

ЧАСОПИС

МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

M

УЗИКОЛОГИЈА
USICOLOGY

identität

ИДЕНТИТЕТ



No. 7

2007

ISSN 1450-9814

UDK 78 (05)



identity



UDK 78(05)

ISSN 1450-9814

MUSICOLOGY

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

7

Editor-in-Chief

Katarina Tomašević

Editorial Board

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

Belgrade, 2007.

UDK 78(05)

ISSN 1450-9814

МУЗИКОЛОГИЈА

*Часопис Музиколошког института
Српске академије наука и уметности*

7

Главни и одговорни уредник
Катарина Томашевић

Чланови редакције
Александар Васић, Јелена Јовановић, Данка Лајић-Михајловић,
Биљана Милановић, Мелита Милин, Весна Пено

Београд, 2007.

ИЗДАВАЧКИ САВЕТ

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

EDITORIAL COUNCIL

Dejan Medaković, 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.yu

*Све бројеве часописа „МУЗИКОЛОГИЈА“ можете читати на сајту /
All issues of the journal “MUSICOLOGY” you can read on the web site:
<http://www.komunikacija.org.yu/komunikacija/casopisi/muzikologija>*

Лектор за српски језик: Јованка Радић

Лектор за енглески језик: Esther Helaizen

Компјутерски слог текста и технички уредник: Горан Јањић

Ликовно решење корица: Христина Андрић Радовић

Ликовно решење логотипа: Владета Стојић

Штампа: „Excelsior“, Београд

Објављивање овог броја финансијски су помогли
Министарство за науку и заштиту животне средине Србије
и Министарство културе Србије.
Помоћ у техничкој реализацији броја пружило је предузеће
Scott Wilson d.o.o.

Садржај / Contents

<i>Реч уредника</i>	11
<i>From the Editor</i>	13
<i>Тема броја: Музика и идентитет/и</i> <i>The Main Theme: Music and Identity/ies</i>	
<i>Timothy Rice, Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology</i> ..17 <i>Тимоти Рајс, Разматрања о музици и идентитету у часопису</i> <i>Етномузикологија, резиме</i>	37
<i>Philip V. Bohlman, The Politics of Power, Pleasure and Prayer in the</i> <i>Eurovision Song Contest</i>	39
<i>Филип В. Болман, Политика моћи, задовољства и молитве у</i> <i>такмичењу за „Песму Евровизије“, резиме</i>	66
<i>Carol Silverman, Bulgarian Wedding Music between Folk and Chalga:</i> <i>Politics, Markets, and Current Directions</i>	69
<i>Керол Силверман, Бугарска свадбарска музика између фолка и</i> <i>чалге: политика, тржишта и текући правци, резиме</i>	97
<i>Judit Frigyesi, The “Ugliness” of Jewish Prayer – Voice Quality</i> <i>as the Expression of Identity</i>	99
<i>Јудит Фриђеши, „Ружноћа“ јеврејске молитве – квалитет гласа</i> <i>као израз идентитета, резиме</i>	117
<i>Биљана Милановић, Колективни идентитети и музика</i>	119
<i>Biljana Milanović, Music and Collective Identities, Summary</i>	133
<i>Данка Лајић-Михајловић, Гуслар: индивидуални идентитет</i> <i>и традиција</i>	135
<i>Danka Lajić–Mihajlović, The “Guslar”: Individual Identity and</i> <i>Tradition, Summary</i>	156
<i>Игорь Мацевский, Инструментальная музыка и этноисторическая</i> <i>идентификация: самосознание и традиция</i>	157
<i>Игор Маџијевић, Инструментална музика и етноисторијска</i> <i>идентификација: самосознаја и традиција, резиме</i>	182

<i>Dario Marušić</i> , Reception of the Istrian Musical Tradition(s)	185
<i>Дарио Марушић</i> , Рецепција истарске музичке традиције, <i>резиме</i>	197
<i>Ивана Перковић Радак</i> , „Образовање је насушни хлеб“: црквено вишегласје, образовни процеси и српски национални иден- титет између четврте деценије 19. века и 1914. године.....	199
<i>Ivana Perković-Radak</i> , “Education is our Daily Bread”: Church Polyphony, Educational Processes and the Serbian National Identity between 1830 and 1914, <i>Summary</i>	216
<i>Jernej Weiss</i> , ‘Czech-Slovene’ Musicians? On the Question of National Identity in Slovene Music at the Turn of the 19 th to the 20 th century	217
<i>Јернеј Вајс</i> , „Чешко-словеначки“ музичари? О питању националног идентитета у словеначкој музици на прелазу из 19. у 20. век, <i>резиме</i>	230
<i>Александар Васић</i> , Проблем националног стила у написима Милоја Милојевића	231
<i>Aleksandar Vasić</i> , Problem of the “National Style“ in the Writing of Miloje Milojević, <i>Summary</i>	243

Varia

<i>Simon Frith</i> , Can music Progress? Reflections on the History of Popular Music	247
<i>Сајмон Фрит</i> , Може ли музика да напредује? Размишљања о историји популарне музике, <i>резиме</i>	256
<i>Vesna Peno</i> , Von der synoptischen zur analytischen neumatischen Notation – Am Beispiel des <i>Sticherons</i> von Germanos Neon Patron	259
<i>Весна Пено</i> , Од стенографске до аналитичке неумске нотације – на примеру <i>Стихирара</i> Германа, епископа Нове Патре, <i>резиме</i>	277
<i>Ivana Medić</i> , The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology	279
<i>Ивана Медић</i> , Идеологија умереног модернизма у српској музици и музикологији, <i>резиме</i>	293

<i>Марија Масникоса, Гласови Земљана</i> (1995) Владана Радовановића. Приказ композиције	295
<i>Marija Masnikosa, Voices of Earthmen</i> (1995) by Vladan Radovanović. A Review, Summary	302
<i>Бранка Радовић, New Age</i> у нашем простору. Зоран Симјановић: <i>New Ideas Symphony</i>	305
<i>Branka Radović, New Age in Serbia. Zoran Simjanović: New Ideas Symphony, Summary</i>	322

Прикази и рецензије / Reviews

<i>Драгана Стојановић-Новичић, Трезор савремене музике:</i> о Паулу Захеру и његовом завештању	325
<i>Dragana Stojanović-Novičić, The Treasury of Contemporary Music:</i> on Paul Sacher and his Legacy	

Публикације / Books

<i>Надежда Мосусова, Слободан Турлаков, Историја Оперe и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)</i>	333
<i>Nadežda Mosusova, Slobodan Turlakov, History of Opera and Ballet at the National Theatre, Belgrade (until 1941)</i>	

Maria Kostakeva, Helmut Lachenmann und die Vermittlung der Neuen Musik. <i>Musik inszeniert. Vermittlung und Präsentation von zeitgenössischer Musik</i> , Hrsg. Jörn Peter Hiekel; <i>Nachgedachte Musik. Studien zum Werk Helmut Lachenmann</i> , Hrsg. Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser.....	335
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Марија Костакева, Хелмут Лахенман и посредовање нове музике. Инсценирана музика. Посредовање и презентација савремене музике данас (ур. Јорн Петер Хикел); *Промисљена музика. Студије о делу Хелмута Лахенмана* (ур. Јорн Петер Хикел и Зигфрид Маузер)

<i>Весна Пено, The Traditions of Orthodox Music – Proceedings of the First International Conference on Orthodox Church Music и Друга Међународна конференција у организацији ISOCM – Компоновање и појање у Православној цркви</i>	339
<i>Vesna Peno, The Traditions of Orthodox Music – Proceedings of the First International Conference on Orthodox Church Music, and the Second International Conference organized by ISOCM – Composing and Chant in the Orthodox Church</i>	

- Katy Romanou*, Hubert Pernot – Paul Le Flem, *Δημοτικές Μελωδίες από την Χίο. Νέα γραφή απλουστευμένη και διορθωμένη υπό Μάρκου Φ. Δραγούμη*.....345
- Кети Роману*, Ибер Пернот – Пол Л Флем, *Народне мелодије са Иоса. Нова поједностављена и побољшана нотација Маркоса Ф. Драгумиса*
- Селена Ракочевић*, Сава Илић, *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашевца у Румунији*. Приредила Јелена Јовановић349
- Selena Rakočević*, Sava Ilić, *Musical Heritage of Serbs, Šokacs and Karaševacs in Romania*. Edited by Jelena Jovanović
- Мелита Милин*, Ana Stefanović, *La musique comme métaphore. La relation de la musique et du texte dans l'opéra baroque français: de Lully à Rameau*353
- Мелита Милин*, Ана Стефановић, *Музика као метафора. Однос музике и текста у француској барокној опери: од Лилија до Рамоа*
- Милица Гајић*, Драгана Јеремић-Молнар, *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*357
- Milica Gajić*, Dragana Jeremić-Molnar, *Serbian Piano Music in the Age of Romanticism (1841–1914)*
- Мелита Милин*, *Јосип Славенски и његово доба*, зборник радова361
- Melita Milin*, *Josip Slavenski and His Times*, Proceedings from the Conference
- Ивана Стаматовић*, Јелена Новак: *Опера у доба медија*365
- Ivana Stamatović*, Jelena Novak: *Opera in the Times of Media*

Скупови / Conferences

- Јелена Јовановић*, Мултилатерални састанак за академску сарадњу и конференција *Сто година етномузикологије*, Будимпешта, 28. март – 1. април 2007.370
- Jelena Jovanović*, Multi-Lateral Academic Collaborations Meeting and the Conference *One Hundred Years of Ethnomusicology*, Budapest, March, 28th – April, 1st 2007.

Мирјана Закић, Међународни симпозијум Фолклор и ми: традиционална култура у огледалу своје перцепције (Фолклор и мы: традиционна култура в зеркале ее восприятия, Санкт-Петербург, 12–14. јуна 2006).....373

Mirjana Zakić, International Conference Folklore and Us: Traditional Culture in the Mirror of its Perception, St. Petersburg, 12–14 June 2006.

Данијела Кулезић-Вилсон, Међународна конференција Звук, музика и покретне слике, Лондон, 10–12. септембар 2007377

Danijela Kulezić-Wilson, International Conference Sound, Music and the Moving Image, London, 10–12. September 2007.

In memoriam

Доната Премеру, Сећање на Витомира Воју Трифуновића383
Donata Premeru, Remembering Vitomir Voja Trifunović

Аутори / Contributors389

РЕЧ УРЕДНИКА

Седми број часописа *Музикологија* окупља чак 28 аутора из 10 земаља света. Почивајући на уверењу да се хоризонти сазнања спонтано померају унапред кроз отворен и флексибилан, међународни и интердисциплинарни дијалог, *Музикологија* са својим новим издањем наставаља да шири и границе сопственог имена: у подједнакој мери, овде су публиковани музиколошки и етномузиколошки радови; равноправно са студијама и приказима из области уметничке музике стоје текстови о фолклорној и религиозној, старијој и новијој музичкој пракси; по први пут, са добрим разлогом, *Музикологија* доноси и напise о популарној музици, као и о музици на филму.

Разноврсност питања захваћених централном рубриком проистиче из ширине интерпретативног простора сугерисаног темом броја – *Музика и идентитет/и*. Сложеност мреже односа између музике и идентитета фундирана је већ у семантичкој комплексности оба појма. Будући, попут језика, средство комуникације, музика је моћан канал кроз који људи развијају своје индивидуалне и социјалне идентитете. Улога музике у конструисању, артикулисању, преговарању и очувању идентитета, дубља је него у многим другим областима људског делања. Музика не одражава само религијски, етнички, класни или политички идентитет појединца; она истовремено индексира припадност (или различитост) идеолошке позиције појединца унутар шире друштвене и културне групе.

Поставши у новије доба једна од кључних истраживачких тема у областима психологије, социологије, антропологије, студија културе и филозофије, појам *идентитета* спонтано је захватао и савремену мисао о музици. Дајући импулс ревизији стереотипних гледишта на подручју историје музике, охрабрујући нове погледе на релације између индивидуалних и колективних идентитета, иницирајући присну сарадњу когнитивне психологије и музичке едукације, појам *идентитета* улази у саму жижку пажње науке о музици и захваљујући актуелним процесима глобалне хомогенизације. Производећи кризу националних идентитета, глобализација истовремено подстиче и потрагу за новим идентитетима; синхронно са одумирањем „стarih“ музичких традиција, одвија се и њихова ревитализација у новима окружењима и са новим значењима. Са пуним правом, данас се озбиљно расправља о дубокој међузависности глобалних, често плуралних музичких идентитета и политике моћи, удружене са тржишним законима либералног капитализма.

Актуелност теме броја – *Музика и идентитет/и* – потврђена је широким спектром захваћених области и проблема. Одговори на кључна питања постулирана у уводној студији Тимоти Рајса – „Шта је идентитет?“, „Које је порекло идентитета?“, „Колико идентитета имамо?“,

„Како се идентитет ствара?“, „Ко дефинише и институционализује идентитет?“ – наћи ће се, експлицитно или посредно, у сваком од текстова централне рубрике. Ако је такмичење за „Песму Евровизије“ за Филипа Болмана модел на коме аутор уверљиво показује сву сложеност „умрежености“ музичара, агената културе и политике у процесима настанка нових идентитета Европе, Керол Силверман сродне феномене уочава на примерима односа бугарске свадбарске музике и *чалге* (поп-фолка). У студији посвећеној естетичким концептима молитвених напева Ашкенази Јевреја у Источној Европи, Јудит Фриђеши, пак, сугестивно пише о квалитету гласа као непосредног израза идентитета. Биљана Милановић умесно покреће расправу о начинима превазилажења супротности између модерног и постмодерног поимања друштвених идентитета у музикологији, док су актуелни проблеми индивидуалне и етноисторијске идентификације у традиционалној – гусларској и инструменталној пракси, предмети написа Данке Лајић-Михајловић и Игора Мацијевског. Да је рецепција мултилингвиналне и мултинационалне музичке традиције подједнако важна за централну дебату, потврђује Дарије Марушић, пишући о музици јадранског полуострва Истра, док три последња текста у рубрици – из пера Иване Перковић-Радак, Јернеја Вајса и Александра Васића – акцентују питања едукације, музичке миграције и критичарско-идеолошких стратегија у процесима формирања националних идентитета у историји српске и словеначке, црквене и уметничке музике.

