Steiner) и свих њима сличних, али и саме хришћане – да се изгубе на својим оностраним странпутицама (које су ионако водиле у безизлазни вакуум), док је под паролом „С Богом“ отворио

<sup>46</sup> Martin Vogel, *Schönberg und die Folgen. Band 1: Schönberg*, Verlag für Systematische Musikwissenschaft, Bonn 1984, 318.

<sup>47</sup> Jan Maegaard, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, књ. 2, Wilhelm Hausen Musik Forlag, Oslo 1972, 107.

<sup>48</sup> Иако је Константин Грун (Constantin Grun) несумњиво у праву када констатује да је Шенберг у Вагнеровом (Richard Wagner) *Parsifalu* имао модел „мистерије спасења“, који је делимично настојао да следи својим ораторијумом, његов закључак да је „несемантичко певање његових [Вагнерових] Рајнских кћери на почетку *Rheingolda*“ утицало на Шенбергово опредељење да *Велики симфонијски интерлудијум* заврши вокализацијом душе (Constantin Grun, *Arnold Schönberg und Richard Wagner. Spuren einer außergewöhnlichen Beziehung*, књ. 1, V & R Unipress, Göttingen 2006, 548) чини се у потпуности неоснованим.

ново поглавље сопственог повратка богу Јехови. На једину религиозну утеху могао је, сходно томе, да рачуна само онај ко је поништио целокупну западну цивилизацију, скупа са свим њеним религиозним иновацијама, и вратио се јудаистичким коренима и – сваког мистицизма лишеној – мисији успостављања државе Израел у овој страни. А пошто је већ био раскрстио с тоналном традицијом, која је обухватала не само хришћанску и новопаганску, него и јудаистичку музику, Шенберг се није могао једноставно вратити јеврејској сакралној музици (што би у његовом положају било идеолошки једино исправно решење), него је извршио један специфичан композициони маневар: своју склоност „слободној“ атоналности, дубоко испреплетеној у протеклој фази са мистицизмом и религиозним синкретизмом, жртвовао је како би спасао саму атоналност (сопствено композиционо достигнуће, које је сматрао неупитним и неприкосновеним), као и могућност њеног помирења с овоземаљским, државотворним јудаизмом, *односно ционизмом као националним, ништа мање него религиозним покретом*. Стварање атоналне музике Шенберг стога убудуће неће предузимати без једне значајне композиционе иновације. Изворна тонска целовитост, оличена у здружености свих аликуота с основним тоном, мораће, наиме, да буде непрестано очувана у дванаесттонским низовима, који ће имати два важна религиозна задатка: да спречавају „слободну“ дисперзију која води у опасну оностраност (до чијих је крајњих, разочаравајућих граница већ пристигла романтика) и да непрестано упућују на онострану колективизам, на представу компактности, целовитости и неокруњивости „изабраног народа“, око којег је увек био центриран традиционални јудаизам и око којег ће се убудуће формирати и Шенбергово додекафонско правоверје.

*Dragana Jeremić-Molnar*

*Aleksandar Molnar*

ON THE (IN)COMPLETENESS OF SCHOENBERG'S ORATORIO  
*DIE JAKOBSLEITER*  
(Summary)

The question why Arnold Schoenberg did not complete his oratorio *Die Jakobsleiter* according to his initial plan, but instead decided to set to music only the text from the first part of the work and to compose the Great symphonic interlude, is still unanswered today and is quite worthy of continuing scholarly attention. In this article the authors argue that Schoenberg's religious beliefs played a central role in both creating and (re)shaping *Die Jakobsleiter*. In other

words, Schoenberg's post-war decision to abandon the plan to compose music for the second part of the oratorio (i.e. for the rest of the libretto published in 1917), was a direct outcome of the transition of his *Weltanschauung* from unorthodox theosophy and open-minded cosmopolitanism towards more earthly oriented and nationally uncompromising Judaism. According to these new beliefs, Schoenberg conceived the Great symphonic interlude as a real denial of all human endeavors to reach transcendence and as an epitaph for the romantic "infinite urge", which so passionately inspired composers from the previous epoch. By doing this Schoenberg abandoned the tradition of musical romanticism, as well as his own "free" atonal project, which was counterpart to his former beliefs and which, in different conditions, was found to be "heretical" according to the newly revealed Law of Dodecaphony.

UDC 783.3.036 Schoenberg A.

DOI:10.2298/MUZ0909113J



*Мирјана Закић*

## КОМПЛЕМЕНТАРНОСТ ПОЕТСКОГ И МУЗИЧКОГ СИСТЕМА У ОБРЕДНИМ ОПХОДИМА ДОМОВА\*

**Апстракт:** Текст даје увид у начине организовања и функционисања поетског и музичког система у обредима – опходима (коледарском, лазаричком и краљичком) на територији југоисточне Србије. Специфичност и комплементарност ових система тумачи се на синтагматском и парадигматском нивоу, а путем: семиотичких знаковних одређења, информативне вредности из домена теорије информација, опажајних принципа у „гешталт“ теорији и резултата когнитивне психологије.

**Кључне речи:** денотатум, специфични и универзални десигнатум, семантичка информација, нумеричка информација, музички „гешталти“.

Формирање годишњег, календарско-обредног круга – као јединственог, универзалног модела и „мере“ времена<sup>1</sup> – проистекло је из представе о смењивању природних циклуса у години, цикличном развоју природе и њеном вечном обнављању. Разврставање временског континуума на одређене сегменте, базирано на подражавању образаца постојећих у природи, потврђивано је путем обредних активности, чиме је природни модел времена постајао и друштвено-културни модел.<sup>2</sup>

Симболичка функција обреда – традицијом утврђеног обрасца симболичког понашања од којег се очекује магијски учинак<sup>3</sup> – подразумева његово измештање из свакодневног, друштвено нормираног тока, те другачије („другостепено“) значење постојећих субјекта-

\* Овај рад је резултат пројекта *Музички и играчки аспекти*, бр. 147031, финансираног од стране Министарство за науку и технолошки развој Владе Републике Србије.

<sup>1</sup> О тумачењу годишњег круга као „мере“ времена за све нивое традиционалне културе видети: Виктор А. Лапин, „О масштабима циклическог времени в традиционной культуре“ [у:] *Первый Всероссийский конгресс фольклористов*, том I, Государственный республиканский центр русского фольклора, Москва 2005, 317–322.

<sup>2</sup> О природно културном и друштвено културном моделу времена видети: Dušan Bandić, *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, 117–119.

О односу између годишњег календарског времена (ритма окружујуће природе) и биолошког времена (ритма човекове природе) видети: Мирјана Закић, *Календарски циклус – колективна биографија народа* (рад у рукопису, презентован на међународном скупу „(Auto)Biography as a Musicological Discourse“, одржаном у Београду, у априлу 2008. године).

<sup>3</sup> Шире о томе видети: Dušan Bandić, *нав. дело*, 122.

та, објеката или радњи у односу на њихово значење у свакодневном животу.<sup>4</sup> Такво „привремено и циклички поновљиво прекорачење“ редовних социјалних активности праћено је „иницијацијском информацијом – информацијом која се понавља, представља подсећање за једне, и увођење у свакодневно скриване тајне статуса групе за друге“.<sup>5</sup> У контексту деловања памћења свих учесника и слика које ово памћење прихвата, обред се јавља „као безвременско стање, извучено из реалног простора и реалног редоследа догађаја, стање у коме његови актери и учесници такође постоје изван и изнад времена...“<sup>6</sup>

Од стране савремених антрополога, етнолога и семиотичара, обред се тумачи као комплексна, контекстуално специфична, кодирана форма, чији ток је јасно уређен и установљен традицијом.<sup>7</sup> Сложени преплет симултаних и сукцесивних чинова, који омогућава размену информација међу учесницима у обредној комуникацији, истиче основно својство обреда – као културног текста кога чине елементи који припадају различитим системима (кодовима): темпоралном, локативном, персоналном, акционалном, предметном, вербалном, музичком, ликовном.<sup>8</sup> Снажна међузависност садржаних елемената, који су обједињени идејом дате обредне процесуалности, доприноси доживљају „јединствене целине у интеракцији“.<sup>9</sup>

Константна симултаност, те органска повезаност музичког и поетског текста у обреду, чине да ове компоненте не постоје као самосталне, независне категорије у свести српских народних извођача. Најбоља потврда тога је потпуна немогућност интерпретирања искључиво музичке, односно безуспешна, непотпуна или тешко остварива интерпретација само поетске компоненте. Поимање вокалне творевине као јединствене мелопоетске целине не значи, наравно, и одрицање аутономије музичком и поетском систему као различитим медијима, који располажу сопственим изражајним средствима у обликовању просторно-временских структура.

Однос поетског и музичког у овом раду реферира на специфичан жанровски корпус песама, које су извођене у оквиру обредних

---

<sup>4</sup> Никита Иљич Толстој, *Језик словенске културе*, прев. Људмила Јоксимовић, Просвета, Ниш 1995, 141.

<sup>5</sup> Мјећислав Порењски, *Ikonosfera*, прев. Петар Вујић, Просвета, Београд 1978, 112, 113.

<sup>6</sup> *Исто*, 113.

<sup>7</sup> Видети, на пример: А. К. Байбулин, Г. А. Левинтон, Код (ы) и обряд(ы), *Кодови словенских култура (свадба)*, Београд 1998, бр. 3, 239–241.

<sup>8</sup> Никита Иљич Толстој, *нав. дело*, 141.

<sup>9</sup> Шире о томе видети: Edmund Lič, *Kultura i komunikacija*, прев. Boris Hlebec, Prosveta, Београд 1983, 5–15.

опхода домова и намењиване одређеним лицима, објектима, појавама.<sup>10</sup> Реч је о песмама које прате календарско време од зимског до летњег солстиција, тј. од рађања до кулминације сунчеве моћи. То су: коледарске песме (у мушким опходима током Бадње, Божићне и Богојављенске недеље), лазаричке песме (у дводневним или тродневним поворкама младих девојака у периоду Цветне недеље) и краљичке песме (у поворкама девојака пред удајом које су, зависно од области, практиковане: на Ђурђевдан, током дана сеоских преслава и заветина, на Тројице). Ареал разматраних примера, у склопу наведених српских опхода,<sup>11</sup> обухвата територију југоисточне Србије – познату по најбољој и најдужој чуваности ових обредних категорија.

Идентичност или изразита сличност појединачних обреда на широком простору говори, најпре, о њиховој условљености одговарајућом ситуацијом, односно идејом из које производе. У основи свих обреда из годишњег календара налази се идеја плодности. Истовремено, диференцирање обреда подразумева и конкретизацију опште идеје, којој постојеће научне анализе, у извесним случајевима, дају различита тумачења. Управо преплет бројних компонената, прожимање историјски разноликих слојева, дисконтинуитет или редуковање обредног тока (нарочито од средине XX века), отежавају прецизно и недвосмислено појмовно одређење појединачних обреда. Проблем се актуелизује већ самим присуством различитих култова, а издвајање базичног међу њима може да постане место сусрета супротстављених научних тумачења. Проблематика се, надаље, усложњава поступком непотпуне реконструкције обреда, који почива на нецеловитој етноекспликацији у локалним дескрипцијама, затим процесом културне интерференције различитих области и обредних система, или, пак, појавом међужанровског прожимања у оквиру календарског циклуса. Научне интерпретације се генерално свде на следеће: формирању коледарског обреда допринело је више култова, почев од обожавања сунца и ватре, преко хтонских и тотемистичких, све до култова персонифицираних божанстава; лазарички је прожет елементима иницијације, профилаксе од змија, хтонске и лунарне митологије; у краљичком је, поред иницијацијске

<sup>10</sup> Овим, дакле, нису обухваћене песме у додолским опходима, које, и кад су извођене испред појединачних домова, нису намењиване члановима домаћинства.

<sup>11</sup> У раду нису разматране ромске интерпретације лазаричких песама, бележене углавном од почетка XX века, нарочито у северозападним и североисточним крајевима Србије, будући да оне представљају разграђену верзију некада слојевог обредног система. Нису узете у обзир ни дечије коледарске песме, као знатно поједностављени начини изражавања, функционално преиначени у форму забаве.



компоненте и култа владоаца, снажно изражен елемент брачне иницијативе.<sup>12</sup>

У коледарским поетским текстовима чести су мотиви мушког детета или младог коњаника, који симболички представљају божанство Сунца и његове атрибуте.<sup>13</sup> Овакви или слични мотиви допринели су и тумачењу коледарског обреда као календарског празника мушке иницијације, од стране појединих савремених македонских истраживача.<sup>14</sup> Даље, доминација сточарског култа у поетској компоненти (као последица најбоље очуваности управо ових текстова) наводила је и на становиште о хтонском карактеру богиње којој је овај обред посвећен.<sup>15</sup> Љубавни мотиви са антиципирањем брачних елемената, којима обилују лазарички и краљички текстови намењени младим особама, директније упућују, по мишљењу неких научника, на појам женске иницијације (у случају лазарица ради се о увођењу младих девојака у круг зрелијих девојака, а у случају краљица реч је о проглашавању спремности девојака за брак).

Поетски текстови песама ових обредних опхода показују значајне подударности: маркирају тренутке доласка и одласка из домаћинства (нпр. честа најава лазаричке групе при уласку и при изласку из дворишта гласи: „Ој, лазаре, лазаре/добро јутро у дворе“; „Ој, лазаре, лазаре/остан’ збогом из двори“); директним обраћањем намењују добре жеље дому, члановима домаћинства (нпр.: „Овај кућа богата...“; „Домаћине Стојадине...“; „Седи момче крстато...“; „Два се млади оглеђују...“; „Ој, девојче, карабојче...“; „Дете гризе јабуче...“; „Заблаја ми бела белка...“). Веровање у непосредну везу између имена и означених бића и ствари, као основно претпостављено својство магијско-митске свести, имплицира да име није само израз суштине, већ и средство деловања на референтни објект.<sup>16</sup> У конкретним

<sup>12</sup> Шире о томе видети, на пример: Шпиро Кулишић – Петар Ж. Петровић – Никола Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд 1970; Slobodan Zečević, *Elementi naše mitologije u narodnim obredima uz igru*, Muzej grada Zenice, Zenica 1973; Миле Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Вук Караџић, Београд 1990.

<sup>13</sup> Шире о томе видети: Slobodan Zečević, *нав. дело*, 52–59; Н. Чаусидис, „Анализа на симболичката и митолошката основа на „коледовиот циклус“ песни од „Веда Словена-II на Верковиќ“, *Македонски фолклор*, Скопје, 1999, год. XXVII, бр. 53, 55–69.

<sup>14</sup> Иако нису експлицитно доведени у везу, из излагања је јасно да ауторкином разматрању иницијацијске симболике и утврђивању специфичних односа на ширем означитељском нивоу претходи и анализа поетских текстова. Лидија Стојановиќ Лафазановска, *Ното initiatus (феноменот на иницијацијата во македонската народна книжевност)*, Скопје, 2001, 101–133.

<sup>15</sup> Slobodan Zečević, *нав. дело*, 59–61.

<sup>16</sup> Бојан Јовановић, *Магија српских обреда*, Светови, Нови Сад 1995, 30, 31.

случајевима, именовањем се имитативним путем изазива благотворни утицај на општи напредак породице, родност поља, приплод стоке и сл., те мотивише плодносно дејство природних сила.

Опход сваког домаћинства представља репетицију утврђених правила са, по свему судећи, променљивим следом поетских текстова изведених испред сваког дома. По најбројнијим сведочењима, почетни текстови намењивани су кући и домаћину, док је потоњи редослед диктиран од стране домаћице.<sup>17</sup> То значи да поетску структуру обредне процесуалности чини спој утврђених почетних и завршних текстова (поздрава на доласку и одласку) и међусобно разноликих, строго наменских текстова чији редослед и квантитет је условљен захтевима укућана. Другим речима, поетска синтагматика ових обреда дефинисана је односом између јасно обележаног почетка и краја (процесуалног оквира) и, у поменутом смислу, слободније конципираног средишњег, централног дела. У вези с тим, сваки поетски текст путем директног обраћања (именовања) денотира, у ужем смислу, одређени објект; сви садржани текстови денотирају идеју обреда, тј. означен појам се изражава помоћу више означитеља. Из тога произлази да интертекстуалност на синтагматском нивоу – посматрана као значењски однос текстова вербалног (поетског) система – чини делотворним сваки обредни догађај.<sup>18</sup>

Компаративни приступ поетским текстовима истог жанра из различитих области указује, најпре, на суштину функционалне димензије која производи не само њихову међусобно садржајну подударност, већ и, сходно дијалекатским особеностима, аналогну синтаксичку организованост. У исто време, компарација ових текстова потврђује висок степен варијантности, која представља природан начин егзистирања и важно обележје усмене народне књижевности.

Од посебног значаја је велика аналогија међу поетским текстовима различитих жанрова (коледарском, лазаричком и краљичком), како у једној области, тако и на широј територији југоисточне Србије. Таква подударност, разуме се, присутна је у поетским текстовима чија је намена истоветна (о чему сведоче примери бр. 1, 2, 3 – упућени орачу).

<sup>17</sup> То је очигледније на нивоу текстова лазаричког жанра, који су се показали знатно виталнијим у поређењу са краљичким и коледарским текстовима.

<sup>18</sup> Аналогно „говорном догађају“ у лингвистичкој теорији, под „обредним догађајем“ може се подразумевати укупност комуникационих активности и односа међу основним компонентама у датом процесу споразумевања. Сагласно истом принципу, „обредни акт (чин)“ означава сваку јединицу догађаја (или једну „акцију“ у оквиру целокупне интеракције). О „говорном догађају“ и „говорном акту“ видети: Milorad Radovanović, *Sociolingvistika*, BIGZ, Beograd 1979, 51–59.

(Готово) идентични поетски текстови лазаричког и краљичког обреда регистровани у истом крају (Лужница, Добрич, Заплање, Лесковачка Морава) најдиректније указују на прожимање ових жанрова, што је често истицано у етномузиколошким радовима. Такве случајеве могуће је тумачити и као последицу доминације једног обредног система и трансформације другог, односно као продукт хомогенизације у новијем времену. С друге стране, њихове аналогije на широј територији упућују на међужанровску кохерентност као на траг прадавне заједничке основе саобразне јединственој идеји календарског циклуса. У том контексту, значајне су и опаске Миодрага Васиљевића, потом и Ненада Љубинковића, о коледама као некадашњем општем називу за главне обредне опходе посвећене плодности којима су обележавани главни положаји Сунца у години: за разлику од очуваних зимских коледа, према овом тумачењу, пролећна и летња колада су у српском народу временом претворена у лазаричке, односно краљичке и додолске опходе.<sup>19</sup>

У поређењу, дакле, са поетским синтагматским планом оствареним низањем разноврсних текстова, целокупан поетски систем поменутих обреда (коледарског, лазаричког и краљичког) посматран на парадигматском нивоу – кроз однос текстова одговарајуће намене или, прецизније, кроз одабир јединица из расположивог система – може се окарактерисати као моделујући са увећаном редуваном. То потврђује да је сама еластичност природнојезичког израза, која представља чисто језичку ентропију, подвргнута ванјезичкој, семантичкој, информацији – као начину универзалног, нормираног, симболички описиваног објекта.<sup>20</sup> У том смислу, може се говорити о постојању две опонентне тенденције: тенденције ка различитости у поетској синтагматици која подразумева високу квантитативну

<sup>19</sup> Према: Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије лесковачког краја*, Научно дело, Београд 1960, XV (предговор), 9, 10; Ненад Љубинковић, *Аграрна година и народни календар, Даница, Српски народни илустровани календар за 1997. годину*, Београд, 1996, 252, 253. Видети и: Л. К. Вахнина, „Славјано-наславјанские параллели религиозных мотивов новогодней обрядовой поэзии“, *Македонски фолклор*, Скопје, 1991, год. XXIV, бр. 47, 256.

На основу белешке Вука Караџића да су „коледа“ (*читава колада*) означавала и мноштво људи, може се претпоставити се овај назив користио за организована окупљања, те и генерално за обредне опходе. Вук Стеф. Караџић, *Српски рјечник*, Нолит, Београд, 1972, (Беч, 1852), под *коледа*.

<sup>20</sup> Разграничавање двеју врста информације – семантичке (неестетске) и нумеричке (естетске) – и њихова зависност од два вида ентропије – оне која проистиче из могућности да се пренесе ванјезичка информација и оне која долази из еластичности самог исказа – чине основу савремених истраживања природног језика. О томе видети: Новица Петковић, *Елементи књижевне семиотике*, Народна књига – Алфа, Београд 1995, 32–35.

информативност и тенденције ка униформности на парадигматском нивоу поетског система наведених обреда где редукцију такве информације прати пораст редуванце.<sup>21</sup> Изражено редувантно својство јесте показатељ високо означавајуће, социјализоване и кодиране обредне процесуалности.<sup>22</sup>

Констатацији да се свако означено изражава путем више означитеља (поетских текстова) придружује се, дакле, и запажање да сваки означитељ може да упућује на више означених. Вишесмисленост полисемичког је ипак каналисана контекстом: с једне стране, пратећим, односно симултаним музичким текстом, а, с друге, целокупном контекстуалном ситуацијом. На тај начин знак добија значење у функцији коју производи систем као културни контекст.

Ширина употребе једне синтаксичке јединице, веће стиховне конструкције или комплетног поетског текста потврђује симболичко својство вербалног система и специфичност самог симбола који је „садржајнији уколико му је многозначност већа“.<sup>23</sup> Таква изразитост чистог симбола нестаје на оним поетским местима која јасно упућују на елементе конкретног обредног догађаја, те успостављају однос индексичким знаковним одређењем.<sup>24</sup> Функцију индекса, односно индексичке референце (репрезентације конкретне ситуације)<sup>25</sup> имају: рефрени (*коледо; лазаре; доз; ладо; љељо*); жанровски спецификовани оквирни стихови (нпр. „Ој, лазаре, лазаре“; „Разви коло, коловођо“, односно „Уви коло, коловођо“...); лексеме којима се именују сами учесници (нпр. „...Добри смо ти гости дошли/добри гости – *коледари*...“; „...Бре дизај се и лаленце/отуд иду *лазарице*...“; „Играј *краље, барјактаре*...“). Ове индексичке референце јесу означитељи жанра, као и самих напева (у народној пракси је често име-

<sup>21</sup> На важност ових међусобно супротстављених тенденција у свим текстовима културе посебно су указивали совјетски научници (М. Бахтин, Ј. Лотман и други семиотичари у оквиру Летње школе у Тартуу). Према: David K. Danow, „Bakhtin and Lotman Novel and culture“, *Semiotics of Culture*, ARATOR INC, Helsinki 1988, 242, 243; Masao Yamaguchi, „Center“ and „periphery“ in Japanese culture – in light of Tartu semiotics“, *Semiotics of Culture*, ARATOR INC, Helsinki 1988, 204, 205.

<sup>22</sup> О редуванци у комуникационом процесу, генерално, видети: Pjer Giro, *Semiologija*, прев. Мира Вуковић, Prosveta, Београд 1983, 17.

<sup>23</sup> Бранислава Милијић, *Семиотичка естетика*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1993, 90.

<sup>24</sup> О семиотичким знаковним функцијама у обреду видети: Мирјана Вукичевић-Закић, „Знаковне функције одређења жанра песама зимског обредног полугођа“, *Музика кроз мисао*, ФМУ, Београд, 2002, 133–139.

<sup>25</sup> Индексичке референце, по Ч. С. Персу (Ch. S. Peirce), именованем скрећу пајњу на референтни објект. Према: José L. Martinez, *Semiosis in Hindustani Music*, Helsinki, 1997, 138, 139.

новање обредног *гласа* према рефрену или оквирном стиху). Функционална различитост основног (чистог) стиха и рефренске или окружујуће формуле садржана је у следећем: основни стихови јесу означитељи обреда плодности уопште, и генерално гледано (изузев у случају експлицитног помињања учесника) не поседују својство показатеља одређеног обреда; супротно томе, рефрени и специфицирани оквирни стихови имају улогу идентификатора конкретног обреда плодности. Поред ове дистинкције, интригантним се чини и релација на нивоу денотирања самих објеката: основни стихови намењени су лицима, предметима или појавама из свакодневног живота, тј. овоостраним ентитетима; за разлику од њих, рефренским лексемама (па и поетским оквирима) успоставља се веза са фиктивним, претпостављеним, оноостраним појмовним светом.

У, не тако ретким, случајевима изостанка жанровских одредница индексичког својства, поетски текстови, дакле, имају својство универзалнијег обредног означитеља, који као својеврсни поетски модели остварују функцију обраћања конкретним објектима (принцип недвосмисленог „читања“ намене – општеважећи за текстове коледарских, лазаричких и краљичких опхода). То је свакако очигледније у примерима са једнаком метричком организацијом у оквиру симетрично осмерачких коледарских, седмерачких и осмерачких лазаричких и краљичких<sup>26</sup> и, знатно ређе, десетерачких лазаричких песама.

Реферирањем на конкретни објект (путем одговарајућих лексема – *кућа, домаћин, девојче...*), поетски текстови денотирају чланове опште идеје плодности. Међутим, особеност семиотичког не заснива се само на могућности да се име доведе у везу са појединачним објектом, већ на постојању принципа или правила којима се околина „преводи“ у појмовне јединице. Успостављање тих правила исходи из потребе за образовањем структурних релација у реалности. Управо рашчлањивање и сегментирање стварности, које доминантно карактерише језичку комуникацију, доприноси да се вербални (поетски) систем посматра као најпотпунији семиотички еквивалент (модел) реалности.<sup>27</sup> Неопходност сегментирања реалности у обредној процесуалности припада, дакле, оквиру вербалног система, што

---

<sup>26</sup> Краљичке песме из југоисточне Србије разликују се од шестерачких краљичких примера из североисточних и северних крајева Србије. Шире о томе видети: Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије* (Необјављена докторска дисертација одбрањена 2007. на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду; ментор: проф. др Драгослав Девић).

<sup>27</sup> Шире о томе видети у: Ivan D. Ivić, *Čovek kao animal symbolicum*, Nolit, Beograd 1987, 272–284.

је у директној вези са комуникативним потенцијалом језика, те његовим базичним принципом симболичког представљања ванјезичких појава.<sup>28</sup>

Будући да поменута сегментација има значење само уколико се делови потчињавају правилима структуре, поетски искази нису индивидуално, приватно обележени, већ носе својство друштвеног, стандардизованог искуства. Поетски текстови сваког обреда, а нарочито они који денотирају исте објекте у склопу различитих обредних догађаја, сведоче о колективном систему репрезентовања са детерминишућом и препознатљивом „семантичком сфером“,<sup>29</sup> чија се лексичка структурираност темељи на референцијалном сродству. Другим речима, конвенција представљања изграђена је на основу интенционално створених представа о објекту које су резултат одабира и репродуковања неких услова перцепције објекта, те конструисања такве перцептивне структуре која омогућава њихово међусобно препознавање.<sup>30</sup> Тумачећи, тиме, основни поетски текст као иконички симбол, функцију иконичког сагледавамо на нивоу моделовања објекта (путем презентовања неких његових особина).<sup>31</sup> Степен присутности објекта у метаобјекту (тј. у тексту као знаку) пропорционалан је степену семиотичке информације конкретног текста. Сходно томе, „у односу на означени објект семиотичка информација дата помоћу икона већа је од оне дате помоћу индекса, а ова опет већа од оне која је дата помоћу симбола“.<sup>32</sup>

Квалитативна знаковна својства, синтагматске комбинације и уређеност стиховног низа упућују на постојање генералних правила синтаксичке формације, која дефинишу дати обредно-поетски систем и која су материјализована у сваком појединачном поетском

<sup>28</sup> Из тог разлога сматра се да семиотичка комуникација у онтогенези није пуки преображај афективне комуникације (која је базирана на физиолошким аутоматизмима и у спреси са унутрашњим субјективним стањима), већ је њен најнепосреднији извор практично-ситуациона комуникација (која обезбеђује размену когнитивних значења у току заједничке практичне делатности). Видети: *Исто*, 173–178.

<sup>29</sup> Под овим термином у лингвистици се подразумева скуп речи који се односе на исти појам, искуство или подручје активности. Видети: Gaetano Berruto, *Semantika*, прев. Iva Grgić, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 1994, 101, 102.

<sup>30</sup> На такве перцептивне релације које су у вези са иконичким знаком нарочито је указивао Умберто Еко. Видети: Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija*, прев. Mirjana Drndarski, Nolit, Beograd 1973, 122–132.

<sup>31</sup> На специфичну моделативну моћ природнојезичког и књижевног текста посебно упућује савремена лингвистичка семиотика. Видети: Новица Петковић, *нав. дело*, 53–74. Детаљније о иконичком симболу видети: Ivan D. Ivić, *нав. дело*, 25–28.

<sup>32</sup> Бранислава Милијић, *нав. дело*, 187.

тексту. Јасно је да потпуно значење основни стихови добијају у односу према карактеристичним, непроменљивим лексемама – рефренима и жанровски специфизираним оквирима, односно формулама детерминишућег знаковног својства, чија индексичност је узрокована везом са „специфичним десигнатумом“ (идејом датог обреда). Могућност разлагања специфичног десигнатума на денотатуме (актуелне, појединачне објекте) представља, као што је већ истакнуто, главно својство поетског система. Истим својством, на општијем нивоу реферирања са универзалном импликацијом, поетски текстови остварују везу са „универзалним десигнатумом“ (заједничком идејом плодности у свим обредима).<sup>33</sup> Из тога следи да поетски систем омогућава диференцирање свих нивоа значењских релација иманентних обредној пракси: од денотатума (актуелних, реалних објеката на које упућују засебни обредни чиновни), преко специфичног десигнатума (заједничког појма датог обреда, који је означен постојећим денотатумима), до универзалног десигнатума (општег појма свих обреда, који је означен специфичним десигнатумима и садржаним денотатумима). Из тога такође произлази да означено постаје означитељ на наредном нивоу.

За разлику од поетског текста који, од стране народних извођача, није посебно именован као обредно-поетска целина, музички текст носи функционално одговарајуће термилошке одреднице.<sup>34</sup> Тако се под називом *глас* не подразумева (само) звук, моћ гласа (његово физичко својство), или мелодија песме, већ, најпре, одређен (функционално условљен) начин музичко-поетског изражавања.<sup>35</sup> Постојећи синтагматски склопови (*лазарички глас*,<sup>36</sup> *краљички*

<sup>33</sup> Појам „десигнатум“ (оно на шта се знак односи) из семиотичког концепта Чарлса Мориса (Ch. W. Morris), разложен је на два нивоа: „специфичан десигнатум“ и „универзални десигнатум“. Више о томе видети: Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа...*, 62, 63.

<sup>34</sup> Шире о томе видети у: Dimitrije O. Golemović, „Narodna pesma kao melopoetska zajednica“, [у:] *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, 5–22.

<sup>35</sup> Народно поимање „гласа као мело-типа, одн. мело-формуле у звучном аспекту одређеног ритуала“ илуструју и речи певачица: „Тој ти је начин на који тераш песму“. Видети: Jasminka Dokmanović, *Ženske obredne pesme za plodnost u srpskom delu centralnobalkanskog Šopljuka (oblasti planinske Gornje Pčinje, Krajišta i Vlasine)*, (Необјављена магистарска теза одбрањена 1990. на Катедри за музикологију и етномузикологију ФМУ у Београду, ментор: проф. др Драгослав Девић).

<sup>36</sup> Радмила Петровић, *Српска народна музика (Песма као израз народног музичког мишљења)*, САНУ, Музиколошки институт САНУ (Посебна издања, књ. ДХСЦ-П, Одељење друштвених наука, књ. 98), Београд 1989, 37, 84, 85; Драгослав Девић, „Народна музика“, [у:] *Културна историја Сврљига*, II, Сврљиг – Народни универзитет, Ниш – Просвета, 1992, 431, 440.

*глас*,<sup>37</sup> *коледарски глас*<sup>38</sup>) указују на значење *гласа* које је успостављено у односу према датом и целовитом обредном догађају у календарском циклусу. Исте одреднице упућују и на везу музичких садржаја са спољним ентитетом, односно на условљеност музичких текстова референтним ванмузичким објектом. Ове мелодије, дакле, нису неутралне; оне су контекстуализоване, обредно специфичне и препознатљиве. Функцију могућег додатног одређења лазаричког и краљичког *гласа* имају: рефрени и поетски оквири (тако се диференцира *лазарички глас на доз, доз* – својствен осмерачким структурама, од *лазаричког гласа на ој, лазаре* – у седмерачким примерима, односно, *глас на ој, убава, мала мома* од *гласа на ој, убава, убава*); степен присутности ритма покрета (песме *на шетачки* или *на играчки глас*<sup>39</sup> се разликују од осталих чије извођење није праћено назначеном динамиком покрета),<sup>40</sup> карактер музичког тока (развучени *дугачки глас* наспрам стриктнијег, силабично оријентисаног *кратког гласа*). Овакве одреднице афирмишу свест народних извођача о поменутих карактеристикама музичког система и упућују на значај музичке компоненте у обредном животу.<sup>41</sup> У прилог реченом иду и експлицитне назнаке посебних звучних експресија у квалификовању обредних песама: мелодије *на извијачки* (у извођењу краљичких група из јужног Поморавља) обележене су, дакле, извицима, те самим називом супротстављене онима у чијем току изостају ови изражајни елементи.<sup>42</sup>

Научним тумачењем *гласа* као одређеног типа или модела остварена је најчвршћа веза са народним схватањем овог појма. И само народно поимање *гласа* потврђује да ови модели не егзистирају у мишљењу као појединачни, изоловани звуци, већ као систем односа тонова. Народне мелодије се памте и преносе као звучно организоване целине, чиме се објашњава постојаност музичког кóда, односно очување музичког „записа“ у традиционалном усменом предању. Несумњиво је и да се музичка порука опажа као целовити звучно-материјални квалитет. Етномузиколози су, додуше, често истицали „јединственост мелодијског тока“ у перцепцији, али нису налазили одговоре на питање у складу са којим за-

<sup>37</sup> Радмила Петровић, *нав. дело*, 42, 44; Ана Хофман, *Комуникацијска функција краљичких песама Лужнице*, (Необјављен дипломски рад одбрањен 1999. на Катедри за музикологију и етномузикологију ФМУ у Београду, ментор: проф. др Димитрије Големовић).

<sup>38</sup> Радмила Петровић, *нав. дело*, 84.

<sup>39</sup> *Исто*, 42, 44.

<sup>40</sup> *Исто*, 37.

<sup>41</sup> Овом питању посебну пажњу посвећује Димитрије Големовић у: *нав. дело*, 10.

<sup>42</sup> Радмила Петровић, *нав. дело*, 42.



конима опажамо пре свега недељиво јединство и целовитост мелодије (а не рашчлањеност елемената на микроформалном плану).

Опажање артикулисане целине, наиме, један је од фундаменталних закона опажајних тоталитета у гешталт теорији. Експериментална открића „гешталт“ психолога<sup>43</sup> су управо целокупности структурних елемената приписала својство „првостепених података за опажање“.<sup>44</sup> Опажање тоталитета, као једна од универзалних особина у људској перцепцији и важан елемент у конституисању перцептивног кода, прожима се са другим, такође битним начелима, међу којима су закони: добре форме, континуације, сличности, симетрије, близине, окружења, прегнантности, једноставности и стабилности.<sup>45</sup>

Бавећи се испитивањем друштвених и психолошких услова под којима настаје значење и под којима музика успоставља комуникацију, Леонард Мејер (Leonard Meyer) примењује већину битних начела гешталт психолога у анализи музичког опажања и доживљаја. Он истиче да закон прегнантности (који подразумева тежњу ума ка целовитости и стабилности облика) функционише „у оквиру памћења, које има тенденцију да доврши оно што је било недовршено, да учини правилним оно што је било неправилно и тако даље. Штавише, облици који нису добро обликовани и које памћење не може да ‘исправи’, доврши или учини симетричним, имаће тенденцију да се забораве.“<sup>46</sup> Мејер наглашава преплитање и често укрштање функција начела опажања; тако, и кршење закона целине (уцелињења) готово по правилу претпоставља поремећаје у фактору добре конти-

<sup>43</sup> Израз „Gestalt“ (немачка реч за облик или форму) „примењује се од почетка овог века на групу научних начела изведених углавном из огледа о чулном опажању“. Систематски став гешталт теорије је да су психолошке појаве организоване, недељиве, артикулисане целине или „гешталти“ (форма може да се односи на физичке структуре, физиолошке и психолошке функције или на симболичке јединице). Гешталт психологија је од самог почетка (од радова М. Вертхајмера, В. Келера, К. Кофке) показала занимање и за уметничку форму, јер су психолози увидели да „иста начела важе за разне менталне способности зато што ум увек функционише као целина. Свако опажање је у исти мах и мишљење, свако расуђивање је исто тако и интуиција, свака опсервација је и инвенција.“ Видети: Rudolf Arnheim, *Umetnost i vizuelno opažanje (Psihologija stvaralačkog gledanja)*, prev. Vojin Stojić, Univerzitet umetnosti u Beogradu – SKC, Beograd 1998, 12; Leonard B. Meyer, *Emocija i značenje u muzici*, prev. Simo Vulinović-Zlatan, Nolit, Beograd 1986, 122; Žan Pijaže, *Strukturalizam*, BIGZ, Beograd 1978, 63–67; Doris Stocckmann, „Some Aspects of Musical Perception“, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1977, Vol. 9, 67–79.

<sup>44</sup> Rudolf Arnheim, *нав. дело*, 44–46.

<sup>45</sup> Daniel Chandler, *Semiotics for Beginners*, електронска верзија, 67–72; Žan Pijaže, *нав. дело*, 1978; Leonard B. Meyer, *нав. дело*, 121–256.

<sup>46</sup> Leonard B. Meyer, *нав. дело*, 129, 130.

нуације,<sup>47</sup> чије помањкање заправо и узрокује доживљај нецеловитости музичке структуре.<sup>48</sup> Добра обликованост стимулусног низа (његови начини континуације, уцелињења и заокружености, његова динамика развоја са фазама активности и мировања, постојање уравнотеженог односа између истообразности и различитости...) „ствара психолошку атмосферу извесности, сигурности и очевидне сврховитости, при чему слушалац има осећај контроле и снаге а и осећај специфичне тенденције и одређеног смера“.<sup>49</sup>

Обредне музичке структуре се, дакле, и памте и опажају као музички „гешталти“ или као артикулисане целине (укључујући и просторну и темпоралну и специфично изражајну континуацију) које носе информацију. Начин памћења и опажања (у перцептивном и когнитивном смислу)<sup>50</sup> ових напева базиран је на одређеном систему звучних односа, тј. моделу на коме, уосталом почива и народно поимање *гласа*. Музичке структуре представљају семантизоване синтаксичке величине, чије значење је детерминисано одређеним контекстом. Базично, ови музички модели денотирају обредне жанрове, а конотирају извесне културно променљиве концепте – као стил одређене области, историјског периода или појединачног „идиолекта“.

Постојање жанровских музичких модела (жанровских интонација) условљено је датом контекстуалном ситуацијом, из чега следи и одређивање музичког текста као стилизоване експресије идеје обреда. Специфична експресија (одређено емотивно стање) директно је узрокована идејом обреда, те постаје кључни импулс за продуковање система обреда.<sup>51</sup> Тај примарни експресивни импулс, детаљно разматран у теоријама,<sup>52</sup> генерише и одговарајућу звучну материјалност. Посебно разматрајући питање природног односа између звука

<sup>47</sup> Закон добре континуације, у гешталт теорији, подразумева да опажени елемент има тенденцију да траје у свом успостављеном облику; у директној је вези са законом доброг облика или законом заокружења. Према Мејеру, „процес континуације је норма музичког кретања, а поремећаји у континуацији јесу тачке одступања“. в.: *Исто*, 134–174.

<sup>48</sup> *Исто*, 133, 175–178.

<sup>49</sup> *Исто*, 216.

<sup>50</sup> Опажање звучних елемената у контексту целине и њихово разумевање у складу са функцијама у оквиру тог контекста представља базично својство когнитивних процеса. Видети: Carol L. Krumhansl, *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, Oxford University Press, New York-Oxford 1990, 3–15.

<sup>51</sup> Такве релације Manfred Clynes зове „есенцијалним формама“. Према: John Blacking, *Some problems of Theory and Method in the Study of Musical Change*, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1977, Vol. 9, 1–26.

<sup>52</sup> Видети, на пример: Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes (Mozart, Beethoven, Schubert)*, Indiana University, Press, 2004, 93–110.

и осећања, М. Имберти (Michel Imberty), В. Карбусицки (Vladimir Karbusicky) и Р. Монел (Raymond Monelle) тумаче афективну експресију у музици као архетипску форму знака и, с тим у вези, одређују индексичку функцију као базични начин сигнификације.<sup>53</sup> Поменути однос, како наводи Карбусицки, није питање сличности, већ директне везе музике и осећања. „Знаковна функција ове групе ‘динамичког индекса’ је синергетска, заснована не само на контигвиту већ на контигвиту-у-кретању...”<sup>54</sup>

У тренутку њиховог прихватања и препознавања од стране културе, (музички) знаци прерастају у културно кодирани (закономерно мишљене) конвенције или симболе.<sup>55</sup> Тако се експресија препознаје као конвенционално повезана са извесним садржајем. Препознавање односа музичке и говорне интонације, музичког и играчког покрета, музичког и акционалног геста омогућују перцептивне структуре, тј. модели иконичких перцептивних релација образованих артикулацијом одређених елемената датих система.

У поређењу са поетским текстовима, који, као што је констатовано, у одсуству рефрена, жанровски специфицираних оквира или одговарајућих лексема, нису увек жанровски препознатљиви – музички текстови јесу строго жанровски одређени. За разлику, дакле, од могућих поетских порука једнаког садржаја намењених истим лицима или објектима у коледарским, лазаричким и краљичким опходима, музичке поруке ових обреда су диферентне и детерминисане њиховим специфичним десигнатумима. Отуда се превасходно музичким текстовима ових обредних песама приписује својство жанровских идентификатора. Они су, као што је већ речено, локално специфицирани, те конотирају стилове различитих области.

Диферентност поетске и музичке информативне вредности – семантичке (под којом се подразумева значење, односно присутност објекта у тексту као знаку)<sup>56</sup> и нумеричке (која означава ну-

---

<sup>53</sup> Према: Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, New York 1992, 211, 212.

<sup>54</sup> Приписујући звуцима комбинацију Персовог симбола и иконе, С. Лангер (S. Langer) музику назива „логичном сликом емоционалног живота“. Према: *Исто*, 212, 213.

<sup>55</sup> Семиотичари истичу да симболи обично настају од икона, које увек укључују изванредан степен конвенционалности. О томе видети шире у: Daniel Chandler, *нав. дело*, 14–16.

<sup>56</sup> „Семантичка информација“ се заснива на универзалним својствима предаје и пријема поруке; преводива је на друге језике, а правила и симболи којима се користи општепознати су одређеним примаоцима поруке. Према: А. Моль, *Теорија информација и естетическог воспријатије*, Мир, Москва, 1966, 195–209.

меричку количину иновације у тексту)<sup>57</sup> – чини се такође значајном карактеристиком у истицању јединствености целине ових система.<sup>58</sup>

У семантичком смислу, и музичка (у односу према идеји датог обреда) и поетска порука (према конкретном објекту и могуће – идеји датог обреда) јесу високо информативне. У нумеричком смислу, пак, вредности ових порука су различите.

Музичка порука на нивоу иницијалног модела (почетног образа) поседује високу информативност у односу на ванмузички појам (десигнатум). Њена нумеричка информативност, међутим, знатно слаби понављањем модела у даљим мелострофичним излагањима. Другачији је принцип поетског структурирања, где континуирани ток нових стихова (нових садржаја) омогућава пораст информације. Таквим поступком се, у перцептивном смислу, ублажава висока редувантност музичког модела. Редувантност музичког садржаја, заправо, има функцију утискивања, уграђивања у индивидуалну и колективну меморију. Већ и ова паралела сведочи о често истицаној диферентности невербалних и вербалних комуникационих облика, исказаној и речима да при преносу информација „синтакса невербалног ‘језика’ мора бити знатно једноставнија од синтаксе говорног или писаног језика“.<sup>59</sup>

Спој поменутих различитих принципа иманентан је како извођењу сваке појединачне песме, тако и целокупном музичко-поетском току обредног догађаја. Регистравање великог броја текстова и (готово) универзалног музичког модела у једном обреду (на истом локалитету) упућује на кључну повезаност поетског система са појединачним објектима – денотатумима који обезбеђују синтагматику обредне процесуалности, као и на повезаност музичког система са специфичним десигнатумом који обележава парадигматику обреда. Ради се, дакле, о различитим функцијама ових система, односно њихових конкретизација – музичких и поетских текстова – који комплементарно, синкретички доприносе делотворности обредног

---

<sup>57</sup> У теорији информације, која полази од тумачења информације као мере могућности избора у селекцији једне поруке, „информација“ је увек новост, иновација; она не подразумева значење које се саопштава, већ нумеричку количину информације. Видети, на пример: Umberto Eko, *нав. дело*, 31; А. Моль, *нав. дело*; Maks Benze, „Sažeti temelji moderne estetike“, *Estetika i teorija informacije* (priredio Umberto Eko), Prosveta, Beograd, 1977, 49–74.

<sup>58</sup> Имајући у виду важност ове проблематике, изненађује да је таква констатација измицала досадашњој етномузиколошкој науци. О томе шире, видети: Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа...*, 269–271.

<sup>59</sup> Видети: Edmund Lič, *нав. дело*, 19, 20.

тока. Реч је о другачијем кодирању музичке и поетске компоненте, различитим информативним аспектима њихових манифестација који воде ка образовању јединствене обредне поруке.

Висока нумеричка информативност поетског система исходи из високе симболичности природног језика, односно његовог великог комуникативног потенцијала који носи дискретна (континуирана), конвенционална и арбитрарна својства. Такав основни принцип симболичког репрезентовања ванјезичких појава, те могућност сегментирања реалности, јесу важне одреднице поетског система. Посебну пажњу завређује чињеница да је функција поетског система, сходно назначеним карактеристикама, потпуно специфична и различита од детерминишућих вредности осталих обредних система. У комбинацији са поетским системом и његовом функцијом дискретности, музички систем се доживљава као симултан, целовит и спацијалан, а, сходно томе, и као функционално комплементаран. Таква својства приписују се кључно системима чија ефикасност почива на могућности сажимања темпоралног тока у један целовити перцептивни доживљај.<sup>60</sup> Будући да су когнитивни капацитети ограничени, овако успостављена комплементарност у којој музички систем има ограничену нумеричку информативност, те преузима улогу главног носиоца семантичке информативности, доводи до утискивања садржаја одређених десигнатумом у дугорочну меморију, тј. „у компоненту система обраде информација у којој је трајно ускладиштено наше ‘целокупно знање о свету’“.<sup>61</sup> У складу с тим, музички систем јесте аналоган другим обредним системима у којима је изразитија функција невербалних, иконичких релација и који су погоднији за изражавање целовитости обредног догађаја. Таква повезаност различитих типова дискурса у обреду јесте у директној вези са тумачењем обредног синкретизма – као јединства различитости.

---

<sup>60</sup> Ivan D. Ivić, *нав. дело*, 246.

<sup>61</sup> Александар Костић, *Когнитивна психологија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006, 230.

**Пример бр. 1:** коледарска

Брза (Лесковац)

♩ = 168



Ој, у - ба - ва ма - ла мо - ма, ој, у - ба - ва ма - ла мо /ма/


Ој, убава, мала мома!  
 Орач оре рајно поље,  
 рало му је шимширово,  
 а остав му струк босиљак,  
 а волови соколови.  
 Ој, убава, мала мома!

Р. Петровић, Српска народна музика (песма као израз народног музичког мишљења), САНУ, Београд 1989, 33 (пример бр. 12).

**Пример бр. 2:** лазаричка

Мекши (Добрич)

♩ = 120



Ој, у - ба - ве ма - ле мо - ме, ој, у - ба - ве ма - ле мо - ме!

Ој,убаве, мале моме!  
 Орач оре равно поље,  
 волови му два јелена,  
 јарам му је чудно дрво,  
 чудно дрво јаворово,  
 палице му жуте женке,  
 рало му је јасан месец,  
 семе му је ситан бисер,  
 сејач му је бели ветар,  
 остан му је струк босиљак,  
 бране су му ситне шивке,  
 ситне шивке девојачке.  
 Ој, убаве, мале моме!

М. Гајић, *Лазаричко певање у централном делу Добрича* (Необјављен дипломски рад одбрањен 2003. на Катедри за музикологију и етномузикологију ФМУ у Београду; ментор: проф. др Димитрије Големовић) (мелодија бр. 19, текст бр. 61).

## Пример бр. 3: краљичка

Тасковићи (Заплање)

$\text{♩} = 72$

Ој, уба - ве(ј), ма - ле(ј) мо - ме,

о,

Ла - до. Ла - до, О - рач о - ре...

О - рач о - ре...

O.F.

Ој, убаве, мале моме!  
 Орач оре рамно поље,  
 волови му два јелена,  
 рало му је чудно дрво,  
 чудно дрво јаворово,  
 остан му је струк босиљак,  
 палице му шимширове...  
 Ој, убаве, мале моме!

С. Радиновић, *Старо двогласно певање Заплања* (Необјављена магистарска теза одбрањена 1992. на Катедри за музикологију и етномузикологију ФМУ у Београду; ментор: проф. др Драгослав Девић) (мелодија бр. 26, текст бр. 139)

Mirjana Zakić

THE COMPLEMENTARY NATURE OF POETIC AND MUSICAL  
 SYSTEMS IN RITUAL VISITS TO HOUSEHOLDS  
 (Summary)

Analysis of poetic texts of the ritual – processions (*koledari*, *lazarice*, *kraljice*) in Southeastern Serbia has proved that poetical systems facilitate the differentiation at all levels of semantic relations connected to ritual practice: from denotatum (the current, real objects to which the individual ritual acts refers), specific designatum (mutual concept of given ritual, marked with existing denotata), to universal designata (general concept of all rituals, marked with specific designata and content denotata).

However, with the frequent absence of indexic references (refrains, specific frames and lexemes), poetic texts have become universal in the denotation area of the general idea of fertility among all rituals, and the possibility of fragmentation/analysis and reality segmentation, which derive from the high communication potential of the verbal system, which contributes towards making key connections with denotata on the syntagmatic plan of the ritual process. In contrast with that, musical texts (as articulated entities or music “gestalts”) are always contextualized and ritually recognizable on a paradigmatic level.