Рубрика *Varia* у пуном смислу оправдава своје име. За текстом Сајмона Фрита, који систематизује моделе музиколошког дискурса о популарној музици, следи рад Весне Пено која документовано истиче разлике између стенографске и аналитичке неумске нотације у грчким појачким рукописима 18. и 19. века. Три су студије посвећене новијој српској музици: Ивана Медић пише о идеологији умереног модернизма, а Марија Масникоса и Бранка Радовић – о композицијама Владана Радовановића и Зорана Симјановића, од којих се прва (*Гласови Земљана*) остварује у поетичком контексту високог и касног модернизма, док друга (*New Age Symphony*) афирмише препознатљиве обрасце *New Age* покрета.

Разноврсност спроведених методолошких процедура – од историографских, преко аналитичких и критичко-компаративних, све до савремених теоријских, стратешки оријентисаних ка студијама културе и постколонијалним гледиштима – такође репрезентује слику о динамичности дијалога путем којих наука о музици непрекидно преобликује сопствену физиономију, конструишући тако и своје сопствене, нове идентитете. Да је то збиља тако, читалац ће се уверити и у рубрици *Прикази*, која традиционално доноси осврте на новије публикације и научне скупове.

FROM THE EDITOR

The seventh issue of the journal *Musicology* gathers together no fewer than 28 authors from 10 countries all over the world. On the assumption that the horizons of knowledge are widened by means of an open and flexible, international and interdisciplinary, dialogue, this new issue of *Musicology* continues to expand the boundaries of its titular discipline. There are studies in musicology and ethnomusicology. Articles and reviews dealing with art music sit alongside texts on folklore and on sacred traditions, old and new. And for the first time *Musicology* has texts on popular music, as well as on film music.

The diversity of issues covered under our central rubric arises from the breadth of interpretative space suggested by the main topic of this issue: *Music and Identity/ies*. The complex network of relations between music and identity stems from the semantic complexity of both notions. As a mode of communication, music, like language, is a powerful channel through which people can develop their personal and social identities. Indeed, music's role in constructing, articulating, negotiating, and maintaining identity operates at deeper levels than in most other human activities. Not only can music express the religious, ethnic, social or political identity of an individual; at the same time it can register that individual's affiliation to, or rejection of, particular ideological positions within a broader social and cultural group.

Having recently emerged as one of the key research topics in the fields of psychology, sociology, cultural studies and philosophy, the notion of *identities* has permeated contemporary thinking about music as well. This has given impetus to the rethinking of stereotypical approaches to the history of music; it has suggested new angles on the relations between individual and collective identities; and it has initiated a close collaboration between cognitive psychology and music education. In all these ways, and in a context of global homogenization, the theme of identity has come into the foreground of musicological and ethnomusicological debate. Moreover, in the course of generating what we might call a transitional crisis in national and cultural identities, globalization has encourages a search for new identities; and in musical terms this has meant a simultaneous decline of "old" music traditions and their revitalization in new environments and with new meanings. Today there is a serious debate to be had about the interdependence of global, frequently plural, musical identities, the politics of power, and the market forces of liberal capitalism.

The contemporary relevance of the theme of this issue is confirmed by the wide spectrum of topics it covers. Answers to the major questions posed in the introductory study by Timothy Rice – "What is identity?" , "Where does identity come from?" , "How many identities do we possess?" , "How

is identity created?”, and “Who defines and institutionalizes identity?” – are given, directly or indirectly, in each of the texts in the body of the text. Philip Bohlman considers the Eurovision Song Contest as a model of the overall complexity of “network connections” between musicians, cultural agents and politics as new identities emerge in Europe. Carol Silverman perceives similar phenomena in the relationship between Bulgarian wedding music and *chalga* (pop-folk). In a study dedicated to the aesthetic concepts of the prayer chant of the Ashkenazi Jews of Eastern Europe, Judith Frigyesi, on the other hand, offers a suggestive interpretation of vocal quality as the expression of identity. Biljana Milanović duly initiates a discussion on how oppositions between modern and post-modern understandings of social identities might be overcome in the context of musicology. And current problems of individual and ethnohistorical identity formation in traditional gusle performance and instrumental practice are the topic of the texts by Danka Lajić-Mihajlović and Ihor Macijewski. The fact that the reception of multilingual and multinational musical traditions is equally important for the central debate is confirmed by Darije Marušić’s writing about the music of the Adriatic peninsula of Istria, while last three texts – by Ivana Perković-Radak, Jernej Weiss and Aleksandar Vasić – emphasize the importance of education, musical migration and critical-ideological strategies in the processes of national identity formation in the history of Serbian and Slovenian, church and art music.

The column *Varia* fully justifies its name. The text by Simon Frith, which systemizes models of the various discourses through which popular music history, with the special reference to the problem of progress, is understood, is followed by a study from Vesna Peno, who documents the differences between stenographic and analytic neumatic notation in Greek chant manuscripts of the 18th and 19th centuries. Three studies are dedicated to more recent Serbian music: Ivana Medić writes on the ideology of moderated modernism, while Marija Masnikosa and Branka Radović write on Vladan Radovanović’s and Zoran Simjanović’s compositions. The former (*Voices of Earthmen*) is realized in the poetical context of high and late modernism, while the latter (*New Age Symphony*) affirms the recognizable patterns of the *New Age* movement.

The diversity of methodological approaches – historiographical, analytical, critical-comparative, critical-theoretical and postcolonial – further demonstrates the dynamic dialogues through which musicology can intermittently reshape its own semblance, and thus construct its own, new identities. Readers can judge for themselves how far this has occurred from the *Reviews* section, which in the usual way presents assessments of recent publications and scholarly conferences.

Тема броја

МУЗИКА И ИДЕНТИТЕТ/И

The Main Theme

MUSIC AND IDENTITY/IES

Timothy Rice

REFLECTIONS ON MUSIC AND IDENTITY IN *ETHNOMUSICOLOGY*

Abstract: The relationship between music and identity became a commonplace theme in ethnomusicology beginning in the early 1980s. This article surveys all 17 articles published in the journal *Ethnomusicology* in the last 25 years with the word “identity” in the title in order to understand how ethnomusicologists have treated this subject. The survey reveals that the authors of these articles neither cite the general literature on identity nor one another. As a consequence, this article takes on the task of analyzing the ethnomusicological literature around basic questions found in the general literature, including what is identity, where does identity come from, how many identities do we possess, how is identity created, and who defines and institutionalizes identity. It concludes with some reflections on what music contributes to the construction and symbolization of identity.

Keywords: identity, identification, belonging, suture, self-understanding, agency, power, semiotics, reflection, constructivist, essentialist.

The title of this article is a pun. In order to provide a systematic limit on a preliminary study of a vast and important topic, the article reflects on the treatment of the theme of music and identity in the field of ethnomusicology through the prism of one of its major journals, *Ethnomusicology*. Adding further constraints to the project in the interest of both completeness and brevity, I limit this reflection to articles in the journal with the words “identity” or “identities” in the title. As it turns out, the first such article appeared in 1982, and 17 of them have appeared in the 25-year period from 1982 to 2006.¹ This survey of the literature provides one picture of how American ethnomusicologists have dealt with theme of music and identity in the last quarter century.

I assumed at the beginning of this study that themes like music and identity/ies, together with many other comparable themes (music and politics, music and gender, the meaning of music, the teaching and learning of music, and so forth), were ways that ethnomusicologists organized their research lives (readings, conferences, edited collections of essays) because of the “gluttonous” nature of our field.² Our gluttony

¹ There is one “short contribution” ten years before Waterman’s: Gilles Potvin, “The Canadian Broadcasting Corporation and Canadian Folk Cultures: The Preservation of Ethnic Identity”, *Ethnomusicology* 16 (1972): 512–515.

² This characterization of our field occurs in Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts* (Urbana: University of Illinois Press, 1983).

consists of defining ethnomusicology as the study (the metaphorical eating) of all music from all parts of the world, a definition which contrasts with the suggestion of some of our founders that we focus primarily on folk, tribal, and Asian art music. Organizing our thinking around a variety of theoretical perspectives (functionalism, structuralism, poststructuralism, semiotics, interpretive anthropology, French sociology, and so forth) and general themes is one way to bring some order, like a menu does, to our omnivorous interests. Focusing on themes forces us, in principle at least, to read broadly, regardless of our particular geographical interest, to uncover general processes at work in music around the world.

The themes around which we build our research have multiplied since Alan Merriam provided the first list of twelve in 1964.³ Most of the themes he identified have endured in our work to the present, for example, native concepts about music; music as symbolic behavior (the meaning of music); and aesthetics and the interrelationship of the arts.

Conspicuous by its absence from Merriam's list, given the topic of this essay, is the theme of the relationship between music and identity. This and many other themes that are now commonplace emerged after the publication of Merriam's seminal work: encounters with modernity; individual agency; urban and popular music; gender; migration and diaspora; nationalism; and globalization, to name a few. New themes have continued to pop up in the last decade or so and may soon become commonplace themselves, among them music in relation to war, violence, and conflict; music and medical crises such as the HIV/AIDS epidemic; and the music of affinity groups (as opposed to national or ethnic groups).

The theme of identity and its relationship to musical practice developed relatively recently in American ethnomusicology. Not only was it absent from Merriam's discipline-defining book in 1964, it was also absent from more recent important summations of the field such as Bruno Nettl's *The Study of Ethnomusicology: 29 Issues and Concepts* published in 1993 and the edited handbook *Ethnomusicology: An Introduction*, published in 1992.⁴ By 2005, however, I found, in surveying the program of the 50th anniversary meeting of the Society for Ethnomusicology, that music and identity was by far the best represented theme at the conference, forming the basis for some 83 of about 500 papers.⁵ Somewhere

³ Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964).

⁴ Nettl 1983 and Helen Myers, ed., *Ethnomusicology: An Introduction* (New York: W.W. Norton, 1992).

⁵ Timothy Rice, "SEM Soundbyte: What Are We Thinking?" *SEM Newsletter* 39, # 4 (2005), 1.

along the way the relationship between identity and music became a major theme in our field. So what happened? When and why did this theme emerge, and what has been its intellectual payoff? Answering these questions is the topic of this essay.

1. Overview of the literature

A search of the three major English-language journals devoted to general ethnomusicology (*Ethnomusicology*, *Yearbook for Traditional Music*, *Ethnomusicology Forum*) for article titles that employ the term “identity” suggests that the theme emerges and begins to be deployed consistently in the early 1980s. The first article was Christopher Waterman’s “‘I’m a Leader, Not a Boss’: Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria” published in *Ethnomusicology* in 1982.⁶ After that, the use of the term “identity” in an article title occurs an average of once a year in those journals up to the present. A search of the titles of the one hundred or so book-length musical ethnographies published in English in the last thirty years reveals that the first book with the word “identity” in the title was not published until 1991.⁷ Looking inside the books, it is possible to discern the theme of identity and music emerging earlier, in the 1980s; one of the earliest is Manuel Peña’s 1985 study of class identity among Mexican-Americans in Texas.⁸ After that, the theme of identity and music forms an important element of most musical ethnographies published in English up to the present.

There are probably three reasons why the theme of the relation between music and identity emerges in the 1980s. First, identity as a psychosocial category of analysis gains strength in the literature of sociology, anthropology, cultural studies, and philosophy beginning sometime in the 1960s; in other words, identity has a relatively short history in those fields that are foundational for ethnomusicology. Second, American identity politics based on race, ethnicity, and gender gained ground in American universities and cultural life beginning in the 1970s. Third, there has been, beginning in the 1990s, an increasing sense in ethnomusicology, often from direct fieldwork experience, that people inhabit a world that is “fragmented” and “deterritorialized”; that they possess unprecedented opportunities for geographical, economic, cultural, and so-

⁶ Christopher A. Waterman, “‘I’m a Leader, Not a Boss’: Social Identity and Popular Music in Ibadan, Nigeria”, *Ethnomusicology* 26 (1982): 59–71.

⁷ R. Anderson Sutton, *Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

⁸ Manuel H. Peña, *The Texas-Mexican Conjunto: History of a Working-Class Music* (Austin: University of Texas Press, 1985).

cial mobility untied to ostensibly traditional ethnic, national, gender, and class identities and categories; and that life “routes” are becoming as or more important than “roots.”⁹

When I began this survey, I assumed two things about ethnomusicologists’ research on the theme of music and identity. First, I assumed that we would look at the general literature on identity to understand how it is being defined and discussed more generally in the social sciences and humanities. Second, I assumed that as we worked on this theme in relation to our particular area of interest, we would cite and build on the publications of those who had written on this theme before us. One of the results of my survey is that, sadly for me at least, neither of those assumptions turns out to be true. In the first instance, ethnomusicologists who have produced this corpus of work seem to take for granted identity as a category of social life and of social analysis. They do not, with a very few exceptions, cite more general work on identity in the social sciences and humanities, nor do they define the term. In the second instance, their particular studies are not contextualized, for the most part, in the ethnomusicological literature on music and identity. I am left to infer that these authors understand implicitly that music and identity is a theme around which ethnomusicologists organize their work, but how previous work might impact their work or how their work might build toward useful generalizations or more insightful treatments of the subject doesn’t interest them. They seem content, in other words, to leave such work to overview essays such as this one. What worries me is that their failure to think more clearly about identity as a social category and to understand their own particular ethnographic work in relationship to a growing literature on this theme in ethnomusicology is symptomatic of a general problem with the discipline of ethnomusicology, at least as practiced today in the United States. By not embedding our particular ethnographic studies in these two literatures, we are limiting the potential of our field to grow in intellectual and explanatory power.

Having begun with one form of conclusion, I continue with a closer look at the theme of music and identity as it has manifested itself in *Ethnomusicology*. I am particularly interested in how it unwittingly intersects with the treatment of identity more generally, especially in the field of cultural studies. As it turns out, the discussion of identity generally is

⁹ For two classic statements of this understanding, see Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1996) and James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997), as well as Timothy Rice, “Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography”, *Ethnomusicology* 47(2003): 151–179 for its application to ethnomusicology.

riven with splits, distinctions, and contradictions that ethnomusicologists would do well to consider and respond to.

2. *What Is identity?*

Perhaps predictably, the literature on identity is rather confusing on this point. The term itself may have entered the lexicon through the work in the 1950s of psychologist Erik Erikson, who was concerned with the developmental stages of the individual and who gave us the cliché “identity crisis.”¹⁰ If the meaning of identity once implied, in philosophy for example, something identical over time, then Erikson’s idea of the stages of life seems to have replaced it with a “logic of temporality.”¹¹ In later years Erikson himself broadened his work to include “the social context of individuals’ development” and “the moral and ethical implications of different forms of social organization for humankind.”¹² While all subsequent developments in the study of identity cannot be laid at Erikson’s feet, some of the main themes find expression in his work.

Individual Self-Identity

One such theme is the idea that identity is fundamentally about individual self-identity. It is, in other words, a psychological problem for the individual. This has taken at least two forms in the literature on identity. One is a concern for self-definition or self-understanding that implies questions like who am I and what is my true nature. The other is a concern for the psychology of belonging to, identification with, and “suturing” to social groups.¹³

Although ethnomusicologists have not tended to define identity, let alone make this distinction, a few can be read to have addressed these issues in their work. For example, one way that music contributes to identity in the sense of self-definition or self-understanding is in situations where people work in unrewarding hum-drum jobs but musical competence provides them with a sense of pride and self-worth. Lawrence Witzleben, for example, documents the activities of nine amateur

¹⁰ Erik Erikson, *Identity and the Life Cycle* (New York: International Universities Press, 1959).

¹¹ Lawrence Grossberg, “Identity and Cultural Studies – Is That All There Is?” in: *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall and Paul du Gay, eds. (London: Sage Publications, 1996), 87–107.

¹² J.E. Marcia, “Erikson, Erik Homburger (1902–94),” in: *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences* (Amsterdam: Elsevier, 2002), 4737.

¹³ The evocative term “suturing” is given by Stuart Hall, “Introduction: Who Needs Identity?” in: *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall and Paul du Gay, eds. (London: Sage Publications, 1996), 1–17.

music clubs in Shanghai with a total membership of about 200 musicians. They specialize in playing a core repertoire of “eight great pieces” in a genre called *jiangnan sizhu* (literally, south of the [Yangtze] river silk and bamboo [string and wind music]). “Through participation in a Jiangnan sizhu music club an individual belongs both to a small community in Shanghai society (those who know and play this music) and to a more exclusive one (the club).”¹⁴ Witzleben’s lack of attention to the psychology of the players, that is, to the psychology of self-understanding and of status is striking. For example, one of the more interesting possibilities for identity that is not addressed concerns the fact that people join these clubs from all walks of life. “The environment of the club is one which minimizes demarcations based on education, status or wealth (...) Several players with menial jobs are among the Jiangnan sizhu musicians most highly regarded by both amateurs and professionals ... Factory workers are numerous, but there are also retail clerks, engineers, doctors of Chinese medicine and retired farmers” (p. 249). Witzleben suggests, but does not follow up in detail, the possibility that participation in musical clubs such as these may play an important role in self-understanding in general and in this case in providing a sense of self-worth rather more elevated than the one they get from their paying jobs alone and a source of pride absent from low-status and menial jobs.

An excellent study of self-identity as the psychology of belonging is Christopher Waterman’s essay about how Dayo, a Yoruba *jùjú* musician in Ibadan, Nigeria, sutures himself to two social groups: the upper-classes for whom his band plays music and the lower-class “band boys” whom he simultaneously cultivates and exploits.¹⁵ As a semiliterate musician he works in the low-status occupation of musician, akin to being a beggar, along with other low-status musicians whose loyalty he must cultivate. However, since people with money and wealth demonstrate their prestige through the hiring of the best possible musicians, he, as a very successful musician and band leader, has been able to elevate his status to that of a person with some of the same money, prestige, and honor of his clients. Waterman turns this concern for social position into a question of “self-identity” or perhaps better self-identification through belonging by reporting that Dayo believes that he is a leader, not a boss. “A boss commands, I don’t command.”¹⁶ This self-understanding cor-

¹⁴ J. Lawrence Witzleben, “Jiangnan Sizhu Music Clubs in Shanghai: Context, Concept and Identity”, *Ethnomusicology* 31 (1987): 240–260. Quote from page 256. Other references to page numbers are given in the main text.

¹⁵ Waterman, 1982.

¹⁶ These and other quotes in this paragraph are from Waterman 1982, pp. 67 and 68.

responds to the Yoruba value of “in-group egalitarianism” and the redistribution of wealth, which he expresses in conversations with his “band boys” with the phrase, “we’re all musicians”. However, he is vastly wealthier than his band boys, whom he pays a pittance for each engagement. They remain poor and in some cases homeless, while he drives five cars, wears fine clothes, and owns an impressive sound system, placing him closer to belonging to the upper-class group of his wealthy patrons. Dayo seems to construct a self-identity that at once places him close to the social group of wealthy clients he plays for and at the same time keeps him not so socially distant from his band boys that they give up and leave his group to seek their fortunes elsewhere. As it turns out, both groups reject his constructions of identity, but for his personal self-identity that may not matter.

It seems to me that these two processes, creating a sense of self-understanding or self-worth and creating a sense of belonging to preexisting social groups, might be called authoring the self through music, especially through reflection and discourse on one’s own musical practice.¹⁷

Group Identity

Much more common these days than studies of individual self-identity are studies of group identity. This line of argument probably flows more from identity politics in various countries than from Erikson’s work per se. Identity in most of these cases seems to be about collective self-understanding as represented by various characteristics, activities, and customs, including music. A good example from this corpus is Gordon Thompson’s study of the self-understanding or identity of an Indian caste called Carans.¹⁸ This caste is a heterogeneous group with a variety of professions. Historically some of them were hereditary singers or reciters of epic praise poetry for the Hindu rulers (*rajputs*) of western India. Carans were apparently confidants of the rulers and considered themselves on a higher social plane than hereditary musicians, especially Muslim musicians, who never developed this level of intimacy with the rulers. Today, the *rajputs* of India are no longer able to support such a function, and members of the caste are turning to other professions. The current controversy concerns identity in the sense of self-understanding.

¹⁷ Thomas Solomon, “Dueling Landscapes: Singing Places and Identities in Highland Bolivia”, *Ethnomusicology* 44 (2000), 257–280, provides another good example of people singing into existence their personal sense of belonging to a group, in this case particular small settlements of Indians in the highlands of Bolivia.

¹⁸ Gordon R. Thompson, “The Carans of Gujarat: Caste Identity, Music, and Cultural Change”, *Ethnomusicology* 35(1991): 381–391.

Does the caste include singers and musicians or not? Those who seek to keep themselves differentiated from and elevated over castes that continue to produce professional musicians deny that there are or ever were professional singers among the Carans. They argue that they did not sing, but rather recited their poetry. They are particularly troubled by Carans who today emphasize the musical aspects of their art by singing melodiously and using instrumental accompaniment. This seems to be a case where the very act of making music is at issue for self-understanding of the group. There is no doubt that the group exists and who is in the group. There is rather controversy among group members over what characterizes the group, what its essential nature is, and how members of the group should be behaving professionally: “they (...) dispute the status of singing as a characteristic of the caste and (...) disagree, in part because the caste is increasingly heterogeneous” in its modern manifestation (p. 389).

3. Where does social identity come from?

There have been two answers to this question, captured in the words “essentialist” and “constructivist.” The home of the essentialist position is the identity politics of nationalism, on one hand, and of opposition to the powerful from subaltern positions defined by ethnicity, race, class, and gender on the other. The essentialist position understands identity in terms of durable qualities and characteristics of the group that are thought to exist from time immemorial. Music’s relationship to these stable identities is usually understood in terms of processes of reflection, symbolization, homology, and expression. The constructivist position, on the other hand, holds that identities are always constructed from the cultural resources available at any given moment. Rather than durable and stable, identities are contingent, fragile, unstable, and changeable. The issue in this view of identity becomes whether, to what extent, and how music making and music listening participates in the construction of various forms of emerging and changing social identities. While the latter position has gained the upper hand in recent work in cultural studies and in ethnomusicology, it has had to contend with the on-the-ground continuing practice of the essentialist position in such arenas as American identity politics and nationalist discourses in post-socialist Eastern Europe and Central Asia. Most of the articles in this corpus deal with situations where new identities are in fact emerging for various political and social reasons, rather than with situations, still rather common in the world, where someone or some social group or some government is positing a durable, essential identity.

The authors of works in this corpus, almost to a person, repeat the mantra that music helps to construct social identities. In this context, then, it is surprising to see how often they fall back into a discussion in which the social identity already exists, and music's role is primarily to symbolize, or reflect, or give performative life to a pre-existing identity. For example, whether reflection or construction is at stake is confused in Lara Allen's study of a new hybrid genre called "vocal jive," which developed in the Black townships of South Africa in the 1950s.¹⁹ As for reflection, we learn that as a popular recorded music, it "expressed a locally-rooted identity reflective of their everyday lives" (p. 237) by employing "local melodies, current township argot, and topical subject matter" (p. 234). But it did it in an international jazz-pop-blues-based style that expressed a hybrid identity also evolving at the time. Later she says that the music helped to "form" an identity: "The musical eclecticism of vocal jive was politically significant in that its merger of Western and African elements to form a non-tribal, internationally-oriented, urban African cultural identity was at odds with policies of racial segregation promulgated by British colonials and Afrikaner settlers, and consolidated under apartheid (...) Even in particularly repressive political contexts, commercial popular music can arguably function in a seditious manner" (p. 238). She argues that "hybrid styles such as vocal jive embodied the urban, non-tribal, partially Westernized experience and identity of township dwellers, whose existence the government wished to deny (...) By nurturing the development of hybrid musical styles that expressed an identity rejected by the government, and by allowing dissident lyrics, the recording industry provided the mass of ordinary township people with a powerful means to voice cultural resistance, whether overtly, or more often, in a covert, ambiguous, contingent, fluctuating manner" (p. 243). In this case, the social identity seems to have come first, and music reflected the hybrid nature of that identity (part African, part urban, part Westernized) through the music's own iconically hybrid form. Of course, a new hybrid identity in urban Africa does not qualify as a durable national or ethnic identity dating back for centuries or even millennia as most essentialist arguments have it. Still this case illustrates how hard it is for constructivist arguments not to fall back on essentialist ones.

Constructed identities become an issue in situations of change or where the weak and the powerful are fighting over issues of identity. Some authors make convincing claims for music participating in the

¹⁹ Lara Allen, "Commerce, Politics, and Musical Hybridity: Vocalizing Black South African Identity during the 1950s", *Ethnomusicology* 47 (2003): 228–249.

construction of new or imagined identities.²⁰ Peter Manuel, for example, makes the point that flamenco is associated with three downtrodden social groupings in Spanish society: those living in the region of Andalusia; gypsies; and people of the lower classes.²¹ He argues that music is “not merely a passive reflection of broader sociocultural phenomena that shape” it but can play an “important role (...) in expressing and, to a considerable extent, helping to shape modern Andalusian identity” (p. 48). Performers of flamenco seem to be constructing a new sense of group self-understanding through their creation of new genres of music that have begun a process of “dignification” and professionalization of the tradition. These changes “enhance the image of Andalusia and its gypsies” and thus form a “particularly important symbol of their [more dignified] identity” (p. 57). This seems to be a constructivist project aimed at expressing a new self-understanding and a new image for others to latch onto. In addition to the dignification of traditional flamenco, two new genres are participating in the formation or construction of identity. One is *flamenco arabe*, the setting of Arab songs to flamenco *cantes* (melodic forms). “*Flamenco arabe* represents a reaffirmation of Andalusia’s distinct cultural heritage in the form of a celebration of its Moorish ties. At the same time it may be seen as a willful renunciation of the economic and political domination imposed over the centuries by Madrid” (p. 59). Another genre, *flamenco pop*, responds to the urbanization and migration of proletarian workers to Barcelona and Madrid and is made up of a mixture of various influences including rock and Cuban popular music. The texts “celebrate gypsy values of freedom and hostility to authority” (61) and participate “in the formation of a new urban identity.” The genre has “become an important symbol of the new urban Andalusian consciousness (...) Its fusions (...) serve to influence and articulate aspects of modern urban social identity” (p. 62) Here it seems clear that new social groups with new social identities are not being formed. Rather what is at stake are new self-understandings, the need for which is created by long-standing social grievances and new economic and social conditions that make life even worse than before. The point is made that the construction of identity as a form of self-understanding through music is accomplished when identities need to be or are being changed. Music helps that process by changing itself, or better by being changed

²⁰ My favorite example of this line of thinking comes not from this corpus of articles in *Ethnomusicology* but from a musical ethnography by Jane C. Sugarman, *Engendering Song: Singing and Subjectivity and Prespa Albanian Weddings* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).