In this article the differentiation of poetic and music informative values are stressed: semantic (under which meaning, the presence of objects in the text as a sign, is considered) and numeric (which assigns a numerical quantity of innovation in the text). In a semantic sense, the musical message (in relation to the idea of the ritual) and poetic message (according to a concrete object and possibly the idea of the given ritual) are highly informative. In a numerical sense, again, the values of this message are different. The musical message, at the level of the initial model (starting pattern) holds a highly informative value relating to extra-musical concept (designatum). However, its numerical informative value is rapidly reduced by model repetition in further melo-strophic appearances. A different principle is at stake when it comes to poetic structuralisation, in which a continuous flow of new verses (new content) produces increscent information. With such a mechanism, in a perceptual sense, the high redundancies of the musical model are being commutated. This redundancy of music content has the function of impacting and integrating it into individual and collective memory. The very thought of this parallel testifies to the frequently stressed differentiality of non-verbal and verbal communicational forms. During informational transfer “syntax of non-verbal ‘language’ has to be much simpler than the syntax of spoken or written language”.

The combination of stated different principles is imminent to the performance of each song, and the total musical-poetical process of the ritual. The registration of a high number of texts and (almost) universal musical model for one ritual (at the same location) leads to key connections of the poetic system with specific objects – denotata – which ensure the syntagmatics of the ritual procession, and the connectivity of the music system with specific designatum marking the paradigm of the ritual. The different functions of these systems, their concretizations – music and poetic texts – complementarily and syncretically contributing to the efficiency of the ritual process, are noted. It is a matter of the different coding of the music and the poetic component, different informative aspects of their appearance, leading towards the creation of the integral ritual message.

The high numerical information value of the poetic system originates from the highly symbolic value of natural language, precisely its great communicational potential, which carries discrete (continuous), conventional and arbitrary features. Those basic principles of symbolic representation of extralingual appearances, those kinds of reality segmentation, are the fundamental determinants of the poetic system. The fact that the function of the poetic system, based on stated characteristics, is unique and different from the determinant values of other ritual systems deserves special attention. In combination with the poetic



system and its function of discretion, the musical system is perceived as simultaneous, integral and spatial, and because of that, functionally complemented. These features are assigned mainly to systems whose efficiency rests upon the possibility of temporal comprimation into one total perceptual experience. Whereas cognitive capacities are limited, this kind of complementarity, in which the musical system has limited numerical informative value, taking the role of main carrier of semantic information, leads to content implementation (determined by designatum) into the long-term memory, “in component of the systematic information processing in which our ‘total acknowledge of the world’ is permanently stored”. In accordance, the music system is analogous to other ritual systems in which the function of non-verbal, iconic relations are distinctive, and which are more suitable for the expression of ritual event totality. That connection of different types of ritual discourse is in direct connection with the explanation of ritual syncretism – as a unity of differences.

UDC 781.7:398.332(497.11-12)

519.76:159.9.019.2

DOI:10.2298/MUZ0909133Z

*Јелена Јовановић  
Првослав Радић*

## ТАМО ГОРЕ МАГЛИТА ПЛАНИНА: ЕТНОМУЗИКОЛОШКО-ФИЛОЛОШКИ ПРИЛОГ О ЈЕДНОЈ ПЕСМИ ИЗ КОПАОНИЧКОГ КРАЈА\*

**Апстракт:** У раду је са двојаког – етномузиколошког и филолошког – становништа аналитички обрађена традиционална славска приповедна песма из региона Копаоника. Резултати упоредног сагледавања њених особина показују да је реч о реликту архаичне српске, јужнословенске и шире, балканске обредне традиције.

**Кључне речи:** приповедна песма, балада, славска песма, Копаоник, козовско-ресавски дијалекат, српска динарска вокална традиција, украсно *j*, рефренска пауза, сребрна свирала, Радуле и Јања, централни Балкан.

Циљ заједничког рада двоје аутора јесте да се мултидисциплинарно представи етномузиколошки и филолошки запис једне архаичне сеоске песме. Као први корак у том правцу, анализирана је њена музичка, поетска и значењска компонента. При томе је указано на показатеље географске распрострањености датог мелодијског модела и других кључних структурних особина њене музичке структуре, као и особина говора испољених у тексту и његовог поетског садржаја.

Песма *Тамо горе маглита планина* забележена је 1987. године приликом филолошких теренских истраживања у копаоничком крају, у селу Мрче. Казивала ју је, тачније певала, Султана (звана Сутка) Савић (рођ. Милићевић, 1903),<sup>1</sup> којом приликом је песма и снимљена. Испитаница је била родом из оближњег села Штава,<sup>2</sup> а удајом је доспела у Мрче. Била је радо виђен гост на славама и ову песму је изводила у тим приликама.

\* Студија је резултат рада на пројектима *Музика на раскрићу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033 и *Етничка и социјална стратификација Балкана*, бр. 148011. Оба пројекта су финансирана од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

<sup>1</sup> В. Првослав Радић, *Цртице о говору села Мрче у куришумлијском крају*, Српски дијалектолошки зборник, XXXVI, Српска академија наука и уметности и Институт за српскохрватски језик, Београд 1990, 71–72.

<sup>2</sup> Нажалост, недостаје податак о томе где је Султана Савић песму чула и научила. Вероватно је да песма потиче из њеног родног села Штава.

Ова приповедна песма (балада), по елементима музичке структуре и по начину извођења, представља изузетно вредан и занимљив пример старе српске сеоске певачке традиције. Ево њеног нотног записа:

Музички запис са нотним сликама и српским текстом:

Темпо:  $\text{♩} = 96$

Та - мо го - ре, ој, ма - гли - та пла - ни - на,

Темпо:  $\text{♩} = 100$  *a s s e l.*

ма - гли - та пла - ни - на, та - мо го - ре, ој,

о.ф.

де - во - ја - ко мо - ја!

во - ја - (ко) мо - ја

во - ја - ко мо - ја

*Напомене уз нотни запис:*

Током извођења песме, темпо је све бржи; до последње мелострофе достиже брзину  $M. M. \text{♩} = 120$ . Сходно томе, и пауза између мелостихова се према крају песме постепено скраћује. Може се претпоставити да је убрзање темпа последица певања ради тонског снимања, ван оригиналног контекста; ипак, остављамо могућност постојања још неког (у овом тренутку нама непознатог) разлога овог убрзања.

У припевном рефрену,<sup>3</sup> на гласу  $\underline{\dot{I}}$ , од четврте до последње мелострофе уместо мелодијског покрета терце наниже јавља се кратак извик, са функцијом орнамента.

Наводимо текст песме у целини.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Термини „припевни рефрен“, „упевни рефрен“ и „рефренска пауза“ употребљени су према класификацији и теоријском утемељењу у: Димитрије О. Големовић, *Рефрен у народном певању од обреда до забаве*, Реноме – Бијељина, Академија умјетности – Бања Лука, Београд 2000, 35, 61–64.

<sup>4</sup> Устаљена етномузиколошка пракса налаже да се само први певани стих запише у целини, са свим понављањима и рефренима. Интердисциплинарни приступ певаној песми, међутим, показује предност интегралног записа свих певаних стихова и

<i>Тамо горе ој, маглиа планина</i> <i>Маглиа планина</i> <i>Тамо горе ој, девојко моја</i>	<i>Љуто писну ој, Радуле чобанче</i> <i>Радуле чобанче</i> <i>Љуто писну ој, девојко моја</i>
<i>Ју планине ој, зелена ливада</i> <i>Зелена ливада</i> <i>Ју планине ој, девојко моја</i>	<i>Чак је чула ој, љуба Радулова</i> <i>Љуба Радулова</i> <i>Чак је чула ој, девојко моја</i>
<i>Ту ми пасу ој, Радулове овце</i> <i>Радулове овце</i> <i>Ту ми пасу ој, девојко моја</i>	<i>Чим је чула ој, одма дотрчала</i> <i>Одма дотрчала</i> <i>Кад је чула ој, девојко моја</i>
<i>И код њима ој, Радуле чобанче</i> <i>Радуле чобанче</i> <i>И код њима ој, девојко моја</i>	<i>Љуто моли ој, из горе ајдуце</i> <i>Из горе ајдуце</i> <i>Љуто моли ој, девојко моја</i>
<i>"Ју рука му ој, сребрано свирајче</i> <i>Сребрано свирајче</i> <i>Ју рука му ој, девојко моја</i>	<i>Пуштите ми ој, Радуле чобанче</i> <i>Радуле чобанче</i> <i>Пуштите ми ој, девојко моја</i>
<i>Кад засвири ој, долеко се чује</i> <i>Долеко се чује</i> <i>Кад засвири ој, девојко моја</i>	<i>Ал кајдуци то несу веровали</i> <i>Несу веровали</i> <i>Ал кајдуци то несу веровали</i>
<i>Чак су чули ој, из горе<sup>х</sup> ајдуци</i> <i>Из горе<sup>х</sup> ајдуци</i> <i>Чак су чули ој, девојко моја</i>	<i>Не пуштише ој, Радуле чобанче</i> <i>Радуле чобанче</i> <i>Не пуштише ој, девојко моја</i>
<i>Чим су чули ој, одма дотрчали</i> <i>Одма дотрчали</i> <i>Чим су чули ој, девојко моја</i>	<i>Ухватише ој, ту његову љубу</i> <i>Ту његову љубу</i> <i>Ухватише ој, девојко моја</i>
<i>Везаше му ој, руке наопако</i> <i>Руке наопако</i> <i>Везаше му ој, девојко моја</i>	<i>Ухватише ој, па је обесише</i> <i>Па је обесише</i> <i>Ухватише ој, девојко моја.</i>

На језичком плану песма најпре упућује на косовско-ресавски дијалекатски тип који доминира у копаоничкој области. О томе све-

---

рефрена, утолико што омогућава да се уоче евентуалне промене у изговору или артикулацији током певања поновљених делова појединих текстуралних целина.

дочи доследнији екавски рефлекс старог гласа *јат* (лок. *ју планине*, през. *несу*), уобичајене вокалске замене (*долеко*), нестабилност фонеме *х* (*<sup>х</sup>ајдуци / кајдуци*), аналошки пренос сибиланата из номинатива у акузатив множине именица м.р. на консонант (*ајдуце*), ген.-локативни падежни синкретизам (*ју рука*), очуваност аориста (*писну, везаше, обесише, пуштише, ухватише*), деминутивни суфикс *-че* (*чобанче, свирајче*).<sup>5</sup> Део ових особина карактерише и суседне, призренско-јужноморавске говоре, а на везу са овим говорима указују и друге језичке одлике песме (исп. през. *засвири*, генитивни предлошко-падежни модел: *код њима*). На језичко-стилском плану пажњу завређује употреба тзв. украсног *ј* (*Ју планине ој, ... Ју рука му ој*). То је поетска особина коју познају бугарске, македонске и српске народне песме, укључујући и оне из приморја, као и песме суседних, несловенских народа, пре свега арумунске и шиптарске песме.<sup>6</sup> Појаву украсног *ј* као уобичајену извођачку особеност балканске сеоске вокалне традиције уочили су и етномузиколози. Објашњавају је тиме да олакшава артикулацију вокала који следи, и често се јавља као почетни глас.

На музичком плану, *Тамо горе, маглина планина* је пример песме која, несумњиво, припада старом сеоском српском и балканском певачком слоју, што ће бити образложено у току наредног излагања. Заснована је на несиметричном десетерцу (4,6). Њен мелодипоетски облик је дводелан, А Аv, и почива на монотематском принципу: у њему је присутно једно јединствено мотивско језгро као „ујединитељ строфе“, из којег се развија цео облик.<sup>7</sup> Такав принцип је заједничка карактеристика старе вокалне традиције Балкана и, шире, југоисточне Европе.<sup>8</sup>

Да би се јасније сагледала форма ове песме, дајемо њену шему, узимајући у обзир и њене најситније делове – кратке фрагменте који чине сваки од два основна дела облика.

Шема облика песме је следећа:

---

<sup>5</sup> Уп. Павле Ивић, *Дијалектологија српскохрватског језика, Увод и штокавско наречје* (друго издање), Матица српска, Нови Сад 1985, 101–109.

<sup>6</sup> Уп. В. Богишић, *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, Гласник Српског ученог друштва, X, Биоград 1878, 57, 153; Блаже Конески, *Историја македонског језика*, Просвета – Београд, Кочо Рацин – Скопје, 1966, 51; Божидар Настев, *Аромански студији, Прилози кон балканистиката*, Огледало, Скопје 1988, 84.

<sup>7</sup> Оскар Елшек, „Стратиграфски проблеми у народној музици Карпата и Балкана – западна и источна Европа“, *Музички талас* 2–4, Београд 1998, 46.

<sup>8</sup> Исто.

Макроструктура:	<b>A</b>			<b>Av</b>
Микроструктура:	<b>a</b>	<b>av</b>	<b>av</b>	<b>a av</b>
Рашчлањеност стиха:	4,1	6	6	4, <u>1/1</u> 1/1,5
Слогови стиха и рефрена:	a  <u>r1</u>	a2	a2	a  <u>r1</u> r2

Дводелни облик **A Av** је, дакле, заснован на једностиху: први део, **A**, доноси први чланак стиха и једносложни упевни рефрен ој (4, 1) и други чланак, отпеван два пута (6,6). После цезуре (рефренске паузе), други део облика, **Av**, почиње на идентичан начин као и први део: доноси први чланак стиха и једносложни упевни рефрен (4, 1), а затим, уместо другог чланка стиха, петосложни припевни рефрен (5), који са упевним рефреном, надовезујући се на њега у ненарушеном ритмичком току, твори шестосложну целину. Овај облик је, дакле, у основи близак облику са дословним понављањем, али га од њега одвајају: у првом делу облика поновљени други чланак и, у другом делу облика, припевни рефрен, уметнут као други чланак, што би се можда могло тумачити и као рефренска допуна.<sup>9</sup> Другим речима: први део облика је дужи од другог за дужину другог чланка стиха; други део облика чини, у збиру, десетерачки стих, али је у њему, уместо другог чланка стиха, присутан припевни рефрен истоветне дужине (ој девојко моја). У петнаестој мелострофи (*Ал кајдуци то несу веровали*) јавља се изузетак од овог правила: упевни и припевни рефрен изостају. Уместо упевног рефрена ој јавља се заменица *то*, а уместо припевног рефрена изложен је други, шестосложни чланак стиха.

Занимљиво је да су у мелопоестком обликовању ове песме изостала оба елемента која су у литератури идентификована као уобичајен минимум различитости између два дела облика: и „ритмичка аугментација друге каденце“ и „незнатна, али ипак релативно стабилна промена завршетка мотива“<sup>10</sup> – у нашем примеру каденце делова облика **A** и **Av** су идентичне. Елементи разликовања првог и другог дела су њихова дужина и присуство, односно, одсуство основног текста и припевног рефрена, што су елементи саме макроформе, а не издиференцифаности на нивоу ритмичких или мелодијских детаља. Стога овакав облик има особину крајње формалне и мелодијске рудиментарности.

Основно мотивско језгро, којег чини део **a** (придружен првом чланку стиха и упевном рефрену), има узлазно-силазни мелодијски смер: у осминском покрету, у *giusto* ритму, скок навише од хипофиналиса на

<sup>9</sup> Димитрије Големовић, *наведено дело*, 82, 86.

<sup>10</sup> Према: Оскар Елшек, *Наведено дело*, 46.

хиперфиналис, затим поступан повратак на хипофиналис и улазак у финалис дужег трајања, са *усецањем*<sup>11</sup> у хипофиналис као најавом наредног покрета. Део **av** представља рудиментарну варијацију на основно мотивско језгро, у којој је као основа задржан почетни осмински покрет и скок хипофиналис – хиперфиналис, али је унета ритмичка промена: последња четири слога су у четвртинама, чиме се усталасани мелодијски покрет око финалиса успорава и тиме се успоставља равнотежа / симетрија са дугим трајањем финалиса у првом делу облика.

Пауза (цезура) између два дела облика за тренутак зауставља овај ток, а одмах затим други део облика, **Av**, као да целу композицију враћа на почетак доношењем основног мотивског језгра и првог чланка стиха са упевним рефреном; тек потом, уместо очекиваног другог чланка стиха, донет је њему метрички идентичан припевни рефрен, који заокружује форму. Симетрији читавог облика доприноси још један елемент: у делу **Av** упевни рефрен ој продужава се из дела **a** у **av** и на њега се директно надовезује припевни рефрен девојко моја; на тај начин, рефрен ој чини не само метричку допуну стиха до десетерца, већ и мелодијску спону између делова **a** и **av**, неопходну за остварење асоцијације на продужени финалис у делу **a**.

На основу слушања стиче се утисак изразите репетитивности, услед понављања основног кратког мотивског језгра и његове варијације у релативно брзом темпу. Песма је у основи силабична, али није лишена мелизама, што доприноси динамици у ритмичком и мелодијском току.

Оваквом композицијом мелодијских и текстуалних фрагмената постигнуто је ванредно јединство и равнотежа на текстуалном, мелодијско-ритмичком, формалном и на значењском плану. На текстуалном плану, стабилну форму првог дела облика и убедљивост исказа, са стихом донетим у целини, додатно учвршћује поновљени други чланак стиха. Овоме доприноси мелодијско-ритмички и формални план: сваки део микроструктуре има јасну мотивску физиономију, са завршним чврстим ритмичким упориштем на интонационом стожеру / финалису (било у дугом трајању, као у делу **a**, било у три пута поновљеном тону финалиса, као у деловима **av**). На значењском плану, равнотежа је постигнута, с једне стране, два пута поновљеним другим чланком у делу **A** који убедљиво потврђује значење сваког стиха, и, с друге стране, увођењем припевног рефрена који метрички надокнађује недостатак другог чланка у делу **Av**. У минималним размерама, остварен је савршено уравнотежен спој форме и садржине.

<sup>11</sup> Термин наводим према: *Народна музика ужичког краја*, САНУ, Етнографски институт, Посебна издања, књига 30, свеска 2, Београд 1990, 24.

Дводелни облик какав је присутан у овој песми заснован је на скоро дословном понављању. То најпре упућује на претпоставку о њеном далеком пореклу у обредној пракси.<sup>12</sup>

У прилог истој претпоставци говори и присуство цезуре коју можемо посматрати и као рефренску паузу у току мелострофе. Иако се она у овом примеру не јавља, као што је за њу карактеристично, после почетка другог, поновљеног стиха, цепајући га на два дела (у циљу избегавања да се цезура у тексту и цезура у мелодији поклопе), она задржава место праве рефренске паузе у мелострофи – не на њеној средини, већ на почетку друге половине, на месту, како то образлаже Изалиј Земцовски, *златног пресека* читавог облика<sup>13</sup> – што је заједничка особина великог броја примера обредних песама балканских Словена, али и Руса.<sup>14</sup> Код балканских Словена ову особину имају песме зимског и пролећно-летњег циклуса, и свадбене, а код Руса свадбене песме.<sup>15</sup> Улога рефренске паузе је да „*скрива понављање, јер дели строфу на два несиметрична дела*“,<sup>16</sup> што има своје оправдање у првобитној обредној намени ове врсте песама, у функцији стварања утиска непрекидног трајања, „*зачараног кретања*“.<sup>17</sup>

Припевни рефрен *ој, девојко моја* придружује ову песму из копаоничке области широком кругу варијаната са готово идентичним оквирним стихом, највероватније, такође, обредног порекла.<sup>18</sup> Његове карактеристике, које „*најчешће одликују и рефрене српских народних песама*“ јесу „*стереотипност, семантичка издвојеност и вокативна форма*“.<sup>19</sup> У радовима наших етномузиколога изнета је претпоставка да је реч о веома старој традицији. О томе Сања Радиновић пише: „*Магијска сврха оквирних стихова и њихов пуни вербални смисао остају за*

<sup>12</sup> Видети: Dimitrije O. Golemović, „Dvodelnost u srpskom narodnom pevanju zasnovana na doslovnom ponavljanju“, *Zbornik radova XXXVII Kongresa SUFJ, Plitvice 1990*, Zagreb 1990, 446–450.

<sup>13</sup> Изалиј Земцовский, „Рефренный возглас на месте паузы в сдвоенной строфе“, *Народно стваралаштво – фолклор*, 47–48, Београд 1973, 53.

<sup>14</sup> Изалиј Земцовски, „Прилог питању строфике народних песама (из јужнословенско-руских паралела)“, *Народно стваралаштво-фолклор* 25, Београд 1968, 62–65.

<sup>15</sup> Исто, 64–65.

<sup>16</sup> Исто, 65.

<sup>17</sup> Исто, 66; Димитрије О. Големовић, *Рефрен у народном певању: од обреда до забаве*, 63.

<sup>18</sup> Dimitrije O. Golemović, „*Oj djevojko, draga dušo moja*“, u: *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 2006, 37.

<sup>19</sup> Сања Радиновић, „Оквирни стих у српском вокалном наслеђу“, *Музика кроз мисао /зборник радова/*, Факултет музичке уметности, Београд 2002, 118.



сада скривени нашем сазнању, јер ни народно казивање ни постојећа научна литература још увек не пружају готово никакво објашњење. Доследно и стереотипно обраћање девојци, [...] наводи на помисао да су они првобитно представљали молитвену инвокацију упућену неком прехришћанском женском демону или божанству – можда старословенској Девани, Деви или Девици – од којег се очекивало да обезбеди онакву животну стварност каква је пројектована у текстовима обредних песама. [...] Даље проницање у ову проблематику вероватно ће се догодити у крилу семиотике [...] Оквирни стихови уједно би имали сврху да преведу из профаног у домен сакралног и магијског.<sup>20</sup>

Тонски састав ове песме је, такође, минималан: чини га трихорд са распоредом цео степен – полустепен. Овако скроман, рудиментаран тонски низ, по многим мишљењима, особина је једног од слојева вокалне традиције Карпата и Балкана, за које се сматра да су „старословенски мелодијски слојеви који су се најживље одржали на Балкану.“<sup>21</sup> По свој прилици, уски тонски низ један је од показатеља архаичности традиционалних мелопоетских структура.<sup>22</sup>

Ако бисмо покушали да ову песму, с обзиром на њене мелопоетске карактеристике, сместимо у контекст традиционалне музичке културе ширег ареала и одредимо њено могуће извориште у традицији неког од културних простора Балкана, констатоваћемо да значајан печат њеној физиономији даје спој неколико елемената: репетитивни облик који се састоји од једне кратке мотивске целине (вариране при понављању), силабизам, мали тонски састав, *giusto* ритам и, с друге стране, жанр и садржај песме. Упадљива је, у овом погледу, њена сличност, а можда и сродност, са песмама снимљеним у другом делу копаоничке области: у Лешку, и у околини Косовске Митровице. Кад је реч о традицији Лешка, очигледну сличност са анализираним примером на плану мотивике и форме показује објављена транскрипција песме из овог краја, певана на „старински глас“ (*Пошетај, Дано, девојко, мори*).<sup>23</sup> Нарочито је изразита сличност песме о *маглитој планини* са једном другом песмом са елементима нарације (али и са дугим припевним рефреном), из Же-

<sup>20</sup> Исто, 126–127.

<sup>21</sup> Оскар Елшек, *наведено дело*, 45.

<sup>22</sup> Драгослав Девић, „Музичка компонента као одлика архаичности орских песама за плодност у календарском циклусу обичаја“, *Етно-културолошки ЗБОРНИК*, књ. II, Сврљиг 1996, 233.

<sup>23</sup> Радмила Петровић, „Морфолошке структуре српских народних песама“, *Зборник радова о Стевану Мокрањцу*, САНУ, Одељење ликовне и музичке уметности, Београд 1971, 218–219.

ровнице код Косовске Митровице (*Смиљ девојка покрај горе бра-ла*).<sup>24</sup> Очигледна је њихова међусобна мотивска и метро-ритмичка сродност, али и намена / функција песама: обе су певане о славама.

С друге стране, има много разлога да се успостави паралела између особина нашег примера и особина различитих песама из широког географског подручја динарских предела. Велика је, наиме, њена формална и мелодијско-ритмичка сродност са мотивиком *конталица* са Купреса.<sup>25</sup> За све ове примере карактеристична је мелодија изграђена обигравањем око интонационог стожера (тоналног центра, финалиса), са важном улогом хипофиналиса као означитеља места цезуре међу деловима облика и предаха у мелодијском току, на начин *усецања*, такође битне особине динарског начина музичког изражавања.<sup>26</sup>

Најзад, начин интерпретације, са живахним одржавањем моторичности и прегнантности израза, уз употребу мелизматичних група тонова,<sup>27</sup> чију паралелу у стилском погледу налазимо, између осталог, у извођењу лирске песме из Подибра,<sup>28</sup> даје особен печат оваквим песамама. Томе доприноси намерно, а истовремено спонтано акцентовање мелодијски и ритмички истакнутих тонова – хиперфиналиса и финалиса. Наведене особености мело-ритмичког и формалног устројства, као и особености извођења – елементи стила – чине збир важних одлика музичког изражавања динараца.

Поред ових уочених сличности и сродности у погледу музичке структуре са варијантама из других, етнички блиских крајева, колико је познато, идентичан мелодијски модел је констатован само у једној варијанти, *Змај прелеће с мора на Дунаво*, из области Мораче (Црна Гора).<sup>29</sup> Различитост у односу на модел песме *Тамо горе, маглита планина* састоји се у томе што се мелострофа варијанте из

<sup>24</sup> ЛП плоча *Музичка традиција, Песме и игре Косова са Смотре народног стваралаштва у Глоговцу*, ПГП РТБ 2510073, Б/4.

<sup>25</sup> Упор. снимке народног певања жена, колониста са Купреса (Босна) у Младенову (Бачка), Музиколошки институт САНУ, снимила Радмила Петровић.