²¹ Peter Manuel, “Andalusian, Gypsy, and Class Identity in the Contemporary Flamenco Complex”, *Ethnomusicology* 33(1989): 47–65.

by the musicians who want to participate in the construction of new identities (self-understandings) and the symbolic presentation or representation of that self-understanding to others so that others' understandings of the group can change as well.

4. How many identities do we possess?

One claim about identity associated with the constructivist approach is that identity, rather than being unitary, is multiple and fragmented. Instead of a single self with enduring, deep, and abiding qualities, we possess multiple selves (gendered, racialized, ethnicized, nationalized, and so forth) whose expression is contingent on particular contexts and specific performances of the self in those contexts. Music as a performance and as a context would seem to provide a particularly fruitful arena for the expression of multiple identities in context. Similarly, music as a complex semiotic form with multiple features (melody, rhythm and meter, timbre, texture, and form) inherent in its very being would seem to provide an ideal sign for symbolizing multiple aspects of identity simultaneously and temporally.²²

A good example of music's role in the articulation of multiple senses of identity as both belonging and self-understanding is Thomas Turino's study of three forms of social identity in highland Peru, and of music's role in their production.²³ The three identities are indigenous or Indian; *criollo* or Hispanic; and *mestizo* or mixed between the two identities. By altering their performance of music on a small guitar-like instrument called *charango*, the residents of these highland communities can express their sense of belonging to one or another of these identities. When, for example, musicians strum block chords on a flat-backed, metal-stringed version of the instrument, they express their sense of belonging and identification with the indigenous population. When, on the other hand, they pluck melodies in parallel thirds on a rounded-back, nylon-stringed version of the instrument, they proclaim their allegiance to upper-class *criollo* values and a hoped-for suturing to that class identity. Finally, their *mestizo* identity is performed iconically when they structure performances, as they sometimes do, to include references to all three identities. Turino gives one example in which the performer began with a typical Indian agricultural song, segued into a set of

²² For a more detailed explication and example of this position, see Timothy Rice, "Reflections on Music and Meaning: Metaphor, Signification, and Control in the Bulgarian Case", *British Journal of Ethnomusicology* 10 (2001): 19–38.

²³ Thomas Turino, "The Urban-Mestizo Charango Tradition in Southern Peru: A Statement of Shifting Identity", *Ethnomusicology* 28(1984): 253–270.

waynos, the most important *mestizo* genre, and ended with a *criollo* waltz. Thus separate or single performances make public declarations of a sense of belonging to one, or two, or all three of the multiple identities available to residents of this highland region of Peru.²⁴

5. *How is identity created?*

The notion that identity is constructed leads naturally to questions about who is doing the constructing. To answer this question, some sort of agency is usually posited for individuals, that is, individuals become agents in the construction of their own identities (their sense of belonging to groups, their self-understanding) in the conditions of modernity.²⁵ In another line of reasoning indebted to Michel Foucault, the self that could or would create an identity is a product of various “regimes” and “discourses” and thus is not a free agent in the creation of identities. As Nikolas Rose puts it, following Foucault, our relation to ourselves is less the result of active agency than “the object of a whole variety of more or less rationalized schemes, which have sought to shape our ways of understanding and enacting our existence as human beings in the name of certain objectives – manliness, femininity, honour, modesty, propriety, civility, discipline, distinction, efficiency, harmony, fulfillment, virtue, pleasure.”²⁶ He acknowledges, in fact, that although these regimes exist, “human beings often find themselves resisting the forms of personhood that they are enjoined to adopt” (p. 140). Though he claims that no theory of agency is required to explain this resistance, most writers, myself included, would employ it precisely at this moment. Music can be understood in both ways: as a regime of self-creation (subjectification) and as a tool of resistance to those regimes. In the latter instance, the ideology

²⁴ Multiple identities are elucidated in three other studies in this corpus but not summarized in the main body of the text: Jeffrey A. Summit, “‘I’m a Yankee Doodle Dandy’: Identity and Melody at an American Simha at Torah Celebration”, *Ethnomusicology* 37 (1993), 41–62, about the clash of Jewish and American identities; Daniel B. Reed, “‘The Ge is in the Church’ and ‘Our parents are Playing Muslim’: Performance, Identity, and Resistance among the Dan in Postcolonial Côte d’Ivoire”, *Ethnomusicology* 49(2005): 347–357, on the clash of ethnic and religious identities; and Julian Gerstin, “Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity, and Politics”, *Ethnomusicology* 42 (1998): 385–414, on the intersection of national, urban-rural, and individual identities.

²⁵ For an example of this view, see Anthony Giddens, *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991); for an application of this position to ethnomusicology, see Timothy Rice, 2003.

²⁶ Nikolas Rose, “Identity, Genealogy, History”, in: *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall and Paul du Gay, eds. (London: Sage Publications, 1996), 128–150. Quote from page 130.

of creativity often associated with music gives the sense that composers and performers of music have the power, the agency if you will, to model new and alternative forms of behavior not given by the “rationalized schemes” of everyday familial and governmental discourse and discipline.²⁷ On the other hand, music very often is precisely one of the modalities, to use an intentional pun, or “technologies” that conveys to a society its fundamental values in such domains as manliness, femininity, modesty, distinction, and pleasure. These technologies, according to Rose, work on two axes. One he calls “intellectual techniques” like reading, writing, and numeracy, which can transform “mentalities.” The second axis consists of “corporealities or body techniques.” One thinks of manners and etiquette, for example, which “inculcate the habits and rituals of self-denial, prudence and foresight.” Musical practice would seem to be both an intellectual and corporeal technology. At the intellectual level, its use or non-use of notation and its valorization (or not) of orality and improvisation may create particular kinds of selves and self-understandings that function well within specific social and cultural circumstances. At the corporeal level, many traditions with strong teacher-student relations inculcate specific performative forms of obedience and respect that create not just good music but good people as well.

One article that can be read as mediating these two perspectives is David Harnish’s study of shifting identities and their effect on musical practice at a temple festival at Lingsar on the island of Lombok in Indonesia.²⁸ Two religious groups have historically claimed the festival as their own: the Balinese Hindus and the Muslims, called Sasaks. Although “ethnic tensions and contestations” were a feature of the festival, both groups managed to coexist. They explained to Harnish, who has been studying the festival on and off for twenty years since 1983, that each element of the festival was necessary and could not be changed. So he was surprised that, when he attended the festival in 2001, much about the musical practice had in fact changed. Some genres of music had disappeared and some new ones had been added. Still the participants claimed that nothing much had changed. What was going on? “Some forces both within and outside the government” were at work to differentiate religious identities more clearly than they had been in the past. One Sasak group that had predominated on the island and that was only nominally Muslim (“maintain[ing] indigenous, pre-Islamic customs and shar[ing] a few beliefs with Hinduism and Buddhism”) had been superseded in importance by another group that had adopted a much

²⁷ For one of the most detailed elucidations of this point, see Jane C. Sugarman, 1997.

²⁸ David Harnish, “New Lines, Shifting Identities: Interpreting Change at the Lingsar Festival in Lombok, Indonesia”, *Ethnomusicology* 49 (2005): 1–24.

stricter form of Islam coming from Saudi Arabia (p. 5). In response the Hindu Balinese were more anxious to demonstrate their ties, their sense of belonging, to Balinese culture. These new political and religious beliefs were impacting the performance of music at the festival. So in this case we have a clear case of changes in musical practice reflecting larger social, political, and religious “shifts” in the self-understanding of Hindu and Muslim groups. Harnish complicates the issue, however, by arguing that these outside forces are not enough to explain the musical changes, that individual agency at the local level must also be described: “though the government and other external forces promoted new actions, individuals negotiated and reinterpreted these actions” (p. 19). With that point in mind, he examines the actions of three “subjects” to illustrate how each interprets and acts out his understanding of processes enveloping the society. They, “through the force of their actions and personal negotiations with ritual history and modernist powers, have helped shape the contemporary reality of the festival” (p. 20). Harnish’s study provides a good example of the disarticulation of agency and construction. In this case, agency helps the music to reflect the larger social and cultural conditions, discourses, and “regimes” that seem to be creating new senses of identity in the first place.

6. *Who defines and institutionalizes identities?*

While some authors seem content to claim agency for all individuals, others raise questions about the link between identity, agency, and power. If identities are constructed, then who are “the agents that do the identifying?”²⁹ Can everyone be an agent or only some people? Are agents the creators of the discourses or do individuals make choices among the discourses available to them? Are agents an individual self, a clique of politically motivated identity makers, or organs of the state? Does one identify oneself or is one identified by others? Identity politics is centered in the ground between these extremes of identification. Who has the power to define identities and do all individuals have the same range of identity choices and the same mobility in making identity choices? “Each society sets limits to the life strategies that can be imagined, and certainly to those which can be practised.”³⁰ As Lawrence Grossberg observes, “some individuals may have the possibility of occu-

²⁹ Rogers Brubaker and Frederick Cooper, “Beyond ‘Identity’”, *Theory and Society* 29 (2000): 1–47. Quote from page 14. I would like to acknowledge here the salutary impact this article has had, in a general way, on my thinking about identity.

³⁰ Zygmunt Bauman, “From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity”, in: *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall and Paul du Gay, eds. (London: Sage Publications, 1996), 18–36.

pying more than one such [subject] position (...) some positions may offer specific perspectives on reality that are different from others, [and] some positions come to be more valued than others (...) The question of identity is one of social power and its articulation to, its anchorage in, the body of the population itself.”³¹ In terms of agency, the question becomes: “who gets to make history?” As Grossberg puts it, “agency – the ability to make history, as it were – is not intrinsic to subjects and to selves. Agency is the product of diagrams of mobility and placement which define or map the possibilities of where and how specific vectors of influence can stop and be places (...) Such places are temporary points of belonging and identification” (p. 102).

Conceived in the West as an archetypal instance of self-expression, musical choices, whether in the making or the listening, allow individuals acting as agents to identify with groups of their choosing and to escape the bonds of tradition provided by parents, schools, and other governmental apparatuses. In some instances, music can literally give voice to the powerless to label themselves and to express their existence as a group and their “nature” in contexts where the powerful either do not acknowledge their existence or label and identify them in ways they find objectionable. In societies where the powerful control education and propaganda through literacy and the literate media, the orality and performativity of most musical traditions provide the powerless or those seeking power with an important and potentially very public and effective mode of expression. On the other hand, music patronized and controlled by the state through such institutions as cultural ministries and by such commercial institutions as the music industry, advertising, and media play a powerful role in creating and defining groups, in identifying and classifying them, and in specifying who may associate or identify with them and who may not. In these sorts of cases, ethnomusicologists tend to speak about “contestation” and “negotiation” of identities and about different “subject positions” from which contested identities are proposed.

In this corpus, two articles stand out for their documentation of different ways powerful entities establish identities through music.³²

One is Peter Manuel’s study of salsa as a symbol of Puerto Rican national identity despite the fact that *salsa*’s roots are in Cuban dance

³¹ Lawrence Grossberg, 1996.

³² For an interesting study in this corpus of a state apparatus determining a musical expression of identity in the face of widespread opposition, see J. Martin Daughtry, “Russia’s New Anthem and the Negotiation of National Identity”, *Ethnomusicology* 47 (2003): 42–67.

forms of the 1940s and 1950s.³³ In fact, Puerto Ricans and Nuyoricans (Puerto Ricans living in New York City) regard *salsa* “as local in character.” He believes this is because *salsa* has been “appropriated and re-signified (...) as symbols of their own cultural identity,” which is cosmopolitan, urban, not European or North American, and linked to Latin American culture (p. 250). The musical structures, which combine Afro-Latin music with modern, flashy popular music and with a few elements native to Puerto Rico, seem to provide an excellent iconic expression (though he doesn’t say so) of that hybrid identity. On the other hand, not everyone agrees. Some argue that the fact of *salsa*’s roots in Cuban music is a fatal flaw in its claim to being a symbol of national identity. They argue instead that other genres native to Puerto Rico should be its symbol of national identity, including (1) *jibaro* music, a guitar-based music of rural peasants (*jibaros*); (2) *bomba*, a drum-based vocal music originating among lower-class blacks; and (3) *plena*, a lower-class and lower-middle-class recreational music from the town of Ponce that uses the tambourine (*pandareta*) prominently plus scraper (*guiro*) and guitar or accordion. According to Manuel, none of these claims by their advocates have been successful because each genre is limited by its origins in lower-class social groups in a context where most Puerto Ricans and Nuyoricans understand themselves as moving up in a cosmopolitan world. These genres are too associated with backwardness rather than with modernization. This is certainly an interesting reversal of the claims of European folklorists that precisely such rural, “backward” genres should be the symbols of an essentialist national identity. In effect, Manuel is arguing that in the absence of government-imposed nationalist cultural policies, mass mediation and popularity are crucial to a particular kind of music working as a symbol of national identity. The key to his argument that *salsa* is the most potent symbol national identity for Puerto Ricans and Nuyoricans is “its appeal across a broad spectrum of Latino nationalities, age groups, and social classes” (p. 271). *Salsa* “has become identified with a new sense of Latino identity which is at once international, and yet rooted in local community culture.” *Salsa*’s symbolic value has emerged in a particular social situation of racial discrimination, a sense of otherness in the U.S., and the fact of living in “tight Puerto Rican enclaves” within New York City. It has participated in processes of “helping them to outgrow the cultural inferiority complex of the 1930s–1950s and discover a new pride in their language and Latino musical heritage.” It is “not just reiteration and borrowing, but creative

³³ Peter Manuel, “Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriation of Cuban Sources from Danza to Salsa”, *Ethnomusicology* 38(1994): 249–280.

appropriation and reformation” or in other words “the resignification of the borrowed idiom to serve as a symbol of a new social identity” (pp. 272–274). He concludes by writing that “there is little agreement as to what form cultural nationalism should take, just as Puerto Ricans themselves may hold varied forms of social identity” (p. 276–277). In that context, the popularity of the music in the mass media seems to be the agent that makes *salsa* the music best able to express the identity of contemporary, urbanized Puerto Ricans and Nuyoricans.

The other example of music’s role in the contestation of power over the labeling and assignment of identity is Chris Goertzen’s study of the small Occaneechi band of Indians in the state of North Carolina.³⁴ In this case the North Carolina Commission of Indian Affairs, a commission made up of members of Indian tribes in the area, has the power to decide who is an Indian and who is not. They have so far denied the Occaneechi’s application for Indian status and identity based on their gut feeling that they are not “really” Indians. On the other hand, the Occaneechi understand themselves to be Indians due to their kinship relationships with recognized tribes, their documented history in the area, a lifestyle that values hunting and fishing in addition to whatever menial jobs they hold, and other Indian values such as sharing and giving away their wealth. As far as music is concerned, the Indians of North Carolina have, for all practical purposes, lost their original musical traditions and have taken up the musical traditions associated with powwows of Indians from the central Plains region of the United State. These powwows were originally cultivated in the 1960s by the larger Indian groups in the region as a way to assert difference during a period when Indian schools were closing and integration with the larger society was being forced on them. Unfortunately the smaller groups, such as the Occaneechi, didn’t take up powwow music during this period and so “remained ‘hidden in plain sight,’ as many North Carolina Indians phrase it” (p. 68). Even though they have started recently to host powwows and musical performances, they can’t convince the larger tribes that they are Indians; these larger groups do not seem to accept the powwow as an unambiguous symbol of Indian identity. For the Occaneechi themselves, on the other hand, powwows work in multiple ways. First, they are a way to express enduring local values of community and sharing and to create a sense of belonging to and identifying with a community of Indians. Second, “powwows provide adults with a focus for self-esteem and intellectual engagement that may be lacking in the work week,” characterized

³⁴ Chris Goertzen, “Powwows and Identity on the Piedmont and Coastal Plains of North Carolina”, *Ethnomusicology* 45(2001): 58–88.

by “hum-drum jobs” due to low educational levels (p. 70). Finally, the powwows express a particular form of self-understanding: “Each local powwow, by representing traditional Indian and rural values and through celebrating the history of given communities, asserts the primacy of spiritual health and community life over material improvement” (p. 70). If the large tribes do not find the performance of powwow a convincing sign of Indian identity, most non-Indians do. “Powwows are the main tool North Carolina Indians have for defining their collective identity to outsiders (...) Indians use powwows to encourage the surrounding communities to respect both the nature and the boundaries of their communities” (p. 71). So musical practice in relation to identity works for insiders in one way (a sense of belonging and self-understanding), for some outsiders (other Indians) not at all, and for whites as a symbol of a specific, “different” Indian identity. Until the North Carolina Commission of Indians recognizes their Indian identity, the Occaneechi may partake of the psychological benefits of their own self-understanding, but not of the social and economic benefits that recognition of their identity by the Commission would confer.

7. What does music contribute to identity?

While these questions do not exhaust the theoretical issues at stake in the study of identity and how music studies might contribute to them, I turn in the interest of space to a question that is specific to the ethnomusicological literature on music, namely, what are the particular contributions of music to discussions of social identity.³⁵ There seem to be four basic positions in the literature. The first is that music gives symbolic

³⁵ One point common to discussions of identity but omitted here is the idea that identity is always constructed out of difference, that is, one’s self-understanding is constituted by the construction of an “other.” On the other hand, Kevin Robbins, in “Interrupting Identities: Turkey/Europe”, in: *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall and Paul du Gay, eds. (London: Sage Publications, 1996), 61–86, argues that it might be possible to transcend this position by focusing less on cultural identity and more on cultural exchange. This entails on our part not imagining the other as essentially different from us, but as having agency; considering the possibility of openness and change; and putting our selves in their places with some knowledge of how they operate. Music would seem to contribute to both these two propositions. On the one hand, music gives groups a strong and immediate experience of the specificity of their favored styles of making music and its difference from other groups’ styles. On the other hand, in the postmodern era, musicians delight in the opportunities music provides for specific and deeply satisfying forms of dialogue and exchange that counter the discourses of difference perpetrated in the linguistic and political domains by identity makers of various political persuasions. The authors of works in this corpus do not concern themselves much with either point of view.

shape to a pre-existing or emergent identity. That symbolic shape is inherent in the structures of music and usually constitutes an iconic representation of elements of identity. Music's temporality can be an icon of the temporal logic of identity. Moreover, music has the ability to index different aspects of multiple identities through the multiplicity of its formal properties (melody, harmony, rhythm, timbre and so forth). Second, musical performance provides the opportunity for communities sharing an identity to see themselves in action and to imagine others who might share the same style of performance. Third, music may contribute to an identity its "feel" or affective quality.

Christopher Waterman makes point in his study of music's role in the construction of pan-Yoruba identity in Nigeria.³⁶ Yoruba as a label for an ethnic group in Nigeria was invented sometime in the early 20th century from an amalgam of local groups, who were understood to contrast with more culturally distant groups, such as the Hausa and Igbo. In this context, whatever is labeled Yoruba music, and especially its emergent popular forms, is participating, along with politics, education, and language in a process of construction of a new identity rather than acting as a reflection of a well-established identity. However, although Waterman claims such a constructivist position, the main line of argument flows from a structuralist perspective: "The role of neo-traditional music in enacting and disseminating a hegemonic Yoruba identity is grounded in the iconic representation of social relationships as sonic relationships," and, one might add, performative or visual relationships (p. 372). While his argument begins with the idea of reflection, he turns it into a constructivist argument by claiming that *jùjú* performances "externalize these values and give them palpable form" (p. 376). The latter idea, palpability, seems to be one of the special claims about what music can do in the constructivist project. One gets the sense here that Yoruba identity actually has been constructed elsewhere (in dictionaries of the Yoruba language, in schooling, and in political action of various kinds), but music provides the identity with "its interactive ethos or 'feel': intensive, vibrant, buzzing, and fluid" (p. 376). Since music can't name the identity, this claim may be more persuasive than the constructivist one. Or minimally one might claim that music participates in a constructivist project by giving it not its name but its "feel" and emotional resonance.

The fourth contribution of music to identity is the claim that music gives to an identity, especially a subaltern identity, a positive valence.

³⁶ Christopher A. Waterman, "'Our Tradition Is a Very Modern Tradition': Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity", *Ethnomusicology* 34 (1990): 367-379.

This argument was made by Manuel for Puerto Rican music, by Allen for South African “vocal jive,” and by Barbara Krader for singers in Croatia and Bosnia-Herzegovina.³⁷

This topic is clearly an area where theories about the relationship between music and identity could develop, but theories are not worked out in the ethnographic articles I have cited so far. Such a theory does appear, however, in an article by Thomas Turino specifically devoted to theory rather than ethnography.³⁸ Applying to music the semiotic theories of Charles Sanders Peirce (1839–1914), an American pragmatist philosopher, Turino argues that it is the iconic quality of music as a sign that is the source of its emotional power. Musical iconicity consists of its structural similarity to other aspects of culture and shared behaviors, and as such contributes an emotionally satisfying sense that the identity being constructed through music is “natural.” In addition, music’s ability to index common experiences of a community and one’s shared social experience with that community contributes to the emotional power of music. “Music integrates the affective and identity-forming potentials of both icons and indices in special ways, and is thus a central resource in events and propaganda aimed at creating social unity, participation, and purpose” (p. 236). This theoretical work is, in my opinion, very necessary if the full potential of organizing our scholarly work around themes is to be realized. The existence of such work makes its absence from the ethnographic articles in this corpus all the more striking.

8. Conclusion

The 17 articles published since 1982 in *Ethnomusicology* with the word “identity” in the title are clearly just the tip of an iceberg of ethnomusicological interest the theme of music’s role in creating, constructing, articulating, negotiating, and reflecting social identities. Each of the 16 ethnographic articles provides an interesting window into processes of identity formation in particular cases from virtually every region of the world: Africa (4), Latin America (4), Europe (3), North America (2), East Asia (1), South Asia (1), Southeast Asia (1); only studies from the Pacific and the Middle East are missing. All kinds of identity, including multiple identities in conflict, are examined: ethnic (5), national (4), regional (3), class (2), religious (3), community (2), tribal (2), caste (1), hybrid (1), and individual (1).

³⁷ Barbara Krader, “Slavic Folk Music: Forms of Singing and Self-Identity”, *Ethnomusicology* 31(1987): 9–17.

³⁸ Thomas Turino, “Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music”, *Ethnomusicology* 43 (1999): 221–255.

What is missing in all this variety is the desire to create a coherent, interrelated, unified body of work that connects with the larger literature on identity and works out the potentially fascinating cross-cultural theoretical implications and general tendencies at work whenever music is used to create a sense of individual or social identity? I regard this failure to achieve coherence and reference within this corpus as a structural weakness in our work on this theme. If this pattern is true for the other themes around which we ethnomusicologists organize our work, and I fear that it might be, then we have a structural weakness in our discipline that diminishes the efficacy of our research in general and limits the potential of ethnomusicology, at least in its American form, to make a powerful contribution to scholarship on music.

Тимоти Рајс

РАЗМАТРАЊА О МУЗИЦИ И ИДЕНТИТЕТУ
У ЧАСОПИСУ *ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈА*
(Резиме)

Однос између музике и идентитета постао је уобичајена тема у етномузикологији почев од раних осамдесетих година XX века, да би на скупу поводом прославе 50. годишњице Друштва за етномузикологију 2005. године постала далеко најзаступљенија од свих разматраних тема. Разноврсност приступа америчких етномузиколога овој теми илустрована је прегледом карактеристичног узорка – чланака чији наслови садрже реч *идентитет/и* (укупно их је 17), а који су објављени током последњих 25 година у једном од најзначајнијих етномузиколошких часописа, *Ethnomusicology* (*Етномузикологија*).

Међу разлозима који су утицали на актуелизовања ове теме у етномузикологији, три су кључна. Први се доводи у везу са чињеницом да *идентитет* као психолошка категорија има релативно кратку историју проучавања на пољима која су фундаментална за етномузикологију (социологија, антропологија, студије културе и филозофија), где је присутна тек од шездесетих година. Други разлог лежи у томе што се америчка „политика“ идентитета, заснована на раси, етницитету и роду, утемељила почев од 70-их као значајно поље проучавања и анализе како на универзитетима, тако и у култури. Трећи, пак, разлог лежи у чињеници да у етномузикологији, почев од 90-тих, а често као резултат непосредног теренског искуства, расте уверење да људи данас насељавају свет који је „фрагментиран“ и „детериторијализован“; могућности за географску, економску, културну и социјалну мобилност данас су практично неограничене, и то неvezано од привидно традиционалних етничких, националних, родних и класних идентитета и категорија, те су животни „путеви“ постали значајнији него „корени“.

Разматрање поменутог избора етномузиколошких радова показује да се аутори нису у довољној мери ослањали на општу литературу о идентитетима из области друштвених и хуманистичких наука, а највећи број студија није контекстуализован ни у етномузиколошкој литератури која третира ту проблематику. У том смислу, овај рад је постављен као критичко-теоријски и конципиран као одређена врста класификације фокусираних етномузиколошких радова о идентитету(-има), а према основним појмовима и теоријским поставкама из оквира генералног поимања идентитета, посебно у оквиру студија културе. Главна обухваћена питања јесу следећа: „Шта је идентитет?“, „Које је порекло идентитета?“, „Колико идентитета имамо?“, „Како се идентитет ствара?“ и „Ко дефинише и институционализује идентитет?“.

На свако од ових питања пружен је одговор у смислу доприноса музике овом предмету. Уочено је да је већина (16) издвојених чланака етнографског типа, односе се на практично све делове света и баве различитим врстама идентитета – етничким, националним, регионалним, класним, религиозним, заједничким, племенским, кастинским, хибридниим и индивидуалним. Поједине студије показују да музика може допринети саморазумевању групе, као и осећању припадности групи код појединца. Иако постоји опште уверење да музика помаже у конструкцији идентитета, многи аутори се несвесно враћају старој идеји да музика одражава претходно постојеће идентитете. Такође, иако се често тврди да музичари (као агенти – посредници) представљају чинилац у конструкцији идентитета, многе студије показују да разне владине, квази-владине и трговачке организације често умањују и ограничавају деловање појединаца.

Чланак такође постулира четири начина на које музика доприноси конструкцији и симболизацији идентитета: 1. својом структурном иконичношћу у процесима „самоспознаја“ (self-understandings); 2. перформативношћу којом индексира социјалне вредности групе; 3. тако што социјалном идентитету даје „осећај“ сопства и 4. обезбеђује позитивну вредност негативним, „подређеним“ (subaltern) идентитетима.