<sup>26</sup> Димитрије Големовић, *наведено дело*, 10, 24.

<sup>27</sup> Драгослав Девић, „Динарско и шопско певање у Србији и метанастазичка кретања“, *Нови звук* 19, Београд 2002, 39.

<sup>28</sup> Сања Ранковић, *Основни принципи учења народног певања – Једногласно певање I*, Завод за уџбенике, Београд 2008, пример 14.

<sup>29</sup> Песму је, у присуству аутора овог текста, почетком октобра 2009. године, у простору канцеларије Генералног секретара САНУ, отпевао један великодостојник Српске православне цркве, уз објашњење да је на исти начин певала његова мајка, родом из региона реке Мораче. На жалост, песма том приликом није могла бити звучно забележена, али су мелодијски модел и манири у извођењу одмах препознати.

Мораче састоји само од једног, првог мелостиха, без његовог понављања и без припевног рефрена.

Кад је у питању садржајна компонента, реч је о архаичној приповедној песми (баллади) која је свакако претрпела извесна оштећења. Песма има осамнаест целина (мелострофа). Говори о „Радулу чобанчету“, кога заробљавају „из горе ајдуци“, и о његовој „љуби“ која узалудно моли хајдуке за мужевљев живот. Песма се завршава трагично, и помало необично, тако што хајдуци не удовољавају молбама Радулове љубе („Ал кајдуци то несу веровали“), већ је хватају и вешају („Ухватише, па је обесише“), док се у исто време не назначује шта се дешава са Радолом. Чини се да тема хајдучке одмазде над таоцем, која не искључује ни жене, има, ипак, ширу балканску културолошку позадину.<sup>30</sup> Песма није без старих слојева, на шта упућују и могуће митолошке одредбе, као „маглита планина“, „зелена ливада“, Радулово „сребрано свирајче“, „из горе ајдуци“, што је можда све део поетске рефлексije везане за познати чобански митолошки пар – Радоја (Влашић Радуле) и Јању.<sup>31</sup> У копаоничкој фолклористици, поред „Радула чобанчета“ (и „Радета чобанина“), присутно је и име чобанице Јане.<sup>32</sup> У балканском дивониму Јана (Јања) поједини истраживачи виде везу са Дијаном, античком шумском богињом и заштитницом тројанског јунака Енеја.<sup>33</sup> Указано је на њене хтонске и лунарне митолошке атрибуте, који би могли имати извесне одразе у песмама овакве тематике, а за овај дивоним је констатована и честа веза са древним рудиштима,<sup>34</sup> који управо карактеришу копаоничку област. Нису искључене ни историјске рефлексije ових ликова, везане пре свега за влашког војводу Радула, за кога предање говори да се оженио Јелицом из црногорског племена Црнојевића.<sup>35</sup> И две жупске народне песме говоре о „детету Радоју“, чобанину, и његовој „сеји Јелици“.<sup>36</sup>

<sup>30</sup> Уп. Густав Вајганд, *Аромунџи*, том II, Српско-цинцарско друштво „Луђина“, Београд 1997.

<sup>31</sup> Уп. Natko Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Logos, Split 1981, 416 (репринт).

<sup>32</sup> Уп. Тихомир Јанићијевић, *Народне песме из Топлице*, Ток – часопис за културу, књижевност и друштвени живот Топлице, 20–21, Прокупље 1987/88, 60–61; Милош Марковић, *Народна лирика Жупе*, Багдала, Крушевац 1969, 149, 155.

<sup>33</sup> Миливој Павловић, *Говор Јањева, Међудијалекатски и миксоглотски процеси*, Матица српска, Нови Сад 1970, 148.

<sup>34</sup> Исто: 151.

<sup>35</sup> Томо Марећ, *Naša narodna epika*, Nolit, Београд 1966, 203–204.

<sup>36</sup> М. Марковић, наведено дело, 166–167.

Значење помена самог инструмента на коме чобанин свира – *сребраног свирајчета* – сребрне (кратке) свирале – такође може бити од важности за разумевање садржаја песме. Сама свирала је, по традицији многих народа, „одувек била инструмент пастира и младих људи“; у српском народу се верује да њен звук има посебног утицаја на стадо и да пастир својом свирком може да утиче на њега. Свирале се у различитим културама такође приписује велики утицај на „плодност, рађање, обнављање живота“. С друге стране, према тумачењу једног текста из Старог Завета, „Божанска мудрост коју сребро представља и у хришћанској симболици“ изражавана је у Храму, оглашавањем дувачких инструмената (труба) израђених од сребра.<sup>37</sup>

Ово упоредно сагледавање језичких и музичких особина песме *Тамо горе маглита планина* показује да се у њему одражавају особине косовско-ресавског дијалекта, с једне стране, и особине динарске (или карпатско-балканске) сеоске музичке културе, с друге стране. Овакав налаз само је на први поглед контрадикторан: Јован Цвијић, говорећи о косовскомехохијском етничком варијетету који заплускује копаоничку област с југа, смешта овај варијетет на средокраћу између такозваног централног и динарског типа становништва.<sup>38</sup> Отуда се може рећи да су карактеристике песме, по свој прилици, у потпуном складу са антропогеографским тумачењем копаоничког предела и особина његовог становништва.

Аспект старости и порекла песме, којег употпуњују упоредна анализа музичке и садржајне компоненте, на основу многих појединости, недвосмислено упућује на закључак да је реч о изузетно вредном примеру старе, обредне вокалне традиције балканских Словена.

<sup>37</sup> Сви цитати су преузети из: Andrijana Gojković, *Muzički instrumenti. Mitovi i legende, simbolika i funkcija*, Београд 1994, 39, 96, 176, 104.

<sup>38</sup> Јован Цвијић, *Балканско полуострво*, Сабрана дела, књига 2, САНУ, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2000, 433–434. Изузетно је занимљив и податак да је за становнике села Штава, родног села наше испитанице, забележено да су „по предању дошли `пре Косова (Косовске битке 1389) из Штавице` (на горњем Ибру), а старином су из Северне Арбаније“; уп. Радослав Љ. Павловић, *Сеобе Срба и Арбанаса у ратовима 1876. и 1877–1878. године*, Гласник Етнографског института, IV-VI (1955–1957), САНУ, Београд 1957, 65.

*Jelena Jovanović*  
*Prvoslav Radić*

“UP THERE IS A FOGGY MOUNTAIN”: AN  
ETHNOMUSICOLOGICAL-FILOLOGICAL CONTRIBUTION  
ON A TRADITIONAL SONG FROM THE KOPAONIK REGION  
(Summary)

A comparative ethnomusicological and philological analysis was made of the narrative song (ballad) field recording *Tamo gore maglita planina*, from the village of Mrča, Kopaonik mountain region, South Serbia. The song was sung by Sultana Savić (b. in 1903) whose birthplace is the nearby village of Štava. Philological analysis revealed that the features of the song's language belong primarily to the Kosovo-Resava dialect type, with occasional influences from Prizren-Timok speech. The song's content shows its connection to old Balkan beliefs, partly personified by the shepherd mythological couple of Radoje (Vlašić Radule) and Janja.

Ethnomusicological analysis provides numerous arguments (rudimentary monothematic form, refrain pause, tone row consisting of trichord, repetitiveness) to support the assumption that the song is a part of the archaic Balkan, Serbian and South Slavic ritual vocal tradition, formed, most probably, under the predominant influence of Dinaric rural vocal culture. These findings are also complementary to Jovan Cvijić's anthropogeographical remarks about the region where the song originates from.

UDC 398.87(=163.41):801.7/.8

781.7(=163.41):78.072

DOI:10.2298/MUZ0909153J

**ПРИКАЗИ И РЕЦЕНЗИЈЕ**

**REVIEWS**



## ПУБЛИКАЦИЈЕ / BOOKS

Драгана Стојановић-Новичић

### ОБЛАЦИ И ЗВУЦИ САВРЕМЕНЕ МУЗИКЕ\*

Факултет музичке уметности у Београду – Сигнатуре,  
Катедра за музикологију. Музиколошке студије  
– монографије – свеска 3/2007, Београд 2007.

Проучавање музике XX и XXI века, истраживање предела *новог* звука, као и критичко разматрање рецепције акција представника музичке авангарде у друштву, већ дуги низ година налазе се у самој жижи музиколошког рада Драгана Стојановић-Новичић. Њено патионирано интересовање за проблеме савременог музичког стваралаштва посебно су интензивирани током протекле деценије, када се посветила портретима радикално оријентисаних уметника епохе, и то посебно оних, који су, у своје време били „у друштвеном погледу изопштени, или, пак, сматрани, ексцентричнима“ (1).

Збирка од десет текстова, окупљених под заједничким насловом *Облаци и звуци савремене музике*, уверљиво је сведочанство о путевима ауторкиног откривања, анализирања, контекстуализовања и проблематизовања специфичних аспеката и проблема *нове музике* на међународној културној сцени. Презентоване студије настајале су између 2000. и 2006. године,<sup>1</sup> али су, у односу на своја прва издања, за потребе ове монографске публикације темељно редиговане и допуњене резултатима најновијих истраживања, које је ауторка имала прилике да спроведе као стипендиста престижне Фондације „Паул Захер“ (Paul Sacher Stiftung, Базел, Швајцарска).<sup>2</sup> Захваљујући богатству архивских колекција Фондације, истраживачкој систе-

\* Текст је резултат рада на пројекту *Музика на раскришћу – српски, балкански и европски оквири*, бр. 147033, финансираног од стране Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

<sup>1</sup> Сви текстови претходно су били саопштени као реферати на научним скуповима и симпозијумима у Београду и Сарајеву, а потом објављени у зборницима радова са тих скупова (в. Библиографске белешке, 185–189).

<sup>2</sup> О самој Фондацији видети текст Драгана Стојановић-Новичић: *Трезор савремене музике: о Паулу Захеру и његовом завештању*, Музикологија, бр. 7, Београд 2007, 325–331.



матичности, радозналости и упорности ауторке, плодним стручним дијалозима које је у Базелу водила са музикологом Робертом Пјенчиковским (Robert Piencikowski), као и са Кајлом Гејном (Kyle Gann), композитором, музичком критичарем и музикологом, ванредним професором Бард Колеџа (Bard College, New York, USA), прва ауторска књига Драгане Стојановић-Новичић доноси, посебно на терену домаће музикологије, свеже погледе на поједине аспекте ближе и непосредне музичке прошлости.

Неретко провокативних наслова, формално прегледно конципирани и писани прецизним, непретенциозним језиком, такође – темељно поткрепљени опширним напоменама, као и технички узорно опремљени, текстови збирке *Облаци и звуци савремене музике* Драгане Стојановић-Новичић организовани су у укупно четири поглавља чији наслови сугеришу тематске оквира радова. У I и III поглављу: *Таласи трагања – Варез, Ненкероу и други* и *Секс/Звук приче – Кауел и Лигети*, студије су проблемски повезане, док у II и IV – *Звук и наука Јаниса Ксенакиса* и *Кроз Глобокара* група од неколико текстова чини мозаик портрета споменутих аутора.<sup>3</sup>

У уводној студији првог поглавља, Драгана Стојановић-Новичић интригантно поставља питање: *О чему је сањао Варез?* Не занемарујући биографске детаље, ауторка поступно формира укупан уметнички портрет Егара Вареза (Edgard Varèse, 1883–1965). Богато прожета аутопоетичким исказима самог композитора, као и оценама и мишљењима његових савременика, прича о Варезу – том скулпору звука, идејном творцу многобројних, неретко нереализованих пројеката, такође и аутору филмске музике – има за циљ да истакне интуитивну и имагинативну моћ композитора који је „прерано“ сањао о проширењу медија музике новим техничким могућностима произвођења звука. Најпре одбачен, чак и исмејан од дела званичне европске и америчке критике, Варез је, како ауторка истиче, ипак био благовремено препознат као визионар у ужем кругу стваралаца, да би најзад, пошто се за пропагирање његовог дела заузео Пјер Булез (Pierre Boulez), његова слава попримила митске димензије. Расправљајући такође о рецепцији Варезових активности као диригента, ауторка потом издваја и значај прихватања теоријских ставова Ф. Бузонија, који су се показали пресудним за даље токове Варезовог стварања; њима је посвећен други део студије. Ту ће читалац добити и одговор постављен у насло-

<sup>3</sup> Књигу употпуњују драгоцене фото-прилози (већина потиче из збирке Фондације „Паул Захер“), библиографске белешке, попис изабраних одредница из литературе (204), регистар имена, као и сажета биографија ауторке.

ву текста. Расправа о Варезовом трагању за новим димензијама звука, специфичностима система звучне организације дела, истицање композиторове идеја да је „музички простор реални физички простор испуњен звуком“ (11), те лоцирање Варезових трагања у поље круга омеђаног Месијановим (Messiaen), Булезовим и Штокхаузеновим (Stockhausen) настојањима, све су то кораци којима Д. Стојановић-Новичић поступно иде ка Codi студије, у којој је заслужена пажња посвећена *Електронској поеми*, реализованој за Ле Корбизјеов (Le Corbusier) пројекат Филипсовог павиљона (Philips Pavilion) у Бриселу 1958. *Поема* је, према речима ауторке имала смисао остварења вишедеценијског сна композитора, али је, истовремено била и његово последње дело.

Специфичан животни пут, несвакидашњи избор медија компоновања, као и закаслела позитивна рецепција, били су главни подстицаји и за следећи ауторкин текст – *Звук у ролни: стваралачка мрежа Конлона Ненкероу* (Conlon Nancaigow, 1912–1997). Овај необични композитор америчког порекла, од стране савременика-критичара препознат као ексцентрик, нашао се у центру пажње Д. Стојановић-Новичић преваходно захваљујући енормно великој продукцији дела компонованих за механички клавира. Левичар по политичком опредељењу, Ненкероу је за своју „нову домовину“ изабрао Мексико (1940), где је, у изолацији и без најмање потребе за рецепцијом, монашки посвећено градио свој сопствени музички микро-космос, базиран у целисти на комплексном контрапунктском мишљењу. За потоње откривање и ширу интернационалну афирмацију његовог опуса пресудно је било високо мишљење Ђерђа Лигетија (György Ligeti), који је с пуном одговорношћу изјавио да је Ненкероу „апсолутно највећи композитор друге половине 20. века“ (30). Остварујући, према Лигетију „синтезу америчке традиције, полифоније Баха и елеганције Стравинског“, непрекидно заокупљен темпоралним питањима музичког тока, К. Ненкероу – тај изврстан позналац цеза, музике Африке и далеког Истока – добио је са овом студијом Д. Стојановић-Новичић једну свежу, динамичну мини-монографију, базирану на најактуелнијим открићима која су се ауторки указала приликом проучавања богате рукописне грађе и кореспонденције (посебно збирке Лигетијевих писама) у „Пауел Захер“ фондацији.

У трећем тексту првог поглавља – *Различити аспекти песме (и певања) у делима америчких композитора друге половине двадесетог века* (43–58), ауторкина поглед сеже до хоризоната експерименталног третмана гласа у савременој музици. Анализирајући

одабрана дела из збирке *Scores: An Anthology of New Music*<sup>4</sup>, у којима је глас коришћен на многоструке начине (као средство говора, певања, викања, врштања, шапутања, узвикивања, плакања, мјаукања итд.), Д. Стојановић-Новичић изводи закључак да се у савременим погледима појам „певање“ мора знатно флексибилније разматрати, и то као „широки спектар емисионих потенцијала човечјег гласа који се ‘удружује’ са различитим чињењима и медијско-технолошким могућностима.“ (48) Разматрајући дати проблем у контексту појединих значајних питања Нове музике (према дефиницији Н. Глига: 1. порив према приватности и 2. активизам; 49), ауторка систематизује специфичности функције разноликог третмана гласа у одабраним узорцима: глас је, нпр. *сапутник дисања* у делу П. Оливерос (P. Oliveros), *активација целокупног тела* извођача у *произношењу једног јединог тона* циљ је медитативног „комада“/пројекта Е. Локвуд (A. Lockwood), док је алеаторички перформанс К. Вебер (C. Weber) својеврсни савремени звучно-поетски ритуал. Вежа психолошких и музичких истраживања неоспорна је у већини експерименталних пројеката и акција. Испитивање граница физичког бола у *Студијама* Ш. Палестајна (Ch. Palestine) припадају, према класификацији ауторке пољу *body art*-а, док гласовне еманације емоција, и, посебно – страха, као последице тактилног сусрета са непознатим стоје у основи вокалних експеримента Џ. Лабарбаре (J. LaBarbara). Посебну пажњу ауторка посвећује вокалним истраживањима М. Монк (M. Monk), Д. Галас (D. Galàs), Л. Андерсон (L. Anderson) и И. Беглеријан (E. Beglarian), истичући да су у процесима „либерализације“ третмана гласа, посебно у америчкој музици седамдесетих година XX века, посебно запажену улогу одиграле жене-композитори.

Два следећа текста, обухваћена II поглављем (*Стварање као рађање: традиција и оригиналност у делу Јаниса Ксенакиса и Јанис Ксенакис: Нека размисљања о његовом сваралачком путу*), јесу резултат ауторкиног промишљања о специфичним стазама којима је Ј. Ксенакис (Iannis Xenakis, 1922–2001) крчио себи пут до једне од најпровокативнијих фигура послератне авангарде. У првом чланку ауторка прати развој Ксенакисовог поимања традиције и новог, артикулисаног путем синтезе ауторовог примарног идеала стварања – *ex nihilo*, и његовог увида у достигнућа науке, архитектуре, математике и филозофије. Рекапитулирајући трагове првих Ксенакисових корака ка компоновању, ауторка упућује и на значај композиторо-

<sup>4</sup> *Scores: An Anthology of New Music*, Schirmer Books: A Division of Macmillan Publishing CO., Inc & Collier Macmillan Publishers, New York & London, 1981.

вих париских контаката са Месијаном (Messiaen), Шефером (Schaef-fer) и Шерхеном (Scherchen), пише о скандалу који је његово дело *Metastase* (*Metastases*, 1953–54) изазвало у Донауешингену (Donaueshingen, 1955), те, сагледавајући позицију Ксенакиса као „алтернативе авангардности дармштатског круга“ (68), указује како на основне постулате Ксенакисовог специфичног разумевања музичког *простора*, тако и на његове принципе *стохастичке музике*. Друга студија доноси допуну, систематизацију и проблематизацију претходно изложеног. Есеј о ауторовом стваралачком путу ауторка организује у низ корака: *Ксенакис као тело* (о телесним оштећењима, болестима); *Ксенакис као „брисање меморије“*, или: *открити принцип који може да служи као правило* (Д, Ст.-Н.: „категорија заборава је константна његова преокупација“ /80–81/; Ксенакис: „Ако заборавите ствари, могли бисте да откријете нове...“ /81/); *Ксенакисови патенти*: (глисандо, концепт стохастичке музике, софтверски системи намењени едукацији аматера); *Ксенакис као аматер* (о одсуству класичног образовања Ј. К.) и *Ксенакис загледан у Исток* (о трагању за свежим стваралачким импулсима у музичким културама и интерпретативним праксама далеког Истока).

Актуелизовано као једна од атрактивних тема тзв. „нове музикологије“, питање веза између сексуалности и музике представља проблемски оквир III поглавља књиге. Налик на цитат наслова детективног филма, наслов првог текста – *Ово је прича о Хенрију Кауелу* (или: *да ли је затвор променио аутора?*) – наговештава узбудљиву приповест специфичног заплета. Збиља, будући у потрази за бизарним музичким биографијама, Д. Стојановић-Новичић пронашла је у америчком композитору, музичком писцу и критичару Хенрију Кауелу (Henry Cowell, 1897–1965), могуће је, и најконтроверзнију музичку фигуру XX века. Имајући поуздан ослонац у литератури, ауторка најпре реконструира његову позицију у токовима музичке историје до времена када је (1936), због сексуалног деликта (хомосексуална педофилија), био осуђен на најдужу могућу казну затвора, потом прати композиторове активности током затворских година (1936–1940), да би, најзад, поређењем Кауеловог опуса пре и после боравка у затвору, аналитички указала на симптоме промене стилске парадигме и својеврсни „заокрет“ ка традицији. Кроз овај есеј, који, несумњиво, покреће и деликатна етичка питања, стиче се слика, како то ауторка истиче, и о путевима трагања за аутентичним идентитетом америчке музике у првој половини XX века (105–108).

Питање односа музике и сексуалности постављено је на савим другачију раван у следећој студији, посвећеној опери “*Le Grand Ma-*

*cabre*“ Ђерђа Лигетија.<sup>5</sup> Имајући у виду најшири контекст новије етапе живота опере као жанра, те уважавајући координате Лигетијевог дотадашњег опуса, Д. Стојановић-Новичић поставља питање порекла композиторовог интересовања за оперу као медиј, истичући да су – из Лигетијеве осведочене позиције борца против сваке конвенције – у опери неочекиване и ауторове снажне референце према музичкој прошлости, укључујући ту и сопствену (126–127). Централна разматрања ауторка, међутим, усмерава на детаљну анализу психолошких профила протагониста, као и на функције њихових бинарних сексуалних релација у драматуршкој и симболичкој равни дела. Девијантност и патологију уочених односа ауторка интерпретира из аспекта отуђења, те вечне борбе Ероса и Танатоса, успут додирујући и поједине нити густе мреже коју Лигетијево опоро и саркастично дело критички чврсто плете око питања наказности савременог друштва и односа политике моћи у њему.

Да су питања односа уметника и савременог друштва била један од централних мотива за настанак књиге *Облаци и звуци савремене музике*, потврђује и завршни триптих „прича“ о Винку Глобокару (1934) – јединственој фигури светске авангардне музичке сцене, композитору, бриљантном тромбонисту и ангажованом уметнику специфичног сензибилитета (*Винко Глобокар – медиј; Импровизујмо, размишљајмо, комуницирајмо! – звучне копрене Винка Глобокара; Мисаоне матрице – крик из тромбона Винка Глобокара*). Као и у претходним студијама имајући чврст ослонац у педантно истраженој и проученој литератури, уверљивост и динамику казивања Д. Стојановић-Новичић и овде постиже истицањем занимљивих биографских детаља, као и честим интерполацијама уметникових рефлексива. Ако у првом тексту ауторка прати путеве формирања Глобокарове поетике, формиране на „ставу негативитета“ и побуне против свих институција система, укључујући ту и водеће еснафске (сукоб и разлаз са Булезом и ИРКАМ-ом/IRCAM), у следећем кораку, њена пажња микроскопски се задржава на феномену импровизације као кључне поетичке константне ауторовог деловања. Исцрпан и систематичан, последњи поглед Д. Стојановић-Новичић на В. Глобокара разоткрива не само природу његове уметничке ангажованости као жестоког критичара друштва, већ и многе слојеве Глобокареве личне, уметничке и животне филозофије. Према ауторкином закључку, који истовремено има смисао заокружења њене личне за-

<sup>5</sup> Опера је настајала током 1974–1977.г.; либрето: Михаел Мешке (Michael Meschke) и Лигети, на основу дела *Ballade de Grand Macabre* белгијског писца Мишела де Гелдеродеа (Michel de Ghelderode); премијера опере – Стокхолм, Краљевска опера, март 1978.

питаности над значењима и функцијама авангардних акција, у сржи Глобокареве филозофије стоји пре свега потреба да се путем уметничког експеримента створи неки нови, бољи свет.

\* \* \*

Ствараоци и проблеми којима се Драгане Стјановић-Новичић посветила у књизи *Облаци и звуци савремене музике* представљају тематску новину, слабо истражено поље у домаћој музикографији, те осим научне, књига поседује и сазнајну и информативну вредност; тај, посебан квалитет публикације биће, несумњиво, препознат у круговима студената музике, музичара и музиколога, као и у широј културној јавности. Ексклузивност уметничких биографија одабраних музичара, специфичност њихових појединих опуса, као и сам музиколошки дискурс ауторке која, не занемарујући класичне методе истраживачког поступка (архивски рад) успоставља присан дијалог са стратегијама савремене музиколошке праксе, недвосмислени су показатељи спремности и смелости Драгане Стојановић-Новичић да се отисне у авантуру реконтекстуализације статуса музичке авангарде како у модерној, тако и у постмодерној етапи њене историје.

*Катарина Томашевић*  
(Музиколошки институт САНУ,  
Београд, Србија)

UDC 78.036.01:78.071.1

## VIENNA AND THE BALKANS

Papers from the 39<sup>th</sup> World Conference of the ICTM, Vienna 2007.

Edited by Lozanka Peycheva & Angela Rodel

Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, 2008. 140 pp.

This slim but important volume presents papers concerning music and dance research in Southeastern Europe that were selected from panel sessions held in early July, 2007, at the World Conference of the International Council for Traditional Music in Vienna. Its significance lies in good part in its historical place: for the first time since the disintegration of Yugoslavia and the end of the Cold War, an attempt is made to assess the development and current state of folk music and dance research in the Slavic-language countries of Southeastern Europe. These fields of study had been affected by shifting political and ideological winds throughout the 20<sup>th</sup> Century, and in particular, under socialist regimes in which the concept “folk” held a privileged position. This began to change in the 1990s which brought reduced ideological constraints, but also new manifestations of nationalism as well as, eventually, opportunities for regional and global cooperation. This volume does not provide a comprehensive analysis of these developments, but it goes far in assessing the situation in individual countries.