С обзиром на то да посматрани корпус текстова не само да игнорише општу литературу о идентитетима већ и превиђа резултате постојећих етномузиколошких радова из ове области, у закључку се истиче да такви погледи ограничавају интелектуалне домете и потенцијал етномузикологије као дисциплине. Сугерише се, такође, неопходност заснивања теоријски утемељеног, интердисциплинарног принципа проучавања релација музике и идентитета, који би био не само применљив на сва поља којима се савремена етномузикологија бави, већ и на све врсте идентитета.

(Резиме сачинила Данка Лајић-Михајловић)

UDC 781.7.072:159.922.4

Philip V. Bohlman

THE POLITICS OF POWER, PLEASURE, AND PRAYER IN THE EUROVISION SONG CONTEST¹

Abstract: Since the first annual Eurovision Song Contest in 1956, politics and popularity have intersected to influence the ways in which Eurovision songs have reflected the complex forms of European nationalism. With the Eurovision victory of Marija Šerifović's "Molitva" at the 52nd Eurovision in Helsinki, the politics of regionalism and nationalism fully enveloped Southeastern Europe, creating the impression that old and new European alignments, from Habsburg nostalgia to an emerging Balkan brotherhood, overwhelmed the criteria that would otherwise mean that the *grand prix* would go to the best song. Taking Marija Šerifović's "Molitva" 2007 as a point of departure, this article examines the extremely complex set of networks that intersect at the Eurovision Song Contest and the national rituals and competitions that transform the power and pleasure driving European popular song in the twenty-first century.

Key Words: Eurovision Song Contest, Marija Šerifović, politics, regionalism, nationalism, broadcasting networks, European minorities, *sevđalinka*, African American music, Serbia, Ukraine

I also had the overwhelming feeling that the Serbian entry, a turgid ballad called "Molitva," or "Prayer," didn't stand a chance. So imagine my surprise when Serbia not only won, but crushed the opposition ...²

Within minutes of the recognition that Marija Šerifović's "Molitva" was unstoppable as the victorious song, with the national votes from the Former Yugoslav Republic of Macedonia reported to the 52nd Eurovision Song Contest on 12 May 2007, responses were flooding the media networks, from Internet to text-messaging:

Outrage, resentment, rationalization.

¹ Many thanks to Katarina Tomašević for inviting me to contribute my thoughts on the Eurovision Song Contest to *Musicology*, even before Marija Šerifović's victory for Serbia on 12 May 2007. She, her colleague, Jelena Jovanović, and my University of Chicago colleague, Nada Petković plied me with responses from the Serbian press gathered during the weeks immediately following the Helsinki Grand Prix, and I am indebted to them for the information and national excitement contained therein. As always, special thanks are due to all who share my passion for the Eurovision Song Contest: Jeffers Engelhardt, Annemette Kirkegaard, Ioannis Polychronakis, Tina K. Ramnarine, Alex Rehding, Martin Stokes, and, above all, Andrea F. Bohlman. Research for this project was generously supported by the Alexander von Humboldt-Stiftung.

² Duncan J. Watts, *The New York Times*, 22 May 2007: A23.

The odds-on favorite, Verka Serduchka's "Dancing Lasha Tumbai" for Ukraine, had fallen from contention for the *grand prix*, and its multiple networks of fans, hoping 2007 would be another year for camp, knew the day would not be theirs. During the voting, it had also become clear that none of the dark horses, Germany's Roger Cicero ("Frauen regier'n die Welt") and the UK's true long-shot, Scooch's "Flying the Flag (for You)," could move appreciably upward from the bottom quartile. For the dean of Eurovision network announcers, the BBC's Terry Wogan, the worst nightmare of the Eurovision Song Contest at the beginning of its second half-century had been realized: The nations of Eastern Europe in general and of Southeastern Europe in particular had seized the mantle of representing Europe.³

The politics of fragmentation had supplanted those of hegemony. The European Broadcasting Union (EBU) had outdone itself, but only after its constituent national broadcasting networks had undone the politics of a Europe with a cultural trajectory toward unity and union. The centripetal pull of the Eurovision's ideology of drawing East and West, North and South, together toward a common aesthetic ideal had given way to the centrifugal force generated along the peripheries of expanding participation, above all in the East, with its growing contingency of participants from the former Soviet Union, Georgia for the first time in 2007, Armenia in 2006. As Marija Šerifović's victory began to sink in, Serbia, too, entered the rhetoric of firsts: The first time since the removal of the language restriction in 1999 that a song without a word of English had won; the first time a country from the former Yugoslavia had one; the first time a country had won during its "debut" year; the first time Serbia had won.⁴ Even the Eurovision Song Contest's own official website (<http://www.esctoday.com/news/read/8685>) catapulted Serbia from the past to the future, finding every possible way to reinvent it as a new nation heralding a new era of European song.

The New Europe had musically supplanted the Old Europe.

³ For an analysis of an assessment of the growing presence of Southeastern Europe in the Eurovision Song Contest, from ca. the turn of the twenty-first century, see Philip V. Bohlman, "Popular Music on the Stage of a United Europe – Southeastern Europe in the 'Eurovision Song Contest'," in Bruno B. Reuer, ed., *Vereintes Europa – Vereinte Musik? Vielfalt und soziale Dimensionen in Mittel- und Südosteuropa/United Europe – United Music? Diversity and Social Dimensions in Central and Southeastern Europe* (Berlin: Weidler Verlag), pp. 35–73.

⁴ Peter Urban, the announcer for Germany's ARD national broadcast, introduced the performance by claiming that "you've never seen back-up dancers like this before," though it was entirely unclear to what he was referring, perhaps an all-female camp performance in his opinion.

* * *

Or had it? Is the pronouncement of a new era, a revolution, within one of Europe's most established and complex musical institutions a bit premature? And what does it really mean to be "new" in an aesthetic and political network that so repeatedly insists upon reviving and remembering the "old?"



Figure 1. Cover of *Europa* (17 May 2007), with images of the aftermath of the Serbian Eurovision victory

In this essay I take the ethnographic present as my point of departure for examining the politics of pleasure and power in the Eurovision Song Contest. From the perspectives of the ethnographic present – I write the bulk of the essay immediately following the 52nd Eurovision Song Contest, that is, during May and early June 2007 – the borders between “new” and “old” are at best difficult to parse. Serbia’s winning entry does little to clarify the “old” and the “new.” After all, most of Serbia’s Eurovision detractors (see, e.g., the *New York Times* editorial from which the open-

ing epigraph comes) claim that it won because its neighbors, in a gesture of friendship, awarded it the largest bloc of votes (in fact, Bosnia-Herzegovina, Croatia, Hungary, the Former Yugoslav Republic of Macedonia, Montenegro, and Slovenia did all award twelve points to Serbia). Could the memory of an “old” Serbia disappear so quickly because of the politics and pleasure of song? Or is there more that flows into the making of the “song of Europe?” Are the networks of aesthetics and politics that shape the meaning of Europe today, as they were in the past, implicated in a different set of processes that gather the fragments of the past to shape a transient wholeness in the present?

The Power of Prayer – “Molitva” as Virtual Europe

МОЛИТВА

Ni oka da sklopim, postelja prazna tera san, a život se topi I nestaje brzo, k'o dlanom o dlan.	I'm wide awake, An empty bed drives my dreams away, Life melts like ice Disappears in the twinkling of an eye.
K'o razum da gubim, jer stvarnost i ne primećujem, još uvek te ljubim, još uvek ti slepo verujem.	I'm losing my mind, Pushing reality out of sight, Our lips are touching softly, You're the one I believe blindly.
K'o luda, ne znam kuda, ljubavi se nove bojim, a dane, žive rane, više ne brojim.	I walk around like crazy, Falling in love frightens me, Days are like wounds, Countless and hard to get through.
Molitva, kao žar na mojim usnama je, molitva, mesto reči samo ime tvoje.	Prayer, it burns my sore lips like a fire, Prayer, thy name is something I admire,
(I) Nebo zna, kao ja, koliko puta sam ponovila, to nebo zna, baš kao ja, da je ime tvoje moja jedina molitva.	Heaven knows just as well as I do, So many times I have cried over you, Heaven knows just as well as I do, I pray and live only for you, prayer.
Al' Bogu ne mogu lagati sve dok se molim, a lažem ako kažem da te ne volim.	I can't lie to God as I kneel down and pray. You're the love of my life That's the only thing I can say.

Figure 2. “Molitva” / “Prayer” – Lyrics

Occupying the shifting terrain between the old and the new, Marija Šerifović's "Molitva" hardly seems a candidate for the shock and jubilation that greeted the singer and her song on 12 May 2007. Born in 1984, Šerifović was quickly drawn into the traditional musics of Southeastern Europe and to global popular music. Her mother, Verica Šerifović, was and is a well-known singer, and Marija apprenticed with her mother at a young age. Still in her teens, she entered the Budva Festival, and in 2004, she won the competition at Budva with the song, "Gorka Čokolada" ("Bitter Chocolate"), which quickly won widespread success on European pop charts. Marija Šerifović was able to undertake the journey to the Eurovision in relatively effortless fashion. At the Serbian national competition, the Beovizija, on 8 March 2007, her English-language performance of "Molitva" was the overwhelming favorite, garnering the combined support of the televoting and the professional jury. Few doubted the potential of the song to attract international attention, and promotional tours punctuated the two-month period between the Beovizija and the Eurovision, not only throughout Southeastern Europe, but also beyond to Switzerland and Central Europe. In addition to the English-language version from the Serbian national competition, covers of "Molitva" in Finnish and Russian – and Serbian – were recorded, and promotional videos circulated on the Internet. The path to the Grand Prix is rarely paved so smoothly by so many different media and cultural networks.

From a political and aesthetic sense Marija Šerifović and "Molitva" were more ordinary than extraordinary, especially within the context of Eurovision tolerance for the extraordinary and distaste for the ordinary. "Molitva" itself navigated an aesthetic of hybridity, borrowing sounds and images from Balkan *sevdalinka* and the more international ballad and *chanson* styles of an earlier era of the Eurovision.⁵ The text of "Molitva," too, tends toward the ordinary, and its trope of a young lover's passion-cum-worship is remarkable only because of its almost quotidian simplicity. The evocation, indeed the naming, of God does not have extensive currency in the Eurovision Song Contest, but in "Molitva" that reverence is remarkable primarily because of its simplicity. Secular and sacred love intersect, each intensifying the other.

Formally, "Molitva" conformed to all the standard conventions of successful Eurovision songs. The AABA popular-song form that underlies almost every genre and style of the Eurovision song repertoires works neither particularly well nor particularly poorly in "Molitva." The

⁵ The *chanson* style itself employs hybridity in the promotional video prepared for the months leading to the Grand Prix. In that video the theatrical backdrop combines French *pantomime* with Italian *commedia dell'arte*.

middle eight – the B section, or the third “verse” of the lyrics in Figure 2 – is notable only because it is uneventful. Its particular effectiveness lies in its use of repetition, first the introduction of the song’s title and subject, *molitva*, and then its recurrence. In this way, the text circumvents the usual problem of Eurovision songs not in the dominant languages of French and English, or to lesser degrees Spanish and German.⁶ Even the first-time listener watching the Grand Prix in Helsinki, therefore, is assured of what “Molitva” is about: prayer, in its passionate simplicity. The blues arabesque that provides the subdued exclamation of an intense coda on *molitva* could not drive that subject home more vividly.

Ordinariness also characterized the performance choices made for the Grand Prix in Helsinki. Women soloists and girl bands have entirely dominated the Eurovision for the past two decades, making Serbia’s choice to place six women on the stage not the least bit risky.⁷ The choice to dress the ensemble in black suits and white shirts – Marija quite tussled, with white-tennis-shoe accent, and the troupe formally as if out for the evening – juxtaposed plainness with camp, while introducing a subtle, at least in Eurovision standards, sexual ambiguity. The troupe almost did not dance at all, somewhat defying Eurovision conventions, in which dancing enhances the overall spectacle.⁸ In so doing, the ensemble avoided throwing themselves in sharp contrast with the singer, Marija Šerifović, whose ordinariness on stage was undeniable to any Eurovision viewer.

The politics and power of “Molitva” lay in its musical evocation of an everyday aesthetics to which Europe and Europeans, broadly conceived and gathered for the mediated spectacle of the Grand Prix in Finland, could relate, individually and collectively. In this sense, the song was more about Europe than it was about Serbia, but it was decidedly about both. If it did not heal the historical rift between Serbia and

⁶ Over the course of Eurovision history, the rules determining language use have changed with some frequency, alternating between tolerance of the languages of individual nations and insistence that songs be in one of the “major” European languages, especially French and English. With the expansion of the European Union and the Eurovision Song Contest into Eastern Europe entries may now use any language, even artificial and hybrid languages. Many songs circulate in advance of the Grand Prix on CDs with polyglot covers, thus ameliorating the need to “know what the song is about.” Such flexibility notwithstanding, “Molitva” was distinctive in Helsinki because of the choice to use the Serbian language.

⁷ Eurovision rules restrict the number of on-stage performers – singers, dancers, and back-up chorus – to six. How they are deployed is left to the individual entries.

⁸ In particularly close competitions, such as the 2004 Eurovision in Istanbul, particularly athletic dancing may actually tip the balance. At least since 2000, national entries have invested heavily in the use of dancers who add considerably to the overall spectacle of an act.

Europe, which had widened rather than narrowed during the post-communist era of the New Europe, “Molitva” reimagined the presence of a New Serbia in a New Europe, conflating the power and pleasure of utopia.

The Politics of Utopia and the Voices of European Difference

The ethnographic moments of this essay unfold as a series of liminal moments, enacted as a series of rites of passage, whose actors and ritual specialists perform the politics of a virtual Europe. With the passage of the 52nd Eurovision Song Contest to the early stages of planning for the 53rd Eurovision Song Contest, the power of song to symbolize various pasts come into play. The symbolic meaning of Lordi’s “Hard Rock Hallelujah” seemingly opened an historicist detour to the past for Helsinki, a retro-aesthetics of global style stripped of politics, but Marija Šerifović’s “Molitva” rerouted to the past to the present, if not a future of new beginnings, of firsts, indeed of the desire for a new utopia.⁹ The detours and alternative routes are truly different only on their stylistic surfaces, shaped contrastively by heavy metal and *sevdalinka*-inflected *chanson*. The true utopian, hence political, familiarity of the two victorious songs lies in their reference to religion, even their appeal to a sacred power that supersedes national politics. It is this turn toward the sacred, the appropriation of power through the rhetoric of religion, that transforms the rites of passage occupying the ethnographic present into the representational power of a virtual Europe, a Europe, that is, that ritually passes from present to future. The politics of power and pleasure at the Eurovision dovetail, all the more so because what’s at stake is very, very serious: regional and European power, national and transnational profits.

The sheer weight of politics surrounding the Eurovision Song Contest, with the top-down pressure it exerts on the performers and the publics, has seemingly left little room for the bottom-up trajectory we associate with the Europeans who would eventually come to occupy that utopian Europe, the Old Europeans clinging to tradition, the New Europeans represented by emerging minorities and musical identities. Participation in the Eurovision has, from the first competition in 1956, centered around national concerns, which, in turn, might or might not benefit from the concerted voices of minority musicians and identities.¹⁰ Euro-

⁹ I borrow and adapt this use of utopian vision from Frederic Jameson, who himself applies it to a series of multiple perspectives on the future in a literary history stretching from Thomas More to science fiction. See Frederic Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London: Verso, 2005).

¹⁰ There is no paucity of histories of the Eurovision Song Contest, not least because each year witnesses an historicist recapitulation of the past and a celebration of the

vision song styles often turn outward, appropriating the popular rather than the folk, searching for a cosmopolitan hybridity rather than a conscious authenticity. The formulae employed to shape a successful Eurovision winner are no secret, and it is hardly surprising that there have been those, Johnny Logan of Ireland or Ralph Siegel of Germany, who have plumbed them brilliantly.¹¹

The power of national and nationalist politics notwithstanding, the voices of European difference have not been entirely muted. As the politics of the Eurovision took a turn toward Eastern Europe at the turn of the present century, a turn toward voices of European difference, too, began to emerge. The ritual realignments that have characterized recent Eurovision entries make it necessary to consider that turn from a number of perspectives, which lead me to consider minority voices in different ways, but also to suggest new possibilities for the places in which we hear emerging minorities in global popular-music practices. Whereas we might automatically think of the voices of European difference in traditional terms – individuals, ethnic or racial groups, sectarian or denominational religious practices – that emerge when some measure of majority power accrues to them, I want to suggest that there are also processes of emergence that are not traditional in these ways. It is critical to reconnoiter directions of change that differ from the top-down and bottom-up paths of emergence – the vertical structures – and to consider more horizontal movement, the formation of networks between and among minorities, the proliferation of global styles, the envoicement of the sacred, and the musics and identities that afford the voices of European difference with new potential to emerge. It is in this Hegelian concern for difference, as Frederic Jameson reminds us, that the politics of the utopian reside.¹²

statistics about the songs and the lives of the singers and songwriters. The best of such life-and-work historiographies are Paul Gambaccini et al., *The Complete Eurovision Song Contest Companion*, with a Foreword by Terry Wogan (London: Pavilion, 1998), Jan Feddersen, *Ein Lied kann eine Brücke sein: Die deutsche und internationale Geschichte der Grand Prix Eurovision* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 2002), John Kennedy O'Connor, *The Eurovision Song Contest, 50 Years: The Official History* (London: Carlton Books, 2005), and Ivan Raykoff and Robert Dearn Tobin, eds., *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest* (Aldershot: Ashgate, 2007).

¹¹ Johnny Logan, Ireland's "Mr. Eurovision," sang the winning entry in 1980 and 1987. Ralph Siegel has written or composed seventeen Eurovision entries, most for Germany, but three for Luxembourg. Elena Papparizou, the Eurovision Kyiv winner in 2005, was competing for Greece for the second time.

¹² "Utopian form is itself a representational mediation on radical difference, radical otherness, and on the systemic nature of the social totality, to the point where one cannot imagine any fundamental change in our social existence which has not first

The Eurovision Song Contest
– *Majority and Minority Politics*

The Eurovision Song Contest has never been about minorities and minority identities, in general or specific. Even with the expansion over the past decade and a half to include more voices of European difference, it remains preliminary to offer a revisionist interpretation of the nationalist and commercial interests that control the ESC, particularly in the final phases that lead to the Grand Prix each spring. There are sufficient rules and policies at the European Broadcasting Union (EBU), which has organized and run the contest since its inception in 1956, to bolster the argument that minority voices and identities are discouraged, even erased and effaced, and that regional and national issues are rejected in favor of European commerce and cooperation. Even at the historical moments when it would be obvious to draw attention to cultural diversity and political transformation, not least during the transition of socialist states in Eastern Europe after 1989, it is more striking how few, rather than how many, national entries have responded to the pressing issues of the day. The final entries that openly mix the politics of diversity with the power of popular music, when examined over fifty years, have almost always scored very poorly in the Grand Prix.¹³

The majority politics of the Grand Prix notwithstanding, the participation and representation of voices of European difference chart their way along other routes into the larger competitive framework of the Eurovision. First of all, it is important to recognize that musical identities of difference *do* appear in the competitions at the local, regional, and national competitions. At those levels, the entries focus national attention on emerging minorities and the politics of diversity. The influence of these minority issues differs from region to region, just as it affects the choice of national winners in ways that are more distinctive than not. Historically, Scandinavian countries have frequently allowed such issues to emerge within their regional and national competitions. Since the mid-1990s, the same can be said for the growing number of competitions in Eastern Europe and Southeastern Europe.

thrown off Utopian visions like so many sparks from a comet.” Jameson, *Archaeologies of the Future*, op. cit., p. xii.

¹³ Entries with minority themes most often place in the bottom quartile, picking up votes only from neighboring countries and standing perilously close to disqualification for the subsequent year. Mattis Hætta’s and Sverre Kjelsberg’s “Saamid Ædnan,” with its call for protecting Saami rights against the building of hydroelectric dams, ended the Grand Prix in place sixteen from nineteen in 1980. The other political entry in the same year, Ajda Pekkan’s “Pet’r Oil” for Turkey, finished one place higher.

A second point requires clarification in this regard. If one regards the Eurovision Song Contest as a year-long set of interlinked competitions and public rites of passage, that is, of successive ethnographic moments of historical ritual, it also becomes necessary to interpret the Grand Prix as only one of these rituals, albeit the most internationally visible and the focus of virtually all literature, journalistic and scholarly, on the Eurovision. It is critical, however, to recognize that there are many other reasons for entering the Eurovision, both before and at the stage of the national and European competitions. As voices of European difference begin to emerge, I wish further to suggest, losing – or failing to win – may be even more significant than winning. At the local and regional levels, where cultural diversity has specific meaning and relevance, commercial success often takes a back seat. A similar goal of gaining recognition, I wish further to suggest, has strongly motivated the widespread participation of Eastern European nations since the mid-1990s.¹⁴

The spectacle of the Grand Prix, mediated for international broadcast by the European Broadcasting Union as a countdown of winning national entries, does, nonetheless, retain a traditional space for presenting voices of European difference, particularly minorities and national diversity, namely in the so-called “postcards” that separate each entry. Borrowed initially from the San Remo Festival in Italy, upon which the ESC was based, the postcards are *entr’acte* vignettes that explicitly use music and folklore to represent the host nation’s cultural diversity. Postcards may present folk music and urban popular music in relatively apolitical contexts, but increasingly they seize the moment to make politics and musical identity explicit. This could not have been more the case in 2005, when the Ukrainian Broadcasting Network repeatedly juxtaposed musical images of rural peasant culture with scenes from the Orange Revolution.

The voices of European difference find their way into the Eurovision Song Contest at different levels and through distinctive competitive rituals. Paradoxically, an international contest that is not about minorities becomes a framework that admits them to the regional, national, and international stage. The Eurovision itself mixes the politics of European difference in complex ways, sometimes muting them, at other times affording them particular resonance. The spectator of the virtual Europe of the Eurovision Song Contest encounters emerging musical identities, therefore, on stages both familiar and unfamiliar.

¹⁴ See Bohlman, “Popular Music on the Stage of a United Europe,” op. cit.

The Kyiv Eurovision of 2005
– Political Awakening and the Envoicement of Difference

Since the turn of the present century, the politics of European difference have consistently moved toward center stage at the Eurovision Song Contest. The clearest evidence of this tendency lies in the fact that, between 2001 and the 50th Anniversary Competition of 2005 in Ukraine, each of the victorious entries has come from “the East,” that is, from nations east of the core of Western European competitors prior to 2000. Finland’s victory in 2006 rerouted the eastward shift, but only slightly, and with Serbia’s victory in 2007, the Eurovision returns to even newer territory of the European East. At first glance, one might attribute this palpable shift to emerging minorities – and I myself have done this in my earlier studies of music and nationalism¹⁵ – but the closer we examine the shift, the more it seems to bear witness to paradox. By paradox, I refer to the fact that the meaning of minority in each instance was a mixture of national and international issues, which I might summarize as follows:

- 1) 2001 – Estonia: Tanel Padar & Dave Benton with 2XL, “Everybody”
 Identity issues: Afro-Caribbean / African American / Baltic EU membership
- 2) 2002 – Latvia: Marie N, “I Wanna”
 Identity issues: Russian minority in Latvia / Flamenco / Gender and sexuality
- 3) 2003 – Turkey: Sertab Erener, “Everyway That I Can”
 Identity issues: Turkey and EU membership / Islam and Iraq War
- 4) 2004 – Ukraine: Ruslana, “Wild Dances”
 Identity issues: Ethnic minorities (Huzul) in Ukraine / East-West EU politics
- 5) 2005 – Greece: Elena Paparizou, “My Number One”
 Identity issues: Balkan, Southeastern Europe / Greece-Turkey relations
- 6) 2007 – Serbia: Marija Šerifović, “Molitva”
 Identity issues: Balkan, Southeastern Europe / Ottoman ecumene / sexuality

¹⁵ See especially the first chapter and the epilogue in Philip V. Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, 1st ed. (Santa Barbara, Calif.: ABC-CLIO, 2004), pp. 1–13 and 332–43.

At the 2005 Eurovision in Kyiv, the complex mixture of minority issues and identity politics reached a certain saturation point, which lends itself to contrast with Serbia's victorious ordinariness at the 2007 Eurovision in Helsinki. The Eurovision path to Kyiv was determined by the victory of the Ukrainian singer, Ruslana, at the 2004 Istanbul competition. On one hand, Ruslana was a very strategic choice for Ukraine in 2004, only the second year in which Ukraine had competed. Ruslana had already emerged as a star in Ukraine, and her popularity was further due to her highly choreographed performances, which were bound to give her one more critical edge at the Eurovision.

Ukrainians also recognized that Ruslana mixed the traditions of ethnic minorities into her performances, particularly those from western Ukraine, the borderlands of the former Austro-Hungarian Empire and hence the historical center of Ukrainian multiculturalism. Ruslana's "Diki tanzi" ("Wild Dances") exploited her image as a popular singer willing to account for ethnic diversity and identity, for it combined specific references to the Huzul minority of the Carpathian Mountains with traditions of Eurovision choreography, as well as well-known images from global music videos, most directly those derived from *Xena, the Warrior Princess*.¹⁶ On the other hand, Ruslana's role as Eurovision victor provided a platform for voicing a full range of national and international political issues, not least because Ruslana herself, even as "Diki tanzi" went double platinum, seized the opportunity afforded by that platform. As Ukraine slid closer to what would become known as the Orange Revolution, Ruslana emphasized the connections between political and minority issues in her larger repertory and the future of a multicultural Ukraine. There was a revival of minority music traditions in Ukrainian music festivals, which themselves came to be vehicles for politicizing the Orange Revolution as a moment for articulating diversity.¹⁷

In the year between contests in 2004 and 2005, the Eurovision underwent a process of politicization, with varied consequences. Entries from throughout Eastern Europe, especially, attempted to emulate Ruslana's "Diki tanzi," seeking, as is often the case in Eurovision entries, to tap into the winning formula. Dance and drum ensembles resembled those of Ruslana.¹⁸ Many Eastern European entries in 2005 – Croatia,

¹⁶ *Xena, the Warrior Princess* had itself appropriated music from the recordings of the Bulgarian State Women's Chorus.

¹⁷ Ruslana has become an active ethnographer and collector of minority folk musics, both in Ukraine and elsewhere in Europe, for example, in northern Serbia.

¹⁸ This influence has not entirely disappeared from the most recent competition in Helsinki, as Elitsa Todorova and Stoyan Yankoulov's Bulgarian entry, "Water," clearly bears witness.

Hungary, Moldavia, Poland, Serbia and Montenegro, and Ukraine among them – chose to perform in their own national languages, a decision that virtually precluded the possibility of winning at the time. Political themes, too, were more evident than they had been in twenty-five years. It follows that the 2005 Eurovision was the most “ethnic” and most overtly tapped the politics of difference in the history of the contest.

From the top-down perspective, these decisions had as many negative as positive consequences. Some of the decisions made winning the Eurovision much more difficult, and by extension those making the decisions risked marginalizing issues of politics and diversity. Such marginalization could not have been at greater risk than in the case of Ukraine’s 2005 entry, Greenjolly’s “Razom naz bahato, nas nye podoloty” (“Together We Are Many, We Cannot Be Defeated”).