In addition to the ten selected essays, there is the customary editor’s preface, there is also an *Introduction* by Ursula Hemetek (Vienna) on behalf of the hosts, an insightful *Afterword* by Timothy Rice (Los Angeles) which presents suggestions for future directions; abstracts of the papers in Bulgarian; brief biographies of the authors; and the announcement of a new ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, no doubt one of the consequences of the Vienna meetings.

In her *Introduction*, Ursula Hemetek examines relationships between Vienna and “the Balkans” – with a focus on Vienna and viewing the Balkans as a source of immigrants. “The Balkans”, of course, is a problematic concept that lacks a generally accepted definition, be it geographical or political, while invoking both positive and negative connotations. The latter may account for the conspicuous absence of contributions from Croatia or Slovenia, member countries of the former Yugoslavia with strong traditions in folk music and dance research that, while distinct, are intellectually and historically inseparable from those of Serbia, Bosnia-Herzegovina and Macedonia that are well represented in this volume.

Seven of the ten essays come from a two-session panel *The history and perspectives of national ethnomusicologies and ethnochoreologies in the Balkans* that was organized by Selena Rakočević (Beograd). The concepts *national ethnomusicologies and ethnochoreologies* are under-

stood quite literally and narrowly: with few exceptions, the essays deal with research and teaching within the respective country, mostly to the exclusion of contributions by other nationals. It should also be understood that the terms ethnomusicology and ethnochoreology in all cases stand for the *fields* of respective national folk music and folk dance studies, for the subject matter, not for academic *disciplines* informed by scientific theories and methodologies that are in essence transnational, as understood in Western Europe and elsewhere.

In their succinctly formulated essay, *Mapping the past and the future of Serbian ethnomusicology and ethnochoreology*, Dimitrije Golemović and Selena Rakočević describe the Serbian approach as “a triad consisting of field research-transcription-analyses of rural practice” that is in use “until this very day” (p. 88).

After reviewing institutional and personnel developments which are concentrated in Beograd and Novi Sad, the authors discuss aspects of intellectual and methodological interest, leading from conventional folkloristic-ethnographic objectives – documentation and preservation, structural analysis and classification of rural music and dances – to problem-oriented inquiries such as the role of women, generational changes, semiotics, and to an expansion of the field into the urban domain. It is taken for granted that all studies are based on fieldwork “at home” – that is, within the researcher’s own linguistic and social environment. The essay closes with a view toward a future that should bring “wider methodological openness ... as well as a more serious application of the Western anthropological approach.”(p. 93).

Olivera Vasić and Dragica Panić-Kasanski review *From the past towards the future: Six decades of Bosnian-Herzegovinian ethnomusicology and ethnochoreology*, beginning with the 1947 foundation of the Institute of Folklore Studies in Sarajevo by the comparative musicologist Cvjetko Rihtman. They focus on dance research, institutional developments and studies of domestic scholars and ignore the contributions of foreigners such as Béla Bartók and Albert Lord (1951), or literature written in foreign languages even when the author is a well-known Bosnian ethnomusicologist such as Ankica Petrović (now at UCLA). Pointing to the disruptions of research in the 1990s, they propose the following procedure to make up for lost time: “It is necessary to bring together all interested aficionados of the *kolo* dance from all parts of Bosnia and Herzegovina in order to compile and archive the existing dance repertoire with the help of scholars and researchers. The staff trained for that work should then notate, analyze and digitalize the collected material ... [then] we can proceed to write countless works dealing with diverse subject matter: structural analysis, basic dance motives, the relationship between dance and music” (p. 20–21).



Macedonia is covered in coordinated papers by Velika Stojkova Serafimovska (*Macedonian ethnomusicology – a problem of continuity*) and Ivona Opetčeska-Tatarčevska (*Macedonian ethnochoreology – a problem of continuity*). Velika Stojkova provides a critical review of musicological activities in Macedonia, beginning with 16<sup>th</sup> Century folksong collecting and proceeding through impulses from abroad in the 19<sup>th</sup> Century to the considerable research done by foreign scholars – among them Béla Bartók, Ludvik Kuba and the Janković sisters in the first half of the 20<sup>th</sup> Century. In discussing the institutionalization of folk music research in Macedonia from 1950 on, Stojkova emphasizes the need for trained ethnomusicologists to deal with the evolving broader questions, and urges the use of “anthropological and social approaches” (p. 26) to assure the continuity and the further development of ethnomusicological research in Macedonia.

In her companion paper devoted to ethnochoreology, Ivona Opetčeska echoes the demand for support and consistent academic-level educational policies, characterized as a problem of continuity in Macedonia. She traces the beginning of institutionalized academic folk dance studies to 1951 when a Department of Musicology and Choreography was established within the Marko Cepenkov Institute of Folklore in Skopje. The work which concentrated on documentation and classification of folk dances was discontinued in 1979. However, practical folk dance instruction was introduced to highschool curricula already in the 1930s, and the eventual emergence of amateur folkdance ensembles had and has, as she notes, “an important impact on the authenticity of traditional dances (p. 34). Both Macedonian authors recognize the contributions of scholars from within and outside the former Yugoslavia as an integral part of Macedonian music and dance studies, and call for strengthening those ties.

From Greece comes Athena Katsanevaki’s lengthy essay, *Music and dance: Greek archives, institutions and initiatives. Aspects of research related to regional styles and the importance of the community*. It is informative and raises some noteworthy questions about identity, marginality, Modern Hellenism and nationalism. But in the context of this book it stands apart: its subject does not share the relative isolation from global research that the Slavic-speaking countries experienced for political reasons.

Of the five papers by Bulgarian scholars, the most general is *Future in the past: The Stoins as paradigms in Bulgarian ethnomusicology* by Lozanka Peycheva and Ventsislav Dimov. It begins as an enthusiastic eulogy of Vassil Stoin and his daughter Elena Stoin, internationally recognized folklorists and collectors, and leads to a call to “break out of the shells of our own locality and establish a global scientific exchange of ideas and achievements” (p. 47).

Ivanka Vlaeva, in *The Bulgarian ideas and the meter-and-rhythm theory*, addresses the phenomenon of the so-called *Bulgarian rhythm* (Bartók) and its terminology in Bulgarian folklore studies and musicology, curiously without mentioning its Turkish relation, the *aksak* (lit. “limping”).

With her paper selected from the panel *Gendering music thinking*, Rosemary Statelova of the Bulgarian Academy of Sciences deals with a controversial phenomenon in her article, *Chalga-girls and guys: Poor music – rich bodies*. This topic transcends the boundaries of conventional folk music and dance research and neo-nationalistic thinking which frame the scope of most other essays – *chalga* is an urban performance domain with Turkish roots that prominently employs Roma musicians and the tools of contemporary show business.

Statelova crosses such boundaries again in a second essay, *The “unbearable lightness” of fieldwork in Lusatia*, where she discovers the challenges and delights of working in a foreign, East-German Slavonic cultural environment and ruminates about the purposes of ethnomusicological research and fieldwork abroad. This paper was included as her contribution to the panel, *‘Field research’ - a matter of course?*

Finally, Elena Marushiakova and Vesselin Popov of the Bulgarian Academy of Sciences, who have devoted themselves to the study of Gypsy culture in general, relate their experiences with *Recording of Gypsy songs in the field* also beyond Bulgaria, in Eastern Europe. Their paper comes from a panel, *European Roma music research and its future assignment*.

Altogether, the book documents emerging trends toward trans-national institutionalized ethnomusicological and ethnochoreological research in Southeastern Europe. The ICTM, created as International Folk Music Council to help overcome political and ideological rifts in post-World War II Europe, has once more lived up to its original charge. The organizers of the panel sessions, the authors, editors and the publisher deserve praise for their efforts. Two regional meetings held in Struga (Republic of Macedonia) in 2007 and 2008, and the formation of an ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe give rise to the expectation that the spirit of global scholarship will overcome provincialism and narrow nationalistic obstacles.

*Dieter Christensen*  
(Columbia University, New York, USA)

UDC 061.3:78.072](100:436 Wien)  
781.7(497.1)

Вера Брјанцева  
**ДЕТИЊСТВО И МЛАДОСТ СЕРГЕЈА  
РАХМАЊИНОВА**

Превод с руског: Јелена Кусовац. Уредник и приређивач:  
Александар Васић. Издавач: Друштво лепих уметности „Артист“  
(Библиотека „Musica viva“), Београд 2008, 171 страна (17 фотографија)

Недавно је у издању Друштва лепих уметности „Артист“ у Београду изашла друга књига из релативно нове библиотеке „Musica viva“, покренуте 2005. године.<sup>1</sup> Реч је о српском преводу биографије једног дела живота и стваралаштва Сергеја Василевича Рахмањинова (Сергей Василевич Рахманинов), под називом *Детињство и младост Сергеја Рахмањинова*, из пера руског музиколога Вере Николајевне Брјанцеве.<sup>2</sup> Књига је, према речима ауторке, заснована на аутентичним документима и кореспонденцији самог Рахмањинова, затим на сећањима савременика, као и на грађи из оновремене периодике.

Окосницу биографије чини песма „У туђини“ Хајнриха Хајнеа (Heinrich Heine), на чије је стихове најпре Рахмањиновљев деда, Аркадије Александрович, написао соло песму „Сан“, а потом и сами Рахмањинов. Композитор је још у раном детињству био принуђен да напусти родни крај и до своје двадесете године био је превалио тегабан пут од искушења и огорчења до успеха. Мото овога дела и уметнички слог Сергеја Рахмањинова било је његово одлучно „Сам ћу!“, што је издавач истакао на задњој корици превода с три почетна тона (a – gis – cis) *Прелудијума у cis-молу*, опус 3, бр. 2. То деликатно и убедљиво *Сам ћу!* односило се мање на неприступачност будућег композитора, а више на његову упорност на путу ка животној и уметничкој самосталности.

---

<sup>1</sup> Прва књига у овој едицији била је аутобиографија Игора Стравинског – *Хроника мога живота*. Преводилац је био недавно преминули професор Константин Бабић, а редактор превода, уредник и приређивач мр Александар Васић. Видети наш приказ: Романа Рибић, „Мемоари класика модерне музике“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, Нови Сад 2006–2007, бр. 34–35, 220–224.

<sup>2</sup> Вера Николаевна Брјанцева (1927–1998) докторирала је из музикологије на Московском државном конзерваторијуму „Петар Иљич Чајковски“. Бавила се педагошким и истраживачким радом. Оставила је више значајних књига и студија. Као врсни познавалац живота и рада Сергеја Рахмањинова написала је, поред поменуте књиге, још четири студије везане за стваралаштво овог композитора (*Варијације Сергеја Рахмањинова на Корелијеву тему*, 1962; *Друга клавирска соната Сергеја Рахмањинова*, 1962; *Клавирска музика Сергеја Рахмањинова*, 1966; *Сергеј Рахмањинов*, 1976). Пензионисана је као научни сарадник у Институту за историју уметности Министарства културе Совјетског Савеза.

У првом поглављу, „У родном крају, у породици“ (стр. 5–12), пратимо живот младог Рахмањинова од рођења, сачуваних лепих успомена и првих корака у музици, до његове девете године и финансијског краха оца Василија Аркадјевича. Све је почело од деде Сергеја Рахмањинова, Аркадија Александровича Рахмањинова, рођеног почетком XIX века, потомка племићке породице, композитора-дилетанта и солидног пијанисте. Према породичној традицији, као веома млад ступио је у војну службу, да би у зрелим годинама водио породично имање. Међу првима је уочио унукову способност да понови и одсвира ноте по слуху. Од деветоро деце Аркадија Александровича једино је син Василије, отац Сергејев, показивао занимање за музику. Недостајало му је, међутим, озбиљности и постојаности у раду. Као отац шесторо деце бринуо је о њима веома предано, а забављао их је свирањем на клавиру. После окончане војне службе и он се посветио раду на имању. Како му финансијско пословање није ишло од руке, врло брзо је, после Аркадијеве смрти, довео своје наследство до потпуне пропасти. Тако је мирни и идилични живот младог Рахмањинова, на имању Оњег близу Новгорода, био нагло прекинут. А у томе граду, колевци руске црквено-појачке уметности и чувару традиције уметничког ливења звона, провео је Сергеј Рахмањинов своје најлепше дане. Од малих ногу привлачио га је звук клавира, а прве часове добио је од мајке. Пошто она није имала педагошког искуства, препустила је синовљево даље музичко образовање пријатељици Ани Орнатској, која је у оно време још увек била студенткиња на Петербуршком конзерваторијуму. Постепено, од непривлачног вежбања етида дошао је до „праве музике“ и почео да ужива у њој.

После очевих финансијских невоља уследила је селидба из родног Новгорода у Санкт Петербург. „У граду на Неви“ (поглавље II, стр. 22–40), са само девет година уписао се на тамошњи Конзерваторијум. После три не нарочито срећне године живота и учења у Санкт Петербургу, а услед неуспешног савладавања општеобразовних предмета, брат од тетке, пијаниста Александар Иљич Зилоти (Александар Иљич Зилоти), премешта га код чувеног клавирског педагога Николаја Сергејевича Зверјева (Николай Сергеевич Звѣрев), на Московски конзерваторијум. Треће поглавље (стр. 41–86), описује рад са строгим Зверјевим, као и сусрет с осталим станарима његовог „музичког пансиона“ – Матвејем Леонтјевичем Пресманом (Матвей Леонтьевич Прѣсман) и Леонидом Александровичем Максимовим, који ће такође постати врсни пијанисти и педагози. Наступа веома значајан период у животу Рахмањинова када упознаје Александра Скрјабина (Александр Николаевич Скрябин), који

је код Зверјева узимао приватне часове, али и Петра Иљича Чајковског (Петр Иљич Чайковский), чију је симфонију *Манфред* прерадио за клавир у четири руке. Имао је прилику и да похађа седам историјских концерата Антона Рубинштајна (Антон Григорјевић Рубинштейн) у Москви 1886. године. На тим концертима, које је млади Рахмањин с великим усхићењем одслушао, била је представљена предисторија и историја клавирске литературе од краја XVI до краја XIX века. Сусрет с Чајковским и његовом музиком у великој ће мери одредити његов потоњи живот. Тада је Сергеј Рахмањин почео да компоује. Међутим, оријентација на композицију изазвала је гнев учитеља клавира, па је Рахмањин био принуђен да напусти рад са Зверјевим. Са само шеснаест година, и са стипендијом Николаја Рубинштајна (Николай Григорјевић Рубинштейн), полази у неизвесност (раздобље од 1885. до 1889). Млади Рахмањин се сада храбро креће ка остваривању најзначајнијег циља – стицању дипломе са звањем „слободног уметника“, односно композитора.

Четврто поглавље (стр. 87–132) приказује осамостаљивање Рахмањинова који интензивира своју сарадњу с Чајковским, одржава први самостални јавни концерт са сопственим делима, дипломира на Конзерваторијуму, а онда се, на обострано задовољство, мири са Зверјевим. Са деветнаест година, без икакве финансијске потпоре, „слободни уметник“ започиње свој пут пун неизвесности, али с надом да ће постати велики музичар и стваралац. Последње, пето поглавље (стр. 133–166) описује почетке уметничке каријере Сергеја Рахмањинова.

На том путу било је много препрека, али и лепих тренутака. Своје „Сам ћу!“ испољио је, као сасвим млад, на пробама првог става тек написаног *Првог концерта за клавир и оркестар*, којим је дириговао ондашњи директор Конзерваторијума Василиј Иљич Сафонов (Василиј Иљич Сафонов). Наиме, ретко се супротстављајући деспотском карактеру Сафорова, уметници су се, без поговора, потчињавали његовом диригентском ауторитету. То, међутим није вредело и за Рахмањинова. Веровао је у исправност својих идеја, смело дајући примедбе и сугестије диригенту. У предасима писања дипломског рада, опере *Алеко* (према Пушкиновој поеми *Цигани*), за коју је добио велику златну медаљу Конзерваторијума, дружио се с даљим рођакама, сестрама Скалон. С њима је Рахмањин провео веома пријатне тренутке у природи, на имању своје тетке Сатине – у Ивановки, у Тамбовској губернији. Када је напослетку дипломирао и помирио се са Зверјевим, његов велики учитељ умире. У животу Сергеја Рахмањинова отпочео је нов период. Сада је био у могућности да самостално организује живот. Да би вратио дугове, а на препоруку Чајковског, сачинио је клавирски извод опере *Алеко*, за из-

давачку кућу Гутхејл. Захваљујући несебичној подршци патрона Чајковског, почеле су и припреме за извођење *Алека* у Большом театру. Диригентску каријеру, још један давнашњи сан, остварио је успешним извођењем *Алека* у Кијеву. Пут ка дефинитивном формирању зреле личности младог пијанисте, композитора, а сада и диригента, чврсто је усмерен.

Упечатљив и питак стил излагања Вере Брјанцеве дочарала је својим лепим и течним преводом Јелена Кусовац, асистент-приправник за руску књижевност на Катедри за славистику Филолошког факултета Универзитета у Београду.<sup>3</sup> Уредник и приређивач српског издања, музиколог мр Александар Васић, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ у Београду, поштовао је изворник у погледу структуре књиге и приложених фотографија.<sup>4</sup> Додао је, међутим, опсежан репертоар напомена намењених домаћем читаоцу. Са страшћу и акрибијом А. Васић се упустио у одговоран, обиман и нимало једноставан посао. Наиме, снабдео је ову биографију многобројним и надасве исцрпним музиколошким и књижевноисторијским чињеницама и коментарима, а извршио је и темељну – општу језичку и стручну – редакцију читавог превода. Интервенције су биле неопходне с обзиром на то да се у тексту јављају имена бројних личности из руског музичког и културног живота, а које су директно или посредно биле везане за образовање и уметничко сазревање Сергеја Рахмањинова. Коментари се односе на податке о ширем кругу читалаца мање познатим или готово непознатим музичарима (композитори, извођачи, диригенти, педагози, теоретичари), издавачима и личностима из света књижевности. Такође, у циљу истицања онога што је у руском изворнику посебно наглашено, а то је повезаност музике и књижевности, српско издање добило је колико егзактне, толико и издашне библиографске податке о српским и хрватским преводима књижевних дела (из руске, немачке, енглеске, италијанске и старогрчке књижевности), која се у књизи помињу. Нису изостала ни стручна објашњења термина попут биљина (руске епске народне песме)<sup>5</sup> или знаменог распева (основни облик средњовековног руског црквеног појања изграђен у окви-

<sup>3</sup> Превод је рађен према другом издању изворника; уп. В. Брјанцева, *Детство и јуность Сергея Рахманинова*, „Советский композитор“, Москва 1973.<sup>2</sup> (133 странице, 17 фотографија). Српско издање штампало је предузеће „Колор прес“ из Лапова, ћиричним писмом, у формату 20 цм, у тиражу од 500 примерака.

<sup>4</sup> На стр. 97–112. налазе се фотографије значајних личности у животу Рахмањинова – чланова породице, најдражих пријатеља, његових учитеља и сарадника.

<sup>5</sup> Приређивач посебно упућује на српске преводе руских биљина, као и на српску и хрватску литературу о овој књижевној врсти (стр. 169).

ру осмогласног система), који би могли довести у недоумицу чак и професионалне музичаре. Уредник је написао и белешку о ауторки књиге (стр. 167–168).

Књига Вере Брјанцеве прва је преведена књига о Сергеју Рахманинову на нашем језичком подручју. Она пружа језгровит и пластичан увид у живот и стваралаштво руског композитора, али и у руску музичку и културну историју последњих деценија XIX века. Својом јасноћом, приступачношћу и дозираним музичким терминолошким апаратом, на домаку је шире читалачке публике. Али и сазнајни, информативни слој текста ове књиге биће исто тако од користи и стручном кругу музиколога, пијаниста и других музичара.

Са задовољством поздрављамо публикавање ове вредне музичке биографије на српском језику, у успелом преводу и узорно приређене. У ишчекивању сличних подухвата, подсећамо издавача и његове сараднике и на значајан преостали списатељски опус Вере Брјанцеве, који би такође вредело представити нашој публици жељној иностране музикографске и музиколошке литературе.

*Романа Рибих*

(Библиотека Факултета музичке уметности,  
Београд, Србија)

UDC 78.071.1:929] Rahmaninov S.

JERNEJ WEISS  
**EMERIK BERAN (1868–1940):  
SAMOTNI SVETOV LJAN**

[EMERIK BERAN (1868–1940): THE LONELY COSMOPOLITAN]

The migration of Czech musicians to neighbouring lands in the eighteenth and nineteenth centuries is a well known but rarely researched historical fact. Slovenian musicologists of the past – in their zealous endeavours to construct autonomous “Slovenian” national art music – focused predominantly on composers of Slovenian birth. Several prominent Czech immigrants who had played an important role in this process were tacitly naturalised. Others, especially those who did not join the Slovenian national movement, were intentionally or unintentionally overlooked. The resulting conception of a Slovenian musical past thus showed a strong bias towards one group of musicians with clearly defined nationalist aesthetics. Present-day Slovenian musicological research is striving to correct this partial image. Several important works dealing with the contributions of musicians born in other parts of the Austro-Hungarian Empire have been published in recent years.

Jernej Weiss’s book on Emerik Beran is a continuation of this endeavour. Its somewhat poetic title clearly signals the duality of its topic. Firstly, it deals with the factual coordinates of Emerik Beran’s life and work. In a series of introductory chapters, the author outlines the stages of the composer’s life, spanning from his early childhood in Olomouc and Brno, his study years in Brno (all in the Czech Republic today), to his professional career in Maribor and Ljubljana (Slovenia). The author stresses all the important factors that contributed to Beran’s personal and artistic development. He vividly depicts a life that followed a well-known pattern in Central Europe. It speaks of a music-loving parent, the early discovery of musical talent, the first musical tuition by a local musician, a hesitant decision to pursue a career as a professional musician, a higher musical education in an institution focused primarily on training church musicians, and finally, the daily struggle of a musician in a provincial cultural milieu, his burden of trivial teaching tasks, and his unappeased longing for success and public acclaim.

This part of the book significantly surpasses its merely introductory role. In reality, it provides the first thoroughly written account of Beran’s life and work. The author draws on a vast selection of relevant literature about the persons and institutions that shaped the social and cultural environments of the composer’s creative life. Even more important is his familiarity with archival sources never used before. Snippets of informa-



tion drawn from Beran's private correspondence, as well as his autobiographical writings and diaries, cast new light on his work and personality.

Another distinctive feature of Weiss' book is an extensive list of Beran's compositions. All possible locations of his musical manuscripts both in the Czech Republic and in Slovenia have been considered, comprising both public and private collections. The author has diligently gathered all the information available, and presented it in a thoroughly methodical way. His book enables us to admire the extent and diversity of Beran's creative output, and to deplore the widespread ignorance it encountered in the provincial milieu of early twentieth century Slovenia. Weiss's book will certainly draw attention to the author's excellent compositions unperformed so far.

The second part of Weiss' book concentrates on Beran's correspondence with Leoš Janáček, his former teacher and a composer of international renown. The letters of both correspondents (preserved in Slovenian and Czech archives) are printed in Slovenian and English translations (Janáček's part of the correspondence was recently discovered by Weiss at Maribor University Library and has been published for the first time). It is astonishing how indicative the letters are of their personalities. Janáček's are short and somewhat restrained. In the early years, they clearly manifested the difference in rank between the two men, and were kept strict and formal. The relationship between the two musicians changed in later years, steadily becoming more cordial, though Janáček's writings remain sparing of words. Beran's letters are bursting with a desire to keep in touch with his homeland, and to express the author's profound feelings of loneliness. We can often find grievances about the deficiencies of local musical life, yearning questions about the cultural situation in his home city and – rather enviously – presumptions about the prospects of its further development. Beran's letters are the bitter outcry of a musician with a cosmopolitan outlook, confined in the provincial milieu of a small industrial town.

On many occasions, Beran tried to improve the level of musical life in Maribor by strengthening ties between Czech and Slovenian musical cultures. He informed Janáček about vacancies in Maribor and other Slovenian cities in order to stimulate the influx of well-trained Czech musicians. Reversely, he often attempted to promote the works of Slovenian composers. In doing so, he certainly broadened their dissemination in Central Europe.

Jernej Weiss has broadened our knowledge about the musical past in provincial Slovenia at the beginning of the twentieth century. His book tells us a great deal, not only about Emerik Beran as an individual, but also about the cultural interactions between nations of the former Austro-

Hungarian Empire, between musical centres and the periphery, and between musicians of differing age and social status. In this way it fills a huge gap in our knowledge about Czech musical immigration to Slovenia and its role in the development of Slovenian musical culture.

*Aleš Nagode*

(Faculty of Philosophy, Department of Musicology,  
Ljubljana, Slovenia)

UDC 78.071(=162.3:497.4):78.072

781.7

Ивана Перковић

**ОД АНЂЕОСКОГ ПОЈАЊА ДО ХОРСКЕ УМЕТНОСТИ.  
СРПСКА ХОРСКА ЦРКВЕНА МУЗИКА  
У ПЕРИОДУ РОМАНТИЗМА (ДО 1914. ГОДИНЕ)**

Музиколошке студије – дисертације, Свеска 1/2008, ФМУ, Београд 2008.

Као ретко која савремена књига из ове научне области, која се бави тематиком српске уметничке музике, ова студија по први пут у нашој јавности, на једном месту сабрану и протумачену, нуди драгоцену грађу о овој изузетној теми наше националне културе.

Садржајем насталим као плод личне ангазоване претраге мноштва мање или више доступних хорских архива, али и обимом и начином презентације, књига на актуелан начин показује дубину и сложеност корена данашње ситуације у области српског црквеног хорског певаштва, а која ни издалека није сјајна.

Поред систематски јасно и доследно презентоване фактографије о традицији овог жанра српске музике, до 1914. године и смрти Стевана Мокрањца, студија у првом делу – *Предговор – Увод – Терминолошке одреднице (Музика и православно богослужење – питање термина; Жанровски аспекти српске хорске црквене музике) – Историјски и социокултурни контекст (Православност, Национални елементи, Статус уметности)*, нуди интересантно научно-уметничко промишљање сложене теме односа између два понекад удаљена, супротна, али и често с великим успехом додирива света – уметничког и црквеног, креативног и утилитарног, слободног и чврсто одређеног, задатог.

Бавећи се, дакле, XIX веком, ауторка је у пуној мери осветлила најзначајније аспекте романтичарског периода, доводећи неке од њих – да издвојимо само два круцијална, еманципацију чисто уметничког елемента и питање националног стила и његове доминантне улоге у конституцији овога жанра, у саму жижу теоријске поставке проблема.

Већ у *Предговору* Ивана Перковић наговештава „бројне и сложене нивое егзистенције хорске црквене музике током XIX и почетком XX века“ (стр. 1) и подвлачи појаву тог новог очекивања, испуњења уметничких захтева, кроз низ добро постављених углова: односа музике и ширег историјског, културног и социјалног контекста, стваралачке доприносе, извођачки аспект, питање рецепције и друго.

Прецизно и са суштинским разлозима открива нам изванредан број нетачних података с којима се у нашој литератури до сада оперисало, или даје нова тумачења до којих је сама дошла кроз истра-

живања махом једногласног црквено-појачког наслеђа. На пример, укупан допринос једног Николе Ђурковића (1812–1875), као и сличне активности Спиридона Трбојевића (рођен пре или око 1820, а умро након 1870), композитора чији се трагови деловања видљиви у нашој музикологији тек одскора, повезала са радом на плану црквене музике зачетника нашег националног стила, Корнелија Станковића, констатујући њихово својеврсно хронолошко првенство (стр. 70).

Тврдећи да је хорска црквена музика имала мноштво функција, „да је била укључена у различите процесе или их је сама покретала, остварујући сложено дејство у оквирима српске културе“ (стр. 3), Ивана Перковић нуди полифони однос паралелних модалних линија: 1. *modus creatoris* (хронолошки преглед стваралаштва, као и праћење диригентских, педагошких и других активности композитора), *modus procendi* (резултати музиколошке, делимично и литурголошке анализе), *modus vivendi* (проблем извођаштва, педагогије и музичког издаваштва).

Снагом аргументације ауторка је успела да у поменутом интердисциплинарно постављеном првом делу студије, готово докаже укупну превагу лар-пу-лар уметничког елемента у односу на, историјски гледано, иницијални богослужбени аспект развоја овог жанра, те да у одељку *Пародије* закључи „да у контексту Српске црквене хорске музике не треба тражити звучну икону – одраз небеских појања, већ оријентацију ка другим 'овоземљским' музикама... публици и – уметности“ (стр. 229).

Интересантно је за тренутак фокусирати се на следеће: који су све елементи укупног узрастања наше националне културе XIX века објективно условили да је „трансценденција замењена хоризонтом националних и друштвених очекивања“, (стр. 47), да „православље постаје национална, а не теолошка категорија“, <sup>1</sup> тј. да се објективно догодио отклон од црквене гносеологије, при чему је музика престала да буде искључиво средство познања божанске мудрости.

Ивана Перковић закључује да се, попут народног језика и умотворина, романтичарског историцизма у сликарству и књижевности, и црквена музика мењала. То је био пут од примењене, богослужбене, до оне готово ослобођене утилитарног приступа – кроз концертна извођења и слободан стваралачки ход, кроз елементе музичког романтизма, доприносећи укупној дефиницији еволуције и третмана националног. Од XVIII века и „доказа права на привилиге-

<sup>1</sup> Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, Београд–Крагујевац 1987, 148.

ју и егзистенцију међу европским народима“,<sup>2</sup> преко средине XIX века и самосвесног израза националне припадности и самосталности цркве,<sup>3</sup> до случаја Михаила Валтровића и Стевана Мокрањца, где се националном питању, поред креативног стваралачког, „приступа и са научног аспекта“ (стр. 51).

Као коначно, веома флексибилно виђење које по свом приступу представља најчешћи тип закључака аутора, следи став, формулисан као питање: „Можемо ли закључити да су се хришћанство и уметност од својих почетака – када је уметност била неодвојива од богословља – до XIX века – у којем је уметност сагледавана као медиј религиозног мистицизма – кретали својеврсном кружном путањом? Можда пре спиралном? На читаоцу је да одлучи да ли је она била узлазна или силазна“.<sup>4</sup>

Не заборављајући, посебно се данас залажући за про-црквени, богослужбени или литургијски став по овом питању, вреди се најпре сетити става Леонида Успенског да „Црква зна за догмат о иконопоштовању, а не о поштовању уметности“.<sup>5</sup> Такође, не сме се превидети чињеница да православна хришћанска уметност није прост развој укуса и стилова из прошлости, што год оно било, и без обзира колико од њих она позајмљивала. Да у суштини, по речима Филипа Шерарда, „њени корени не леже у уметности уопште, већ да почивају на духовној реалности у срцу хришћанске вере“.<sup>6</sup>

Црквено хорско певање – ту дилеме нема, припада области црквене уметности и као такво нуди ону врсту уметничког симболизма који није ни параболан нити алегоријског типа. Том проблему односа свих, па и уметничких елемената и саме суштине евхаристије, изванредно приступа митрополит пергамски о. Јован Зизјулас када каже: „Он (символ, прим. Б. Ђ.) је зато црквени јер јесте иконичан, у смислу који је икона имала код Отаца Цркве, и који је означавао учешће у прототипу онтолошког садржаја, а прототип је у овом случају, ... долазеће Царство и наше коначно измирење и сједињење са Богом кроз наше утелотворење са Христом“.<sup>7</sup> Стога, права функција литургије – тог централног хришћанског богослужења,

---

<sup>2</sup> *Нав. дело*, 248.

<sup>3</sup> *Исто*.

<sup>4</sup> *Нав. дело*, 60.

<sup>5</sup> Леонид Успенски, *Теологија иконе*, Манастир Хиландар, 2000, 393.

<sup>6</sup> Philip Sherrard, *The Sacred in life and Art*, Golgonooza Press, 1990, 90.

<sup>7</sup> Митрополит пергамски Јован Зизјулас, „Евхаристија и Царство Божије“, у: *Саборност*, бр. 3–4, Пожаревац 2002, 41.

па онда и духовне, црквене или религијске музике, појмови којима ауторка веома прецизно управља, дефинише их и супротставља, је увек била да у једном символу споји три нивоа хришћанске вере и живота: Цркву, свет и небеско Царство. Реч је дакле, о посебној врсти метафизичког символа који у узајамној спреси са конкретним уметничким делом црквене провенијенције (иконом, фреском, песмом, композицијом...) заправо декодира његов есхатолошки карактер.

Сматрамо да у неким будућим истраживањима српске црквене хорске музике управо овај аспект треба да добије истакнуто место, као једно од кључних елемената овог деликатног уметничког жанра.

Хорска певана хришћанска молитва извођена на богослужењу, концерту или свечаној беседи, доводи и ствараоца и извођача и верника-слушаоца до спознаје, да је сам човек заправо учесник у божанској драми стварања. Превасходно на радост стваралачког принципа, после свих релеватних аналитичких параметара, моћи ће се у случају квалитетних остварења црквене хорске музике слободно закључити, да је „изнедрена религиозна осећајност својим уметничким испољавањем способна да превазиђе и естетизам и утилитарност“.<sup>8</sup>

*Богдан Ђаковић*  
(Академија уметности,  
Нови Сад, Србија)

UDC 783.087.68:271.22(=163.41)]”18/19”

---

<sup>8</sup> Милан Радловић, *Модернитет и традиција*, Хришћанска мисао, Београд 2002, 8.

Сања Ранковић

**ОСНОВНИ ПРИНЦИПИ УЧЕЊА НАРОДНОГ ПЕВАЊА  
ЈЕДНОГЛАСНО ПЕВАЊЕ I**

Завод за уџбенике, Београд 2008.

Књига српског етномузиколога Сање Ранковић *Основни принципи учења народног певања (једногласно певање I)* концептирана је и публикована у форми приручника и као таква нема узора у домаћој музичкој педагошкој литератури. Узимајући у обзир дугогодишње напоре Сање Ранковић да се предмет „народног певања“ уведе у институције школства,<sup>1</sup> са циљем признавања легитимности традиционалне вокалне праксе, као „нечега што је наше, аутохтоно, а што је неправедно маргинализовано“ (стр. 7), може се рећи да публикавање овог приручника представља корак ка остварењу наведене идеје и очувања једног музичког жанра, са свим његовим специфичностима.

Чињеница да је ова публикација финансирана од стране државе имплицира суштинско активирање стратешких потенцијала земље за очување једног од најзначајнијих аспеката њеног културног идентитета. Уопштено говорећи, укључивање елемената традиционалне музичке културе у систем школства представља одговор државе на актуелан процес глобализације, и у том смислу, Србија свакако није изузетак. Када је у питању вокална пракса, познато је да сличне певачке школе постоје у Бугарској, Македонији, Мађарској, Хрватској, и другде.<sup>2</sup> Публиковањем овог приручника, српска школа традиционалног певања или, прецизније речено, школа српског традиционалног певања, добија своју стручну потврду, док институционални систем, у овом случају устројен у сврси очувања националног идентитета, на овај начин остварује свој циљ у сфери музичког образовања.

По речима ауторке, овај приручник јесте плод личног вишегодишњег педагошког искуства. У њему су сажето илустровани основни принципи методологије рада којима се ауторка руководи у раду са почетницима – на нивоу основног музичког образовања (у трајању од две године), и кроз прве две године средње музичке

<sup>1</sup> Захваљујући Сањи Ранковић, 1995. године у МШ „Мокрањац“ у Београду је основан Одсек за етномузикологију, са традиционалним певањем/свирањем као главним предметом.

<sup>2</sup> Ауторка у приручнику не помиње друге „школе“ традиционалног певања, али је очигледно да у концептуалном смислу има узоре у њима, и то првенствено у бугарској школи певања. Наиме, академски статус ове школе јесте управо резултат доследне примене концепта дефинисане методологије рада и постављене вокалне технике, и у том смислу се она свакако може сматрати узорном.

школе (у раду са ученицима који нису имали предмет „народно певање“ у оквиру основног музичког образовања). Концепција приручника има утемељење у теоријском знању и практичном умећу, а обликована је тако да се ученик поступно уводи у проблематику једногласног певања, које је постављено као прва етапа у процесу овладавања „народним певањем“.<sup>3</sup>

Приручник обухвата неколико тематских целина: о учењу народног певања, учењу једногласног певања, вокалној техници, природном тонском систему, стилским одликама традиционалног певања и како организовати час певања. Писани материјал прате нотни записи и текстови српских једногласних песама из различитих географских области,<sup>4</sup> а примери (укупно 36) су поређани по критеријуму сложености вокалних облика, од једноставнијих ка сложенијим. Приложени компакт-диск, на којем се налазе аудио снимци транскрибованих примера, омогућава ученику потпуније разумевање питања разматраних у студији.

Етномузиколошки и педагошки рад, као и извођачко искуство Сање Ранковић,<sup>5</sup> имплицирани су у првом поглављу књиге, *Учење народног певања*. Почетна мисао овог поглавља: „Учење народног певања подразумева свест о томе да традиционална музика није културно-историјски реликт, већ наша стварност“ (стр. 10), суштин-

<sup>3</sup> Ауторка се у овом приручнику задржава искључиво на једноставнијим примерима једногласног певања (отуда у поднаслову књиге стоји *Једногласно певање 1*), који су, по њеном мишљењу, најпогоднији за подучавање почетника. Комплекснији примери једногласног певања, односно примери вишегласја, који подразумевају усложњавање методологије рада, нису обухваћени овим програмом, па се може рећи да садржај овог приручника најављује разраду система подучавања у уџбеницима „народног певања“ чије је остварење планирано у будућности.

<sup>4</sup> На основу разноврсног порекла примера, односно несразмере у њиховом броју – 5 примера из западне Србије, 4 из североисточне, 4 из Војводине, 5 из централне, 16 из југоисточне, 1 из Херцеговине и 1 из румунског Баната, може се закључити да критеријум музичких дијалеката није суштински релевантан за одабир примера намењених за подучавање почетника.

<sup>5</sup> Мр Сања Ранковић је аутор више научних радова на тему сеоске вокалне праксе Срба, који су резултат искључиво личног теренског истраживања, а досад је објавила и једну књигу, под називом *Вокална традиција Лијева Поља и Поткозарја*. Као стручни сарадник је учествовала у реализацији CD издања неколико вокалних група у Србији. Осим запослења на месту професора народног певања и шефа Одсека за етномузикологију МШ „Мокрањац“ у Београду, Сања Ранковић је већ дужи низ година активна и као члан београдске певачке групе „Моба“ (чији је и један од оснивача), свакако једне од најеминентнијих певачких група у Србији и региону данас, која у својој интерпретацији негује звук близак сеоском извођењу. Својим деловањем, ова група (настала 1993) иницирала је формирање многих других група сличне оријентације у Србији.



ски одређује полазишну тачку професионалне оријентације Сање Ранковић. Дефинисање традиционалног народног певања као веома старог облика музичког изражавања, насталог у сеоској средини, до данас преношеног искључиво усменим путем, има за циљ да укаже на суштински проблем очувања традиционалног вокалног израза у савременом, урбаном културном амбијенту. У томе смислу, ауторка инсистира на значају интерпретације која представља плод суштинске спознаје текста, мелодијских карактеристика и пре свега – аутентичног контекста.

У наставку првог поглавља следи објашњење питања валидности извора који се користе за овладавање вештином традиционалног певања, те се као погодни издвајају теренски снимци које је певач начинио лично или их је начинио неко други, односно нотни записи из етномузиколошких збирки. Ослањајући се на лично педагошко искуство, ауторка сугерише превасходно консултовање аудио снимка, указујући при том на непотпуност информације коју, за потребе практичног извођења, пружа сам нотни запис, а која се огледа у немогућности да се нотним писмом прикажу све стилске особености одређеног извођења. На овај начин, индиректно је дефинисана и сама метода подучавања, која се очигледно заснива на принципу реинтерпретације, са јаким упориштем у слушном утиску, на основу теренског снимка оригиналног извођења.

Припрема за извођење песме је издвојена као посебно важан сегмент учења народног певања, и сама по себи сведочи о свеобухватности ове методе подучавања. Припрема подразумева теоријско упознавање ученика са општим подацима о песми (порекло, контекст и начин извођења песме, односно њена функција) и анализу текста (издвајање драмских пунктова, тумачење непознатих речи и појмова, одређивање врсте стиха, идентификација рефрена).

У другом поглављу, *Учење једногласног певања*, једногласно певање се поставља као полазна тематска јединица у процесу учења народног певања. На самом почетку су диференцирана два начина извођења једногласних песама: *самачко* (солистичко)<sup>6</sup> и групно. Ауторка издваја *самачке* песме као најпогодније за елементарну поставку гласа, сугеришући при том употребу напева уског амбитуса и једноставне орнаментике (базиране на једноструким предударима), састављених од краћих мелодијско-ритмичких фраза (у сврси регулације дисања). Издвајање и дефинисање методе индивидуалног рада као фундаменталне у фази оспособљавања почетника за из-

<sup>6</sup> Ауторка термин „солистичко певање“ замењује народним термином – „самачко певање“ и у тексту га последно користи.

вођење традиционалних песама свакако јесте круцијално и сведочи о вредности и значају педагошког искуства Сање Ранковић. Овом методом, ауторка суштински одваја формално музичко образовање од аматерског обучавања почетника (на пример, едукација у културно-уметничким друштвима), у којем је углавном заступљена метода групног рада.

Треће поглавље, *Вокална техника*, доноси скуп техничких правила неопходних за успешну, целовиту интерпретацију традиционалних песама, као и вежбе за уједначено извођење тонских висина, односно техничке вежбе (вокализе), које ауторка назива „вежбама за распевавање“. Техника, за коју се може рећи да је по општим техничким принципима слична *belcanto* стилу (узимање ваздуха на нос, испуштање на уста и уједначеност у извођењу тонских висина, која се остварује на плану технике добијања тона, боје и квалитета), своју суштинску специфичност има у нижој импостацији, певању вокала „што више напред – на уснама“, односно звучном уподобљавању извору.

У четвртом поглављу, *Природни тонски систем*, посебно је акцентована појава нетемперованости тонских структура, као иманентно својство значајног дела српске традиционалне вокалне праксе. Ауторка издваја основне тонске низове (укупно 5), ређајући их по критеријуму сложености, од дијатонских према хроматским. Редослед низања ових структура уједно је и редослед њиховог увођења у наставни процес. Разматрање проблема нетемперованости методолошки је утемељено на крају овог поглавља, позивањем на податке добијене приликом тонских мерења која је при проучавању српског традиционалног певања начинила Радмила Петровић.<sup>7</sup>

У петом поглављу, *Стилске одлике традиционалног певања*, Сања Ранковић, по сопственом признању, улази у сферу изузетно комплексног и деликатног питања – извођачког стила. Чини се да су управо из разлога поменуте деликатности, у овом поглављу садржане само конкретне информације о специфичним „стилским“ особеностима традиционалне вокалне праксе различитих крајева Србије, без елаборације значења појма „стил“. Као основне „стилске“ карактеристике, ауторка издваја: боју гласа, вокалну технику, начин украшавања, мелодијско-ритмичке обрасце и третман текста. Наведени параметри су постављени као основа идентификације различитих музичких сензибилитета на простору Србије – од централне и западне, преко југоисточне и североисточне, до северне Србије.

---

<sup>7</sup> *Српска народна музика, песма као израз народног музичког мишљења*, Музиколошки институт САНУ, посебна издања, књ. ДХСIII, Одељење друштвених наука, књ. 98, Београд 1989, стр. 72–73.

Метода подучавања, објашњавана по сегментима кроз претходна поглавља, систематизована је у оквиру поглавља *Како организовати час певања*. Елементи подучавања су изложени таксативно, редоследом који налаже форма школског часа: распевавање, техничке вежбе и вежбе с уједначавањем вокала, „теоријска упутства“ у вези са песмом која се учи, слушање песме и записивање текста, записивање мелодије, анализа поетске и мелодијско-ритмичке структуре, а затим певање, то јест, учење песме и њено извођење у целини. Као евентуалну замену појединих тачака овог система, односно његову разраду у циљу развијања креативности код ученика, ауторка предлаже: осмишљавање вокализе (на основу мотива преузетих из песме), превођење песме из *parlando rubato* у дистрибутивни ритам (и обрнуто) и стварање нове песме у народном духу.

Последње поглавље, *Завршина разматрања*, није реализовано у стандардној форми резимеа, већ објашњава визију о очувању националног идентитета кроз ревитализацију традиционалне музичке праксе. Такав приступ сведочи не само о етномузиколошки обликованој перцепцији, него и о суштински свеобухватном промишљању Сање Ранковић о проблемима апликативне етномузикологије, у ужем, и савременог друштва, у ширем смислу. Чини се да тек посматрањем књиге *Основни принципи учења народног певања (једногласно певање I)* у светлости представљене визије, ово остварење добија своје потпуно значење и сврсисходност.

*Здравко Ранисављевић*  
(Музичка школа „Мокрацац“,  
Београд, Србија)

UDC 781.7:784.4](=163.41)

78.072(075)

Ralph P. Locke

**MUSICAL EXOTICISM:  
IMAGES AND REFLECTIONS**

Cambridge University Press, Cambridge, 2009  
xviii, 421 pp.; music examples, illustrations, bibliography, index.

The large number of studies on musical exoticism that have appeared in the past fifteen years proves that this once ambivalent area of scholarship has come a long way. Ralph P. Locke, Professor of Musicology at the Eastman School of Music of the University of Rochester, counts as one of the pioneer voices in this field—his numerous articles and essays discussing issues of exoticism, especially in nineteenth-century opera, constitute landmarks of musicological acumen and sound foresight. *Musical Exoticism: Images and Reflections* marks his first monograph in an area of musical scholarship that has expanded extensively since the first forays into the field. In this book, however, Locke does not simply set out to perpetuate previously established theories of examining the diverse repertory of Western music that centers on the exotic Other, but rather aims to challenge accepted practices and redefine the field by advocating for a paradigm shift.

European fascination with the non-Western world involved a tight nexus of signification, appropriation, and construction of the Other, that grew in complexity as aspects of politics, religion, race, colonialism, and power problematized the discourse. In his seminal publication, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (London: Routledge & Kegan Paul, 1978), Edward W. Said opened up new paths for addressing this obsession with the Other by situating it in imperialist attitudes, which he invariably defined as the “Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient” (Said, *Orientalism*, 3). When an artist attempts to evoke or represent another culture, issues of authenticity, stereotyping, ideological and political biases, clichés and prejudices are never divorced from the work itself. Western musical representations of the Other may be seen in works as diverse as Mozart’s “Rondo alla turca” (from his Piano Sonata K. 331), Brahms’s Hungarian Dances, Bizet’s *Carmen*, Stravinsky’s *Firebird* and Puccini’s *Madama Butterfly*—to name a few. How these works distinctly evoke and signify Turkey, *style hongrois*, Spanish culture, Russian identity and Japanese traditions respectively, has been the focus of studies and analyses by generations of scholars. (See the other two major book-length publications in this field, Jonathan Bellman’s edited collection of essays *The Exotic in Western Music* [Boston: Northeastern University Press, 1998] and Tim

Taylor's *Beyond Exoticism: Western Music and the World* [Durham: Duke University Press, 2007]). In recent years such treatment has also been applied to divergent West-centric works that involve jazz, musical theater, film and pop music and, although Locke occasionally includes them in his discussion, he does so in an effort to expose problematic areas inherent in studies of exoticism. Locke's major contribution in this book, however, lies in his adoption of a broader and more inclusive methodology than that previously used in the study of musical exoticism.

The thrust of his argument lies in Chapter Three, where he proposes a new definition of musical exoticism and a broader paradigm that "can respond to a wider range of musical evocations of exotic regions and people" (59). He views the established scholarly approach of looking at portrayals of the exotic Other through specific stylistic markers (for example, vocal melismas, instrumental arabesques, intense chromaticism, static textures, modal elements, etc.) as limited and inconclusive. He calls the application of this lexicon of musical exoticisms (which he aptly summarizes on pp. 51–54) the "Exotic Style Only" Paradigm, and he juxtaposes it to a broader one which he calls the "All the Music in Full Context" Paradigm. Locke admits that he gave this name to his approach "half-humorously," possibly to exaggerate the broader context he wished to create for this new approach. Instead of looking through the lens of a tightly controlled system of musical significations (that may or may not suggest "an exotic locale or culture"), Locke proposes a more inclusive approach that takes into consideration not only the music but also all aspects of the work (scenery, settings, etc.), as well as its interaction with the listener. The two approaches are not mutually exclusive, but rather they overlap and complement each other. (Locke had previously proposed this dichotomy in his article "A Broader View of Musical Exoticism," *The Journal of Musicology* 24 [2007]: pp. 477–521.)

The "All the Music in Full Context" Paradigm provides a fertile ground for Locke's investigation. He suggests that musical exoticism should not be simply reduced to a lexicon of musical devices. As he insightfully argues, certain works may still use similar musical markers, but do not necessarily convey strains of the musically exotic. Or, some works may "portray exotic locales, cultures, and individuals but *without* using exotic stylistic devices" (20). To that effect, Chapter 5 ("Baroque portrayals of despots: ancient Babylon, Incan Peru") deals with Handel's *Belshazzar* and Rameau's *Les Indes galantes*, as examples of works whose exotic qualities lie in their textual and dramatic aspects rather in their musical devices. In Chapter 6 ("A world of exotic styles, 1750–1880") Locke discusses a plethora of major and minor instrumental compositions, by famous and not-so-famous composers alike, that

helped popularize the specific stylistic devices associated with the exotic. Works that exhibit stylistic features long associated with the *alla turca* and Gypsy styles here receive an exciting fresh treatment.

No other music genre has contributed to such rich representations of exoticism as opera. In Chapter 7, aptly titled “Exotic operas and two Spanish Gypsies,” the reader is immersed in operatic evocations of Otherness, with emphasis on the alluring image of Carmen—in particular, the opera’s Card Scene, which is free of musical-exotic markers but rich in exotic characterization. Locke rounds off his venture into the operatic tradition with yet more examples from the world of opera, especially those works that can be analyzed in relation to Europe’s colonial expansion. Chapter 8, “Imperialism and ‘the exotic Orient,’” presents yet another case study between western attitudes and the Orient, and culminates in an appreciation of certain rarely-discussed scenes in Puccini’s *Madama Butterfly* that via non-musical means highlight the hegemonic power of the West over the East. Locke magisterially meshes traditional interpretations with solid musical analyses that inform astutely nuanced exegeses of the new paradigm he proposes.

At the turn of the century, historical trends (such as hostility toward the empire and general ease of access to distant cultures), coupled with modernist aesthetic tendencies, produced what Locke describes as “d disdain” toward Overt Exotic representation. In addition, twentieth-century composers who found inspiration in music of other cultures, invariably incorporated such elements in works that did not make pretensions to musical exoticism. In order to help clarify the boundaries among all these diverse manifestations of exoticism, Locke proposes the creation of three new categories: Submerged Exoticism, Overt Exoticism, and Transcultural Composing. In Chapter 9, titled “Exoticism in a modernist age (c. 1890–1960),” Submerged Exoticism is described as “the tendency ... for general musical style to incorporate distinctive scales, harmonies, orchestral colors, and other features that had previously been associated with exotic realms” (217), while Transcultural Composing is adopted as a term in order to denote the “practice of composing for Western contexts ... a work that incorporates certain stylistic and formal conventions of another culture’s music, often a music that has a quite different context” (228). With discussions that include early twentieth-century exoticist ballets, jazz and popular music, operetta, musical theater and film music, this chapter confirms that the boundaries that Locke wishes to establish seem to become fluid, and terms and categories dissolve easily under the strain of the intended classification. Chapter 10, “Exoticism in a global age (c. 1960 to today)”, investigates the proliferation of exoticism in music of diverse sources. Numerous twentieth-century compos-

ers, cultures, genres, styles, and media make an appearance in this chapter, a tribute to the eclecticism, versatility, diversity, and experimentation that characterize the music of our multicultural, globalized present. Locke deftly navigates between musical analyses, socio-cultural readings and ideological interpretations for the sake of formulating an astutely informed and nuanced picture of the problems at hand.

Locke's superb book will undoubtedly help amplify the horizons of scholarship in the ever-expanding area of musical exoticism, by exploring the pitfalls, proposing alternative interpretations, broadening the repertory under discussion and, ultimately, by heightening our understanding of our position as listeners and consumers. In the book's last chapter he invites us to reconsider and reappraise this repertory in our diverse musical present. Clichés and distortions, biases and stereotypes will never cease to exist. But Locke, quite rightly, ends by emphasizing not the music and its creators, but us, listeners and audiences. What are we to do with works (especially opera and other dramatic genres) that reinforce exotic stereotypes that may be demeaning or offensive to certain contemporary sensitivities? Locke does not shy away from proposing what—to many—may seem to be an extreme solution: either rid the work's performance of all time- and culture-specific visual references, or "refrain from performing it" (324). This is only a temporary solution, however. Locke concludes his book by advocating the importance of rehabilitating this repertory in its proper context by getting to know it better—both for the sake of the work's autonomy, and for fostering tolerance toward "cross-cultural understanding" (327). I would add that, no matter how troubling the visual and verbal rhetoric occasionally may be, it is the ability of this dynamic repertory to constantly transform its referential codes and thus elude any single interpretation, that compels us to indulge in its perpetual allure.

Ralph Locke's book came out as I had finished teaching a graduate seminar on musical exoticism. Although my students at Bowling Green State University did not have the opportunity to benefit from the author's most recent investigation on the subject, our exploration into such fascinating issues were an eye-opening experience—we all enjoyed it tremendously and, thanks to this remarkable new publication, we will continue to learn.

*Eftychia Papanikolaou*

(Bowling Green State University, Ohio, USA)

UDC 78.072:781.43(4-15:100)

## СКУПОВИ / CONFERENCES

### THE IDEA OF NATION, MINORITIES, AND THE MUSICAL LIFE IN SOUTHEAST EUROPE

Грац, 24–25. октобар 2008.

Захваљујући делатности Института за историју Југоисточне Европе на Универзитету Карл-Франценс (Karl-Francens) у Грацу, овај град је добио статус једног од најзначајнијих истраживачких центара за историју и културу Балкана. Током 1970-их година, Институт за музикологију на истом универзитету, на челу са Рудолфом Флоцингером (Rudolf Flotzinger), дао је велики допринос проучавању музичке културе Југоисточне Европе. Тада је Флоцингер, који је и сам дао допринос истраживању историје српске музике, установио редовне научне годишње састанке музиколога и етномузиколога из региона. Резултати ових састанака су објављивани у посебној серији *Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten*, почев од прве свеске *Beiträge zur Musikkultur des Balkans*.

Недавно је ова традиција обновљена у виду установљења бијеналног скупа, на иницијативу Михаела Валтера (Michael Walter) и Татјане Марковић, а у сарадњи са Аустријском академијом наука и уметности из Беча. Скуп је организован као радионица за музикологе и етномузикологе из бивше Југославије, Аустрије, као и Велике Британије и Сједињених Америчких Држава, који су излагали резултате својих истраживања везаних за културу Југоисточне Европе, односно Балкана, као почетну тачку за даља разматрања и дискусије. Тако су на првој радионици, одржаној у октобру 2008. године, реномирани научници из Граца, Беча, Београда, Загреба, Љубљане, Лондона и Њујорка, као и студенти из Београда, Новог Сада, Загреба и Љубљане, дали свој допринос разматрању теме *The Idea of Nation, Minorities, and the Musical Life in Southeast Europe*.

Седамнаест радова се, на изврстан начин, могу посматрати као дедуктивни след концентричних кругова, од мапирања читавог културног и уметничког простора региона до разматрања националних идентитета и кроз појединачне композиције или биографије водећих музичких стваралаца. Дакле, тематски кругови су обухватили дефинисање културног простора Југоисточне Европе, потом територије, карактери-



стичну „вишејезичност“ музичких означитеља Балкана, музички живот у светлу рада најзначајнијих културних и уметничких институција, разматрање идентитета конструисаних посредством канона у музичкој историографији, као и музиколошке научне пројекте.

Културни простор Југоисточне у односу на Централну или Средњу Европу, укључујући и „недоумице“ у вези са овим терминима дефинисао је историчар Петер Штахел (Peter Stachel: *Central Europe and Southeast Europe as a cultural space*), док је Корнелија Сабо-Кнотик (Cornelia Szábo-Knotik) мапирала музички живот простора из аспекта значајних културних и музичких институција у деветнаестом столећу (*Challenging historiography's tacit assumptions – 19<sup>th</sup>-century urban musical life in Central Europe reconsidered*). Музички простор Балкана, првенствено из аспекта његове богате традиционалне музике у периоду од петнаестог до двадесетог века, разматрао је Џим Самсон (Jim Samson: *The politics of displacement*) посредством четири изабрана примера, а то су: сефардска музика у Сарајеву у петнаестом веку, миграциони процеси на Балкану у осамнаестом веку, грчко-турска музичка „укрштања“ у међуратном периоду и музика косовских Рома током 1990-их.

Панораму музичке историографије, као својеврсну реплику на канонску публикацију Јосипа Андреиса, Стане Ђурић-Клајн и Драготина Цветка *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (Zagreb 1962) и редефиницију постојећег/постојећих канона пружили су Татјана Марковић, Здравко Блажековић и Леон Стефанија (*Re/Defining the imaginary museum of national music: The cases of Serbia, Croatia, Slovenia*).

Увек изнова интригантно питање националног идентитета, делимично осветљено у претходној групи радова, постављено је у фокус у следећем концентричном кругу, те је сагледано кроз одређење националне територије у теоријском погледу и уз помоћ примера из класичне и популарне музике (Srđan Atanasovski: *Music practices and the construction of the national territory*). Потом, веома занимљива група прилога била је посвећена опери, како као медију, тако и као институцији. Ивана Стаматовић је представила своју обухватну студију о оперском стваралаштву у Србији између два светска рата, посебно у односу на дела Петра Коњовића (*Opera and the construction of multiple identities: The case of Serbia between two world wars*). Хрватско оперско стваралаштво из истог периода сагледано је кроз присуство религиозне тематике и националних елемената у две опере компоноване према спеву *Bijedna Mara* Луке Ботића. Реч је о операма *Adel i Mara* (1932) Јосипа Хацеа (Josip Hatze) и *Adelova pjesma* (1941, рев. 1951) Иве Параћа (Ivan Ćurković: *Religious and ethnic issues in two Croatian operas composed in the first half of the 20<sup>th</sup> cen-*

ture). Оперска институција у Србији је представљена из аспекта критичке слике репертоара у односу на заступљеност националне оперске музике на сцени новосадског Српског народног позоришта (Ira Prodanov-Krajišnik: *The crisis of national identity and the repertoire of the Srpsko narodno pozorište in Novi Sad in the last two decades*).

Национални идентитет је разматран и у вези са местом чешких музичара у словеначкој музичкој историографији (Jernej Weiss: *Czech/Slovene musicians? On the question of national identity in Slovene music at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> century*). За разлику од српске историографије, у којој је делатност чешких музичара у деветнаестом веку разматрана као неизоставни, али увек засебан део, у словеначкој су они сасвим интегрисани у историографски канон. Дискурс биографије је био у центру пажње Далибора Давидовића и Весне Рожић. Давидовић је разматрао статус и истакнуто место Ватрослава Лисинског у хрватској националној музичкој историографији. Он је указао на начине на који је статус Лисинског као „првог хрватског националног“ музичког ствараоца утемељен и потом утврђен и у националистичком контексту Независне државе Хрватске, у филму *Lisinski* (Zagreb, „Hrvatski slikopis“) редитеља Октавијана Милетића. Рожићева је компаративно сагледала сасвим различите позиције дате двома хрватским композиторкама у историографији – Дори Пејачевић и Ивани Ланг (*Princess and Cinderella? Two Croatian women*). Упоредбом написа о њима, очигледно је да је прва поменути композиторка промовисана у једног од главних репрезентата хрватске музичке историје, као и да је стваралаштво друге остало скривено у сенци. Поред тога, музички живот је постављен и кроз призму различитих жанрова – популарних обрада остварења класичне музике за тамбурашки оркестар, у прилогу Нине Чалопек.

Мултикултурализам Балкана из угла музичког наслеђа националних мањина у Хрватској разматрала је етномузиколошкиња Наила Церибашић (*Multiculturalism of difference: Safeguarding minorities' musical heritage in Croatia and beyond*), док је Сванибор Петан покушао да скицира делатност музичких фолклориста, односно етномузиколога у бившој Југославији (*Ethnomusicologues in former Yugoslavia between folk music research and anthropology of music*).

Пројекте Одељења за музику Аустријске академије наука и уметности везане директно и посредно за Југоисточну Европу, представила је Барбара Боисиц (Barbara Boisits: *Dealing with music history of neighbouring countries. On current project of the Kommission für Musikforschung*). Тако је, на пример, овај регион, у односу на Централну Европу, заступљен у историји аустријске музике, у *Oesterreichisches Musiklexikon*

(ур. Рудолф Флоцингер, 2002–2006), као и у истраживањима музике и револуције 1848 (ур. Барбара Боисиц, у штампи).

Изабрани радови са овог скупа биће публиковани у часопису Аустријског музиколошког друштва, *Musicologica Austriaca*.

Наредна радионица посвећена музичкој култури Југоистичне Европе одржаће се 2010. године у Грацу и околини заносних штајерских пејзажа, у организацији Михаела Валтера и Института за музикологију.

*Татјана Марковић*  
(Факултет музичке уметности,  
Београд, Србија)

UDC 061.61:78.072](436 Graz):78.03(497)

## МЕДИТЕРАН – ИЗВОР МУЗИКЕ И СТРЕМЉЕЊА ЕВРОПСКЕ РОМАНТИКЕ И МОДЕРНЕ

Међународни музиколошки симпозијум у оквиру „Словеначких музичких дана“, Љубљана, 11–12. март 2009.

Овогодишњи „Словеначки музички дани“ (Slovenski glasbeni dnevi) отворени су у мариборском позоришту опером *Једнорог* Виктора Парме (Viktor Parma). Фестивал је протекао у знаку обележавања значајних годишњица: сто година од рођења композитора Б. Лесковица (Bogo Leskovic) и Р. Гобеца (Radovan Gobec), стопедесет година од рођења Р. Савина (Risto Savin), седамдесетпетог рођендана Л. Лебича (Lojze Lebič), те седамдесетог рођендана А. Ајдича (Alojz Ajdič). Као и претходних година, на концертним програмима нашла су се дела словеначких аутора млађе и старије генерације. Новину фестивала представља музичка радионица за децу, коју је ове године водио композитор У. Ројко (Uroš Rojko). Поред ученика музичких школа, у радионици су учествовали и студенти музичке педагогије и музикологије Филозофског факултета у Љубљани.

У оквиру фестивала, традиционално је одржан међународни музиколошки симпозијум под називом „Медитеран – извор музике и стремљења европске романтике и модерне (Mediteran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike)“, који је ове године и тематски био повезан са концертним дешавањима. На скупу су поред домаћина учествовали музиколози из Италије, Аустрије, Немачке, Чешке, Словачке, Велике Британије и Србије. Скуп је отворио др Примож Курет, редовни професор на Музичкој академији у Љубљани.

Већи број радова био је посвећен стваралаштву словеначких композитора, као и музичком животу у Трсту и Копру. Тако је А. Мисон (Andrej Misson) из Љубљане говорио о особеностима у композиционој техници словеначких композитора из приморске регије, а Наташа Цигој Крстуловић (Nataša Cigoj Krstulović), са Музиколошког института у Љубљани, покушала је да осветли околности и побуде које су утицале на настанак збирке *Јадрански гласови* (1876) композитора Антона Хајдриха (Anton Hajdrih), а посебно њене најпопуларније хорске композиције *Јадранско море*. Л. Штефанија (Leon Štefanija), ванредни професор на Одсеку за музикологију на Филозофском факултету у Љубљани, је истакао да се Медитеран ослања на мешавину различитости и једног процеса уплива „туђе“ музике у „своју“ и обрнуто, што је и дискутовано на три примера из новије словеначке музике (поп певачица Саша Лендеро, композитори Урош Ројко и Алдо Кумар).

Два прилога односила су се на музички живот у Копру у првој половини XIX века. Д. Фрелих (Darija Frelj), са Музиколошког ин-

ститута у Љубљани, осветлила је живот и стваралаштво мање познатог копарског црквеног композитора и музичара Ђакома Генца (Giacomo Genzo), који је деловао и у Трсту, Пирану и на острву Крку. Млада колегиница Хелена Гардина (Helena Gardina) дала је слику музичких дешавања у Копру на почетку XIX века, у време када се концертни живот из затворених и црквених кругова проширује у јавне институције, што је довело и до оснивања Филхармонијског друштва 1865. године. О разним аспектима музичког, и уопште културног живота у мултиетничком и мултикултурном Трсту, у контексту различитих друштвених и политичких прилика, говорили су: Луиза Антони *Медитерански Трст и континентална Словенија*, Јоже Пирјевац *Словенци у Трсту* и Миран Кошута *Трст је (туђи) наш. Словеначки културни помол у Медитеран*.

У фокусу пажње троје колега била је грчка митолошка драма – као извориште надахнућа европске романтике и модерне. Нил О' Лофлин (Niall O'Loughlin) из Велике Британије је указао да су многи композитори, а посебно у XX веку, базирали своје опере на Еурипидовом комаду *Бакханткиње*. Аутор је говорио о различитом третману текста, као и манира трансформације овога комада у оперу код три композитора: Џона Булера (John Buller, *Vacchae*, 1992), Егона Велеса (Egon Wellesz, *Die Bakchantinnen*, 1931) и Ханса Вернера Хенцеа (Hans Werner Henze, *The Bassarids*, 1966). Интересантан прилог о грчком миту у мелодрамама чешких композитора XVIII и XIX века, с посебним освртом на З. Фибиха (Zdeněk Fibich), дала је Власта Рајтерерова (Vlasta Reittererová). Иван Флорјанц (Ivan Florjanc) је размишљао о *Хармонији* и митском музичару Орфеју, који су „кроз свеколику историју европске музике присутни не само као парадигма за музику у ужем значењу те речи, већ штавише представљају један од кључних начина мишљења на којима почива култура на континенту, који своје име *Европа* дугује античкој Грчкој, коју на јужним обалама запљускују воде Медитеранског мора“.

Три рада била су посвећена италијанским музичарима и рецепцији њихових дела у срединама у којима су деловали. Луиђи Верди (Luigi Verdi) из Болоње представио је, данас мање познатог композитора и теоретичара музике, Доменика Алалеону (Domenico Alaleona) и скренуо пажњу на његов значај у италијанском музичком животу почетком XX века. Указао је на неке аспекте Алалеониних теоретских истраживања о подели октаве на једнаке делове, чија је примена евидентна у композиторским делима *Mirra* и *Pascoli-Melodien*. Хуберт Рајтерер (Hubert Reitterer) из Беча говорио је о опери *Der Vasall von Szigeth in Wien* Антониа Смарелје (Antonio Smareglia) и њеним извођењима у бечкој Дворској опери. Смарелја је

био пореклом из Истре, мајка му је била Хрватица, а отац Италијан. У поменутој опери евидентна је композиторова приврженост истарском *couleur locale*, као и хрватској и далматинској народној музици. Дитер Гуткнехт (Dieter Gutknecht) из Келна указао је на утицај италијанског виолинског стила из друге половине XVIII века на технику и естетику француске виолинске школе почетком XIX века.

Један блок радова немачких и аустријских колега био је усмерен на „медитеранско“ у делима немачких и аустријских композитора. Хартмут Кронес (Hartmut Krones) из Беча је говорио о „*südliche Liedern*“ Хуга Волфа (Hugo Wolf). Хелмут Лос (Helmut Loos) из Лајпцига је „медитеранско“ тражио у делима Ф. Менделсона (Felix Mendelssohn Bartholdy) и Р. Шумана (Robert Schumann), а Клаус Деге (Klaus Döge) из Минхена је представио концертну увертуру *In Italien op. 49* Карла Голдмарка (Karl Goldmark). Изузетак је занимљиво излагање Петера Андрашкеа (Peter Andraschke), који је представио дело *Mare nostrum Entdeckung, Befriedung und Konversion des Mittelmeerraumes durch einen Stamm aus Amazonien* за (1973–75) М. Кагела (Mauricio Kagel) као добар пример за дискусију на тему империјализма и колонијализма.

Рад чешких колега Јитке Бајгарове (Jitka Bajgarová) и Јозефа Шебесте (Josef Šebesta) био је усредсређен на босански призивак у војној музици чешких војних капелника (1898–1908), са посебним освртом на делатност Јулијуса Фучика (Julius Fučík), који је деловао у Сарајеву од 1897. до 1900. године. Маријана Кокановић је говорила о италијанским и немачким утицајима у популарним српским песмама из прве половине XIX века, међу којима су и песме Николе Ђурковића, рођеног у Трсту. Иако није био везан за тему скупа, прилог Наде Хрчкове (Nad'a Hřečková) из Словачке, представља занимљив осврт на оперу Јураја Бенеша (Juraj Beneš) *The Players* из 1996. године.

Радови су презентовани на словеначком, немачком и енглеском језику. Симултани превод, са немачког и енглеског на словеначки и обрнуто, допринео је бољој комуникацији. Текстови изложени на скупу биће објављени у зборнику радова. Ове године један део фестивала биће одржан у јуну, а намера је да се обележи седамдесетпети рођендан композитора Винка Глобокара (Vinko Globokar) словеначком премијером његовог дела *Destinees Machinales*.

Маријана Кокановић

(Академија уметности, Нови Сад, Србија)

UDC 78.079(497.4):061.3:78.072

## BALKAN STUDIES – QUO VADIS?

Беч, 25. април 2009.

Основне смернице у размишљањима о одговору на питање из наслова скупа дали су Максимилијан Хартмут (Maximilian Hartmuth) и Karl Kazer (Karl Kaser) у својим анализама студија Балкана (Balkan Studies). Поменуте смернице упућују на досадашња истраживања балканске историје и културе, али и „дијагностикују“ промене настале у садејству са редефинисањем хуманистичких дисциплина током последњих деценија двадесетог столећа. Учесницима су тако упућена питања за даља промишљања у вези са профилом, конзервативизмом, дисциплинарним границама и могућим будућим усмерењима у оквирима студија Балкана.

Чини се да је већ сама интердисциплинарност радионице одржане априла 2009. године у Бечу (од историје, лингвистике, историографије, до историје уметности и музичке историографије) пружила изванредну ширину у сагледавању, како се испоставило, истих проблема и заједничке потребе да се превазиђу традиционално присутна (само)ограничења уочена у досадашњим истраживањима. Јасно је да су вишеструки идентитети Балкана, у вези са историјом, књижевношћу, образовањем, ликовним уметностима, музиком, односно музичком историографијом захтевали управо овакво интердисциплинарно умрежавање, како је сугерисао Хартмут самом концепцијом скупа.

Девет радова махом млађих научника, универзитетских предавача из Беча, Граца, Тибингена, Регенсбурга, Београда, Загреба, Софије, Истанбула и Чикага осветлили су различите аспекте поља истраживања. Скуп је закључен заједничком дискусијом, коју су водили Максимилијан Хартмут и Карл Казер, уз троје учесника (Марија Стасинопулу/Maria Stassinopoulou, Melisa Slipac, Џон Пол Њумен/John Paul Newmann), позваних да дају критичку перспективу изнетих закључака свих аутора.

Како је рекао Славој Жижек, „Балкан – то су увијек други!“ Другост Балкана, проистекла из специфичних историјских, геополитичких, социјалних околности, из сложених односа у мултикултуралним срединама. Управо прожимања различитих националних, језичких, религиозних идентитета на Балкану и њихово превазилажење у транснационалним студијама, разматрана су у односу на могуће нове смернице у будућим истраживањима. Тако је веома оправдано сам простор Балкана – простор и у географском и у социјалном смислу – дефинисан, према предлогу Зринке Блажевић, као фу-

коовски хетеротопијски простор, карактеристичан по својим многобројним супротностима (*Globalizing Balkans: Balkan Studies as transnational/translational paradigm*). Транснационално сагледавање Балкана је свакако једна од заједничких перспектива за будућа истраживања културе/култура Балкана, као што је истакнуто у свим радовима, а на то је посебно указао Карл Казер (*Disciplinary boundaries in question: Balkan Studies in globalizing world*). Наиме, Казер сматра да је неопходно да индивидуално и неповезано разматрање студија Балкана, потом студија Блиског или Средњег Истока, као и арапских и исламских студија, наслеђено из деветнаестог века, буде превазиђено како би се поновно успоставиле везивне нити у мрежи заједничких историја. Другост Балкана је профилисана и из угла аустријске, односно хабзбуршке антропологије (Christian Marchetti: *19<sup>th</sup>-century Austrian ethnography's discovery of the proximate Other and its legacy today*).

Негативна представа о Балкану свакако је утврђена током ратних догађаја 1990-их година, што је разматрано у контексту политичког, интелектуалног и јавног дискурса у Сједињеним Америчким Државама (Edin Hajdarpašić: *Balkan policy ghosts: Studying Southeastern Europe in the United States since the 1990s*). У академским оквирима је потом дефинисана критичка перспектива уобичајених негативних конотација, те су студије Балкана у САД „ревитализоване“ захваљујући доприносу Марије Тодорове, Ларија Волфа (Larry Wolff), Милице Бакић-Хејден (-Hayden) и других. У том смислу, Хајдарпашић такође указује на значај будућег транснационалног проучавања региона.

Студије Балкана у академском дискурсу разматрао је и Владимир Фишер (Wladimir Fischer: *From „Balkanologie“ to „Balkan-Kompetenzen“: Major topics in Western academic representation of the Balkans*), почев од институционализације знања о Балкану пре свега на филолошком пољу у деветнаестом веку, преко историографије, географије и етнографије, до економије, социологије и, најзад, данашње трансдисциплинарне перспективе. Академски дискурс фокусиран на бугарску историографију и место које је у њој дато периоду од више од пет столећа отоманске владавине био је тема прилога Росице Градеве (Rossitca Gradeva: *The Ottoman rule in Bulgarian historiography*). Ауторка се заложила за интеграцију отоманског периода у бугарску националну историографију као део историје који је такође део бугарског националног идентитета.

Изван академских кругова, у сфери јавног, попут дневних новина или интернет страница, међутим, представе о Балкану често су обележене предрасудама услед непознавања чињеница о региону,



што је разматрао Петер Марио Кројтер (Peter Mario Kreuter: *Slightly nonsense. Or: Is there an impact of /more or less/ scientific Balkan Studies in the public/non-academic/ sphere?*)

„Митови“ утврђени у историографији сагледани су донекле компаративно у радовима Максимилијана Хартмута и Татјане Марковић. Хартмут (*Image-ing Balkans history: Non-creative Others, attention deficits, and art as a problem*) указује на потребу демитологијације одређених историјских догађаја у националним историографијама и, на томе заснованим уметничким делима, разматрајући случај *lieu de memoire* и новије реинтерпретације отоманског масакра и насиља над становницима бугарског места Батак. На сличан начин се мапирају кључни означитељи ауто-репрезентације у музичкој историографији Балкана (Татјана Марковић: *Balkan Studies and music historiography: /Self/Representation between „authenticity“ and Europeanization*), засновани такође на миту о Другом, третираном у овом случају како као „аутентичном“ и препознатљивом идиому балканске музичке културе, тако и као виду садејства са западно-европском традицијом.

Скуп *Balkan Studies – Quo vadis?* је, дакле, веома убедљиво показао да се уочена криза у истраживањима несумњиво може превазићи оваквим продуктивним дисциплинарним умрежавањима. Скуп је одржан у организацији Kakanien Revisited групе младих научника из Беча, на челу са Урсулом Ребер (Ursula Reber). Изложени радови су обједињени у електронском издању, а биће емитовани и на Трећем програму Радио Београда и публиковани у преводу на српски језик.

Татјана Марковић  
(Факултет музичке уметности,  
Београд, Србија)

UDC 78.072(436):930.85(497)

**IN MEMORIAM**



## ПЕТАР СТАЈИЋ (1915–2008)

У Београду се 19. септембра 2008. угасио живот српског музичког посленика који је радни век посветио композицији, клавиру и педагогији. Рођен је на Петровдан (отуда и име Петар), 12. јула 1915. у Битољу, приликом одступања српске војске пред германским завојевачима. Петров отац Драгомир био је Београђанин, високи официр, учесник балканских ратова. Пред Први светски рат био је стационаран у Нишу где се упознао са будућом супругом Амалијом, чији је отац, инжењер Јосиф Ринер, пореклом из Беча, службовао по Србији у периоду од 1881. до 1921. године.

Повлачећи се, породица Стајић доспева у Француску, у Ницу, затим у Алжир. Вратила се 1920. у Београд, где су се деца школовала. Петра је после велике матуре у Другој мушкој гимназији његова обдареност, наслеђена од мајке, одвела у Српску музичку школу (данашњи „Мокрањац“). Био је изузетно запажен, и као надобудни тонски стваралац и као пијаниста, када је истовремено завршио музичко школовање и Правни факултет 1938. године. Тада се већ морао запослити, немајући средстава да настави студије на новооснованој Музичкој академији у Београду. Поставила га је 1939. године за професора клавира иста Музичка школа у којој је стицао знања код Милоја Милојевића и Јелице Радовановић.

После обављене војне обавезе Стајића чека боравак у Паризу, пошто је на конкурс добио стипендију француске Владе. Изостало је, нажалост, толико жељено усавршавање код Алфреда Кортоа (Alfred Cortot). Хитлер је прегазио Француску 1940, после годину дана поражена је и Југославија. Стајић је био мобилисан и рањен у ногу у бици код Ваљева. Полет с којим се пред југословенску катастрофу отиснуо у уметнички живот, делећи исте, „авангардне“ назоре с нешто старијим колегама Миланом Ристићем и Војиславом Вучковићем, прекинут је борбом у кратком и погубном рату, као и Вучковићевом трагичном смрћу за време окупације.

Када је дошао мир, у Титовој Југославији прилике су биле такве да се они који су били изван комунистичке партије, као Стајић, никако нису могли надати стипендији у иностранству. Без обзира на све, он неуморно компонује, поставши у својој школи 1948. године

професор теоријских предмета. Из своје првобитне клавирске фазе експерименталног карактера (атоналне сонате, *Арабеске*) кренуо је путем неокласицизма и романтичарски усмереног модернизма у вокалне, камерне и оркестарске композиције (свите *Из старог Врања* и *Коштана*, концерт за гитару и оркестар, који је широм света свирао Урош Дојчиновић). Његов опус се попуњавао временом, поред симфонија (од којих је изведена пета под називом *Фарос*) и соло песама (на стихове Јована Дучића, из циклуса *Сунчане песме*, извођач Душан Јанковић), и музичкосценским делима. Стајића је на том пољу интересовала литература Боре Станковића и грчки мит, почев од ораторијума *Одисеј* и *Феачани* из 60-тих, који би се за неко извођење могао претворити у сценску композицију. Уследиле су опере *Лаокоон* у једном чину, *Врањанка* у три чина, балети *Одисеј* и *Кирка* у пет слика и недовршени *Еурилох*.

Пре неколико година, баритон Миодраг Милановић из Новог Сада, члан Опере Српског народног позоришта, успео је у свом граду да установи обичај регуларних концерата на којима се изводи вокална музика српских композитора. Милановић, који је на себе узео и улогу музиколога, један је од малобројних који се на тај начин бори против заборава, општег и појединачног, јер историја српске музике јесте историја неизведених дела, нарочито неизведених и неизвођених опера и балета. Оно што се некад могло чути на сценама у Србији или Југославији, последњих година ишчезава брзо и неповратно. С тим у вези треба истаћи да се тада родила изузетна Милановићева замисао, која се и наметнула сама по себи приликом успешних концертирања на сцени новосадске Опере: да се у Србији оснује оперски фестивал посвећен домаћем стваралаштву. Избор је пао на смедеревску тврђаву. Слична је конструкција била присутна међу београдским драматурзима пред сам априлски рат, у вези с извођењем српских опера. Вероватно да данас и не би толико средстава било потребно да се за овакву прилику прилагоди одговарајући простор, колико се даје за друге манифестације масовне потрошње, проблематичне уметничке вредности које се и у озбиљној дневној штампи проглашавају за „највеће појаве у историји музике“ – наравно, светске, па самим тим и овдашње.

До реализације оперског подухвата, чију идеју Милановић не напушта, засада није дошло. Изостала је подршка оних који не схватају каква би то била важна ставка за културу да се начини оперска ретроспектива у Србији. У њој би и Стајићево дело добило своју реализацију. По томе што није имао прилике да види своје опере на сцени, није једини. Невелика српска оперска продукција уопште није присутна на даскама националних театара, па би један овакав фе-

стивал био велика шанса да се јавност, а на првом месту сами музичари, односно данашњи композитори, упознају са делима која чине српско музичко и културно наслеђе, од почетака до композиција данашњег тренутка. Засада, остаје на млађим генерацијама да проучавају композиције Петра Стајића, које су заслугом кћерке Дубравке предате на чување у фонду заоставштина Музиколошког института САНУ.

*Надежда Мосусова*

UDC 78.071.1:929](497.11) Stajić P.



**АУТОРИ**

**CONTRIBUTORS**





ВЕСНА ПЕНО, музиколог, научни сарадник у Музиколошком институту САНУ. Дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду, магистрирала на Академији уметности у Новом Саду, а докторирала на Филозофском факултету у Београду. Црквено појање, византијску музичку теорију и нотацију учила је у Грчкој где је стекла и практична појачка искуства са реномираним грчким појцима. У области византолошке музикологије усавршавала се као стипендиста фондација „Александар Оназис“ и „Елени Наку“ у Солуну, Атини и Копенхагену. Главна област њеног досадашњег истраживања јесте православно црквено појање нотирано петолинијским и неумским писмом, као и поствизантијска појачка традиција сачувана у грчким и хиландарским рукописима. У последње време бави се проучавањем појачких рукописа у српским рукописним ризницама и српске средњовековне литургијске и појачке праксе. Руководи женским хором „Света Касијана“ с којим је снимила два компакт диска. Важније студије: *Православно црквено појање на Балкану у XIX веку – на примерима српске и грчке традиције* (магистарска теза), *Из хиландарске појачке ризнице – Викентије Хиландарац* (монографија са компакт диском), *Хиландарско црквено појање XIX века у оквиру светогорске појачке традиције, Традиционално и модерно у црквеној музици – оглед о канону и инвентивности, Како су српски појци у новојјој историји учили да поју, О црквеном појању из Хиландарског типика, Појачки зборници у српским рукописним ризницама од XV до XIX века.*

VESNA PENO, musicologist, Research Associate at the Institute of Musicology in Belgrade. She studied in Belgrade and obtained her M.A. at the Academy of Arts in Novi Sad and PhD at the Faculty of Philosophy in Belgrade. She studied church chant, Byzantine music theory and notation in Greece and gained practical chant experience with renowned Greek chanters. As a scholar of the “Alexander Onassis” and “Eleni Nakou” Foundations she did research in Thessalonica, Athens and Copenhagen. Her specialties include Orthodox church chant notated in European and neumatic notations as well as post-Byzantine chanting tradition in Greek and Hilandar manuscripts. Recently, she has written about chant manuscripts collected in Serbian libraries and Serbian medieval liturgical and chant practice. She leads the female choir *Saint Kassiane*. Her publications include: *Orthodox Church Chanting in the Balkans in the 19<sup>th</sup> Century – according to Examples from the Serbian and Greek traditions (MA thesis)*, *From the Hilandar Chant Treasury – Vikentije from Hilandar (book with a compact disc)*, *Hilandar Church Chant in 19<sup>th</sup> Century in the Frame of Mount Athos Music Tradition*, *How Have Serbian Chanters Learned to Chant in Recent History*, *Church Chanting in the Hilandar Typikon – An Attempt to Reconstruct the Chanting Practice in the 12<sup>th</sup> Century Hilandar*, *The Chanting Collections in the Serbian Manuscript Treasures from the 15<sup>th</sup> to the 19<sup>th</sup> Centuries.*

САМУЕЛ АРАУЖО је ванредни професор Музичке школе на Савезном универзитету Рио де Жанеира, где истовремено руководи и Етномузиколошком лабораторијом. Објавио је чланке и приказе у Бразилу и иностранству (*Ethnomusicology, Yearbook for Traditional Music, Latin American Music Review, Diógenes, Muzikološki zbornik*). Био је уредник 34. броја *Годи-*

ињака за традиционалну музику (Лос Анђелес 2002), потом зборника *Студије о фолклору и градској популарној музици*, са чланцима свог некадашњег учитеља Гера-Пеиша (Belo Horizonte 2007), као и публикације *Музика у фокусу: интердисциплинарне перспективе* (Рио де Жанеиро). Од 2003. године, у сарадњи с невладиним организацијама, руководи истраживачким пројектима у фавелама Мареа, Салгеира и Формиге, организујући истраживачке тимове са становницима локалних заједница и приказујући резултате кроз заједничке радове објављене у академским и ванакademicским гласилима. Активан је и као извођач, члан групе *Tira o Dedo do Pudim*, а од јануара 2009. ангажован је и као координатор за музику при Градској влади Рио де Жанеира.

SAMUEL ARAÚJO is associate professor at the School of Music in the Federal University of Rio de Janeiro, where he also coordinates the Ethnomusicology Laboratory. He has published articles and reviews in Brazil and abroad (*Ethnomusicology*, *Yearbook for Traditional Music*, *Latin American Music Review*, *Diógenes*, *Muzikološki Zbornik*), and, as editor, the *Yearbook for Traditional Music* N° 34 (University of California at Los Angeles, 2002), *Estudos de folclore e música popular urbana* [Studies in folklore and urban popular music], with articles by his former teacher Guerra-Peixe (Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2007), and *Música em debate: perspectivas interdisciplinares* [Music in focus; interdisciplinary perspectives] (Rio de Janeiro, Mauad Ed.). He has coordinated, since 2003, collaborative research projects with non-governmental organizations in the Maré, Salgueiro and Formiga *favelas*, organizing research groups with local community residents, and diffusing its results through collective works published in academic and extra-academic vehicles. Still active as a performing musician with the group *Tira o Dedo do Pudim*, he has been in office as Music Coordinator for the City Government of Rio de Janeiro since January, 2009.

РАСТКО ЈАКОВЉЕВИЋ, етномузиколог, дипломирао је на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду с радом *Електрофолклор: архетипско музичко мишљење у техномузици* (2007), под менторством проф. др Димитрија О. Големовића. Последипломске студије (M.Phil.) завршио је на Универзитету у Дараму (Durham University, Велика Британија), где је сарађивао са др Енди Нерсесијаном (Andy Necessian). Тренутно ради на докторској дисертацији под називом *Marginal Music: A Study of Identities in the Bagpipe Tradition of Serbia*, под менторством проф. др Макса Падисона (Max Paddison) и др Сајмона Милса (Simon Mills). Своја истраживања усмерио је на традиционалну музику Балкана, на проблеме универзалног и архетипског у музици, студије културе и др. Најновија истраживања обухватају проблеме маргинализације и идентификације традиционалног музичког субјекта у контексту глобализма, с посебним освртом на поларизацију и контекстуализацију јавног и приватног у животоу традиционалног музичара. Текстовете је објављивао у научним и стручним часописима, научним зборницима, као и у дневној штампи. Као истраживач у Музиколошком институту САНУ сарађује и на пројектима дигитализације звучног архива, као и на билатералном пројекту Мађарске и Српске академије наука и уметности.

RASTKO JAKOVLJEVIĆ, ethnomusicologist, graduated at the Department of Ethnomusicology with study *Electrofolklore: Archetypal Musical Thinking in Technomusic* (2007), under the mentorship of Prof. Dr Dimitrije Golemović. On postgraduate studies (M. Phil.) at the University of Durham (UK), he collaborated with dr Andy Necessian, and is currently working on his doctoral dissertation entitled *Marginal Music: A Study of Identities in the Bagpipe Tradition of Serbia*, under the mentorship of prof. dr Max Paddison and dr Simon Mills. His researches are focused on the traditional music of the Balkans, the problems of universal and archetypal in music, culture studies etc. New researches include problems of marginalization and the process of identifying the subject of traditional music in the context of globalization, with special emphasis on polarization and conceptualization of the public and private in traditional music life. He published texts and papers in scientific and professional journals, proceedings, and in the daily press. As a researcher at the Musicology Institute SASA, he also cooperates on project of digitalization of audio archive, and on the bilateral project between Hungarian and Serbian Academy of Sciences and Arts.

ЗОРИЦА МАКЕВИЋ је завршила је студије музикологије на Факултету музичке уметности у Београду, са дипломским радом о делу Љубице Марић – *Musica humana: освећење времена*. Студије, есеје и критике објављивала је у часописима *Нови Звук*, *Реč* и *Музички талас*. Учествовала је на музиколошким симпозијумима у Чаковцу, Неготину и Београду. Неколико година била је музички критичар на Трећем програму Радио Београда. Професор је теоријских предмета у Средњој музичкој школи „Др Војислав Вучковић“ у Београду.

ZORICA MAKEVIĆ graduated musicology at the Faculty of Music in Belgrade, with a theme on the works of Ljubica Marić – *Musica humana: The Awakening of Time*. Her studies, essays and critiques have been published in periodicals *Novi Zvuk* [New Sound], *Reč* [Word] and *Muzički talas* [Musical Wave]. She took part in musicological symposia in Čakovec (Croatia), Negotin and Belgrade. For several years she has been a critic on The Third Programme of Radio Belgrade. She teaches theory at the *Dr Vojislav Vučković* Music School in Belgrade.

БРАНКА РАДОВИЋ је дипломирала на Групи за југословенске књижевности и општу књижевност Филолошког факултета у Београду и у Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. Докторирала је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду. Бави се научним и критичарским радом. Издала је књиге: *Мала историја музике*, *Отменост посртања* (о Христићевој опери *Сутон*), *Музичкосценска дела Николе Херцигоње, Његош и музика* и *Summa Xeniana* (монографија о композиторки Ксенији Зечевић). Уређивала је музички часопис *Pro musica* (1989–1999), а више од двадесет година је стални, данас и једини музички критичар дневног листа *Политика*. Запослена је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, као ванредни професор историје музике.

BRANKA RADOVIĆ graduated in Belgrade from the Department for Yugoslav and Comparative Literature, Faculty of Philology, and at the De-

partment for Musicology, Faculty of Music. She obtained her M.A. with a thesis on Yugoslav history of music (Department of musicology) and her Ph.D. from the Department of Serbian and South Slav Literature at the Faculty of Philology in Belgrade. She is Associate Professor of the History of Music at the Faculty for Philology and Arts in Kragujevac and also works as a scholar and music critic. She is the author of several books and numerous articles concerning contemporary history of Serbian music, history of opera, history of performance, and the relation between literature and music. Her articles has been published in both domestic and foreign magazines, as well as in collections of works presented at various conferences.

АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ, музиколог и музички критичар, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Главно подручје његовог научноистраживачког рада јесте историја српске музикографије и периодике XIX и прве половине XX века. Аутор је више студија и расправа, међу којима су: *Војислав Вучковић у „Српском књижевном гласнику“*, *Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине XX века*, *Савремена музичка историографија и проблеми методолошког приступа*, *„Српски књижевни гласник“ и пољска уметничка музика*, *Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића* и др. Био је члан истраживачког тима на грчко-српском научном пројекту *Новогрчка и српска уметничка музика: основна истраживања за упоредну студију* (књига објављена 2007. у Атини). Био је коселектор и уредник за класичну музику у биографском лексикону *Ко је ко у Србији 1995.* и *Ко је ко у Србији 1996.* Сарађује на *Српском биографском речнику* и на *Српској енциклопедији*. Године 2004. одбранио је на Филолошком факултету Београдског универзитета магистарску тезу *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941.*

ALEKSANDAR VASIĆ, M. A, musicologist and music critic, Researcher Assistant at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts. The main field of his research is the history of Serbian musical criticism and periodicals of the XIX<sup>th</sup> and the first half of the XX<sup>th</sup> century. He is the author of numerous studies and articles in musicological and philological reviews and other publications: *Vojislav Vučković in the “Serbian Literary Magazine”*, *“Serbian Literary Magazine” and Avantgarde Music*, *Contemporary Musical Historiography and the Problems of the Methodological Approach*, *“Serbian Literary Magazine” and Polish Art Music. The Problem of the “National Style” in the Writings of Miloje Milojević* etc. He was a member of the team which worked on the Greek–Serbian project *Greek and Serbian Art Music: Basic Research for a Comparative Study* (book published in Athens, 2007). He was the co-selector and editor for music in the lexicon *Who is Who in Serbia in 1995.* and *Who is Who in Serbia in 1996.* He collaborates on the *Serbian Dictionary of National Biography*, also on *The Serbian Encyclopedia*. A. Vasić obtained his M. A. degree in 2004. at the Department for Comparative Literature and Theory of Literature of the Faculty of Philology, Belgrade University; the title of the thesis: *Music Texts in the “Serbian Literary Magazine” 1901–1941.*

ДРАГАНА ЈЕРЕМИЋ-МОЛНАР (1974), доцент на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. У наставном и научном раду бави се преваходно музиком XIX века. Објавила је књиге: *Мит, идеологија и мистерија у тетралогји Рихарда Вагнера* (коаутор Александар Молнар, 2004), *Српска клавијрска музика у доба романтизма* (2006), *Рихард Вагнер: конструктор „истинске“ реалности* (2007) и *Свесни и несвесни покретачи стваралаштва Модеста Мусоргског* (у две књиге, 2008).

DRAGANA JEREMIĆ-MOLNAR (born in 1974), is an assistant professor at the Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. Both as a teacher and scholar she deals primarily with the nineteenth-century music. She wrote several books: *Myth, ideology and mystery in Richard Wagner's tetralogy* (together with Aleksandar Molnar, 2004), *Nineteenth-century Serbian piano music* (2006), *Richard Wagner, constructor of "genuine" reality* (2007) and *Consciousness and unconsciousness as driving forces of Modest Mussorgsky's creativity* (in two volumes, 2008).

АЛЕКСАНДАР МОЛНАР (1963), редовни професор у Одељењу за социологију Филозофског факултета у Београду. Предаје Историју политичких и социјалних теорија и Социологију музике. Аутор је великог броја књига: *Друштво и право* (у 2 тома, 1994), *Народ, нација, раса* (1997), *Основна права човека и распад Југославије* (2001), *Расправа о демократској уставној држави* (у 5 томова, 2001–2006), *Мит, идеологија и мистерија у тетралогји Рихарда Вагнера* (коауторски са Драганом Јеремић-Молнар, 2004), *Опроштај од просветитељске идеје уставотворне скупштине?* (2007).

ALEKSANDAR MOLNAR (born in 1963), is a professor at the Department of Sociology, Philosophical Faculty, University in Belgrade. He teaches History of political and social theories and Sociology of music. He is the author of numerous books: *Society and law* (in two volumes, 1994), *People, nation, race* (1997), *Basic human rights and dismantling of Yugoslavia* (2001), *Treatise in democratic constitutional state* (in five volumes, 2001–2006), *Myth, ideology and mystery in Richard Wagner's tetralogy* (together with Dragana Jeremić-Molnar, 2004), *Farewell from the enlightenment idea of constitutive parliament?* (2007).

МИРЈАНА ЗАКИЋ, етномузиколог, доцент за предмет Етномузикологија, Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности у Београду. Студирала је на истом Факултету, из чијег је фонда „Александар Ђорђевић“ награђена за публикован дипломски рад *Дипле Старе Црне Горе*. Као етномузиколог, усавршавала се на Конзерваторијуму „П. И. Чајковски“ у Москви. Магистарску тезу (*Инструментално и вокалноинструментално наслеђе Заплања у светлу традиционалног музичког мишљења*), као и докторску дисертацију (*Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије*), обе под менторством проф. др Драгослава Девића, одбранила је на ФМУ у Београду. Одржала је низ јавних предавања и учествовала на бројним научним скуповима у земљи и

иностранству. Ангажована је како на припреми бројних традиционалних манифестација, тако и као члан стручних жирија сабора народног стваралаштва у Србији. Од 1991. сарадник је на научним пројектима: „Етномузиколошка карта Србије“, „Дигитализација српског звучног културног наслеђа“ и „Музички и играчки дијалекти Србије“. Председница је *Српског етномузиколошког друштва*, од оснивања 2002. године. Ауторка је неколико концерата и активни учесник у реализацији програма Друштва.

MIRJANA ZAKIĆ, PhD, ethnomusicologist, assistant professor at the Faculty of Music in Belgrade, Department for Ethnomusicology. She studied at the same Faculty, where her published diploma work “*Diple of Old Montenegro*” was awarded from the fund “Aleksandar Djorjević”. As an ethnomusicologist, she has been at specialization at the Conservatory “P. I. Tchaikovsky” in Moscow. Her M.A. thesis (*Instrumental and Vocal-Instrumental Heritage of Zaplanje Region in The Light of Traditional Musical Thinking*), as well as her doctoral dissertation (*Ceremonial Songs of The Winter Season – Systems of Music Signs in The Tradition of The Southeastern Serbia*), both done under the mentorship of Prof. Dr Dragoslav Dević, were defended at the Faculty of Music, Belgrade. She held series of public lectures and took part in numerous scientific conferences in Serbia and abroad. She has also been engaged both in organizing and as a member of the jury of numerous manifestations of traditional music in Serbia. She is the President of the *Serbian Ethnomusicological Society*, since 2002, when it was founded. The author of numerous concerts of traditional music, she is an active participant in realization of numerous programs of the *Society*.

ЈЕЛЕНА ЈОВАНОВИЋ, етномузиколог, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Пише о српском традиционалном сеоском певању, првенствено на основи сопствених теренских истраживања у централној Србији (Шумадији) и у румунском Банату, као и о токовима оживљавања традиционалне музике у Србији. Важнији радови: *Старинске свадбене песме и обичаји у Горњој Јасеници (у Шумадији)* (Београд 2002), са др Радмилом Петровић: *Еј, Руднице, ти планино стара – Традиционално певање и свирање групе „Црнућанка“* (Београд – Горњи Милановац 2003), *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији* (сакупио С. Ј. Илић, приредила Ј. Јовановић, Нови Сад 2006), *CD Певачка и свирачка традиција Горње Јасенице – Шта се чује кроз гору зелену* (Београд 2007), *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији у светлу аутохтоне и преузете музичке праксе* (магистарска теза), *The Power of Recently Revitalized Serbian Rural Folk Songs in Urban Settings, Music Tradition and Music Practice of Serbs Refugees and IDPs Settled in Belgrade during the 1990s*.

JELENA JOVANOVIĆ, ethnomusicologist, M.A., Research Assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. The main area of her research is Serbian traditional folk singing, based on her own field recordings in Central Serbia (Šumadija region) and in the Romanian part of Banat, as well as the revitalization of traditional music in urban areas in Serbia. Her works include: *Traditional Wedding Songs and Customs in Upper Jasenica (in the region of Šumadija)* (Beograd 2002), with Radmila Petrović: *Hey, Rudnik, You Old Mountain – Tra-*

*ditional Singing and Playing of the “Crnućanka” Group* (Beograd 2003), *Musical Heritage of Serbs, Šokci and Karaševci in Romania* (compiled by S. L. Ilić, edited by J. Jovanović, Novi Sad 2006), CD *Vocal and Instrumental Tradition of Gornja Jasenica – What Echoes Through the Green Forest* (Beograd 2007), *Vocal Tradition of Serbs in Upper Banat in Romania: Autochthonous and Overtaken Musical Practices* (M.A. thesis), *The Power of Recently Revitalized Serbian Rural Folk Songs in Urban Settings, Music Tradition and Music Practice of Serbs Refugees and IDPs Settled in Belgrade during the 1990s*.

ПРВОСЛАВ РАДИЋ, професор Филолошког факултета у Београду (Катедра за српски језик са јужнословенским језицима). Докторирао је 1996. године на Универзитету у Београду. Значајнији радови: *Турски суфикси у српском језику (са освртом на стање у македонском и бугарском)*, Институт за српски језик САНУ (Библиотека Јужнословенског филолога, књ. 17), Београд 2001, 1–212; *Цртице о говору села Мрче у куришумлијском крају*, Српски дијалектолошки зборник, XXXVI, Српска академија наука и уметности и Институт за српскохрватски језик, Београд 1990, 1–74; *О два аспекта балканизације српског књижевног језика*, Јужнословенски филолог, LIX, Институт за српски језик, Београд 2003, 105–152; *Нобеловац Иво Андрић – књижевна поетика, нација, језик (Културолошки и социолингвистички аспект)*, Истраживања по славјанским језицима, 11, Корейска асоцијација славистов, Сеул 2006, 275–300; *О екстерној стандардизацији српског језика*, Јужнословенски филолог, LXIV, Институт за српски језик, Београд 2008, 365–383.

PRVOSLAV RADIĆ, Professor at the Faculty of the Philology in Belgrade (Department for Serbian and South Slav languages). He made his PhD exam at the University of Belgrade (1996). His works include: *Sketches on the speech of the village of Mrča in Kuršumljija region* (Belgrade 1990), *Turkish suffixes in Serbian language (with review to the state in Macedonian and Bulgarian)* (Belgrade 2001), *On two aspects of balkanization of Serbian literary language* (Belgrade 2003), *Nobel prize recipient Ivo Andrić – literary poetics, nation, language* (Seul, Korea, 2006), *On the external standardization of Serbian language* (Belgrade 2008).