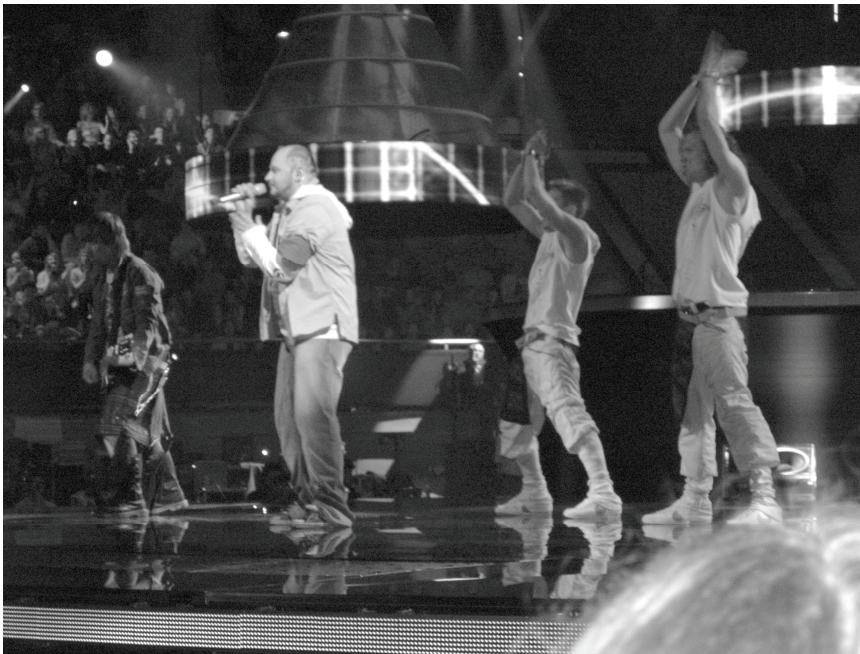


Figure 3. Greenjolly performing at the 2005 Kyiv Eurovision Song Contest
(Photograph by Andrea F. Bohlman)

From an aesthetic and stylistic viewpoint, Greenjolly broke all the Eurovision rules for a winning song. Hip-hop, quite rare in Eurovision entries, always did poorly, at least when it dominated a song’s style. The mix of national (Orange Revolution) and international (Che T-shirts, Af-

rican American street choreography) politics would also prove dangerous. Even the use of an all-male band was risky.¹⁹ Such disastrous decision-making notwithstanding, the sense in Ukraine was that Greenjolly would win because it was so compelling and so directly addressed an historic moment with music.²⁰ When it failed to rise above the bottom quartile, the Ukrainians, from Viktor Yushchenko, who was visibly present at the mainstage performance of the Grand Prix, to the tens of thousands at Independence Square, watching the Eurovision at the site of the Orange Revolution, were so stunned that they retreated from the stages in silence. The saturation point, at least in 2005, had been reached.

***On the Eurovision Song – Style, Agency,
and the Envoicement of European Difference***

As I use this essay to move between and among ethnographic moments along several historical routes, I turn now to song and its agency in the history of the nation and nationalism, in Europe but also beyond. Critical to the points I wish to make is the recognition that song is far more than a text that represents historical narratives. I should also argue that song is far more than a *genre* of nationalism, far more than a *symbol* system to which ciphers of the nation accrue. Song in the history of the European nation is neither simply an object nor a subject given meaning through collective performance. Song mobilizes nationalism in exceptionally complex forms, enacting the performance of the nation in the ordinary and the extraordinary moments of history. It is in song that the nation is at once familiar and uncanny, that the *Heimat* is realized as the *unheimlich*. Through performance, song gives agency to the makers of the nation and the actors constituting the *dramatis personae* of nationalism. It is in this field of symbolic agency that I believe the Eurovision song acquires its meaning for the utopian politics of a contemporary and future Europe.

Song is a site of action, indeed, of historical action. Through its performance, song transforms symbols into action. It translates local narrative into national history not only by reconfiguring time – the historical moment – in which the nation becomes audibly meaningful on common cultural landscapes. The performative power of song is not simply abstract, but rather its historical agency requires new and specific dis-

¹⁹ Women singers, solo or in ensembles, such as girl bands, are victorious far more often than male performers or mixed-gender ensembles.

²⁰ My daughter, musicologist Andrea F. Bohlman, and I conducted intensive fieldwork in Kyiv during the 2005 Eurovision.

courses, names for song itself, such as Herder's concept of *Nachgesang* at the end of the eighteenth century or the cluster of meanings embedded in *Gesang/gezang* in cultural Zionism at the end of the nineteenth.²¹ There are critical historical moments, then, in which national and nationalist song is not merely background noise or accompaniment to history. The larger history of national and nationalist song within which the history of Eurovision song unfolds as a critical new chapter is decidedly not about individual works of musical nationalism. Rather than make the case for a universal history of musical nationalism or of music in nationalism, the politics of the Eurovision song are inseparable from an historical concern with fragments, even with the bits and pieces of music that sometimes cohere as musical works but more often conjoin briefly – and powerfully – to articulate the historical potency of the moment.

I turn in two different theoretical directions for the concepts of song fragment upon which I draw for a consideration of national song. The first theoretical direction toward which I have turned has been most convincingly articulated by Partha Chatterjee in his work on Bengali nationalism.²² Song, to extend Chatterjee for the purposes of this essay, not only belongs to the “inner domain” of the nation, but it accounts for differences in the spiritual and ideological practices that constitute that inner domain from within. Song is not one kind of fragment, rather many. More to the point, different functions accrue to song over time, thus, within the multilayered history of a nation as it resists externally imposed forms of nationalism, for example, those from the colonial history of Bengal and India that Chatterjee examines.

Theoretical approaches from historical musicology and ethnomusicology necessarily converge in a consideration of fragments and the nation.²³ National and nationalist song form as the products of fragmentation and therefore enact processes of combining and recombining fragments to create wholes that, unlike musical works themselves, are fragile and malleable. In the historiography of music and nationalism, attention to the functions of fragments begins in the eighteenth century but con-

²¹ Cf. Singer, Rüdiger Singer, “*Nachgesang*”: *Ein Konzept Herders, entwickelt an Ossi-an, der Popular Ballad und der frühen Kunstballade* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006), and Philip V. Bohlman, “Before Hebrew Song,” in Michael Berkowitz, ed., *Nationalism, Zionism and Ethnic Mobilization of the Jews in 1900 and Beyond* (Leiden: E. J. Brill), pp. 25–59.

²² Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse?* (London: Zed Books, 1986), and *ibid.*, *The Nation and Its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories* (Princeton: Princeton University Press, 1993).

²³ See, e.g., Mary-Ann Constantine and Gerald Porter, *Fragments and Meaning in Traditional Song: From the Blues to the Baltic* (London: The British Academy, 2003).

goals theoretically in the second half of the century in the early writings of Johann Gottfried Herder, notably in his early aesthetic writings from the 1760s and 1770s, which themselves at times deliberately assumed the form of fragments.²⁴ Herder's engagement with the fabricated Ossian songs, called by their collector/author James Macpherson, "Fragments of Ancient Poetry" (1760), was published as "Extracts from Correspondence about Ossian and the Songs of Ancient People" and became a seminal essay in the historiography of musical nationalism.²⁵ Critical for its historical function, the fragment of song embodies both the whole and the part, and it is hardly surprising that this dialectic of "das Ganze" and "das Einzelne" was foundational for the role song played in nineteenth-century nationalist thought.²⁶ The song fragment already contains identity, and it can transfer identity as it conjoins other fragments to forge national song.

The process of transferring identity from the political to the poetic is clearly evident in the song fragments constituting that most national of song genres, the epic. The structure of the epic arises from the coherence of small parts: Repetitious rhythmic patterns that yield meters; line-by-line, or stichic, patterns; narratives about individual characters and local myths, which freely enter and exit the larger epic. As a musically performative genre, the epic expands and contracts as it plies the borders between myth and history.

During the age of European nationalism, crossing, rather than simply plying, that border became especially important, particularly for the nascent nation attempting to free itself from the yoke of empire. In Finland, seeking to distinguish a national identity from those of Sweden and Russia, the fragments of a national epic were readily available, particularly in the Saami runes sung by indigenous peoples along the borders with Sweden in the west and in Karelia, which overlapped with Russia in the east. Finnish nationalists, notably Elias Lönnrot, set about collecting runic Saami fragments in order to mold a single epic from them. In a period of little more than a decade in the mid-nineteenth century, the Finnish *Kalevala* emerged and assumed a single narrative unity, the epic text for the entire Finnish nation. Fragments of epic thus

²⁴ See, e.g., Johann Gottfried Herder, *Kritische Wälder, oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen*, vols. 1–3. (Riga: Johann Hartknoch, 1769), *ibid.*, *Von deutscher Art und Kunst: Einige fliegende Blätter* (Hamburg: Bode, 1773), and *ibid.*, "Stimmen der Völker in Liedern" and *Volkslieder*, 2 vols. (Leipzig: Weygandische Buchhandlung, 1778/1779).

²⁵ In Herder, *Von deutscher Art und Kunst*, *op. cit.*

²⁶ The distinction stretches across the works of Schlegel; Carl Wilhelm Friedrich von Schlegel, *Kritische Schriften*, ed. by Wolfdietrich Rasch (Munich, 1956).

connected to all other *Kalevala* fragments to retell and to resing myth as national history.²⁷

The Revolutionary Mix
– *Eurovision and Ukraine 2005*

The collision of the Orange Revolution and the 2005 Eurovision Song Contest in Kyiv similarly leads to an historical moment in which fragments cohere as wholes. This is a site of performance, literally, that is, a site made by performance. The performance site might have been on the streets of Kyiv, where the Orange Revolution unfolded, or it might have been on the mainstage of the Eurovision Song Contest, where European unity confronted the nationalist aspirations of its constituent nations, each struggling to reconcile its own fragments. It is here that musical process emerges in counterpoint with historical process, at the juncture of the historical present and the ethnographic present of East European nationalism.

The year of Ukrainian history that began with Ruslana's "Diki tanzi" at the 2004 Eurovision in Istanbul closed with another song of Ukraine, "Razom nas bahato, nas ne podolaty!" ("Together We Are Many, We Cannot Be Defeated"), sung by the hip-hop group, Greenjolly, Ukraine's entry in the 2005 Eurovision Song Contest. "Razom nas bahato" was an atypical Eurovision entry, and musically it had no chance of winning. Hip-hop, in a word, always scored very poorly. It was, nonetheless, typical of the processes that gave power and meaning to a song of Ukraine. As a song, as a performance, "Razom nas bahato" had employed the techniques of hip-hop to gather and sample the language from the street protests in Kyiv. Musically, Greenjolly's members had mixed the sampled fragments of revolutionary discourse, transforming the formulae of global pop to national song. The title and chorus openly and deliberately sampled the Chilean folk song that had become the anthem of Salvadore Allende's Unidad Popular, "El pueblo unido, jamás será vencido!" (cf. Frederic Rzewski's 1975 piano variations, "The People United Will Never Be Defeated!"). As such, "Razom nas bahato" was mobilized to do powerful historical work.

²⁷ For a standard translation into English see Elias Lönnrot, *The Kalevala: An Epic Poem after Oral Tradition*, trans. by Keith Bosley (Oxford: Oxford University Press, 1989).

Greenjolly – Ukrainian Entry in the 2005 Eurovision Song Contest (Kyiv, Ukraine)

We won't stand this – no! Revolution is on!
 'Cuz lies be the weapon of mass destruction!
 All together we're one! All together we're strong!
 God be my witness we've waited too long!

Fal'sifikaciyam – ni! mahinaciyam – ni!
 Ponyatiyam – ni! Ni brehni!
 Virimo – Tak! Mozhemo – Tak!
 Znayu peremozhemo – Tak! Tak!

Chorus

Razom nas bahato – nas ne podolaty!

What you wanna say to your daughters and sons?
 You know the battle is not over till the battle is won!
 Truth be the weapon! We ain't scared of the guns!
 We stay undefeated, 'cuz together we're one!

My – vzhe razom! My – nazavzhdy!
 My Ukrainy don'ki i syny!
 Zaraz yak nikoly godi chekaty!

Chorus

Razom nas bahato – nas ne podolaty!

Figure 4. “Razom Nas Bahato, Nas Ne Podolaty!” / “Together We Are Many, We Cannot Be Defeated”

Considering the historical formations of national and nationalist song from the eighteenth century to the twenty-first, I have myself sampled a diverse set of fragments and remixed them rhetorically as acts of nationalist performance. Some of the fragments might have seemed obvious candidates for a nationalist musical vocabulary. Others might were perhaps less convincing. Still others, say, hip-hop, might have seemed like a stretch as I claimed them to be sampled fragments of Ukrainian-ness at the 2005 Eurovision Song Contest.

What unified them, however, was the potential of historical process that musical performance sets in motion. National song changes as it articulates an act of history in the eighteenth, nineteenth, or twenty-first

century. The song of Ukraine changes as it samples folk songs or the drumbeat from the Orange Revolution. National song changes not because its many mixes sound different, but rather because they sound the differences that mark a moment of revolution or the sweep of the historical *longue durée*. Significantly, the musicians who mobilized the nation with the songs of the 2005 Eurovision Song Contest, Ruslana and Greenjolly, have intensified the agency of their own engagement with song fragments, Ruslana in her ethnomusicological fieldwork along the borders of Eastern Europe and Greenjolly in the performances of revolutionary song they take to rallies and demonstrations throughout the continent. If song has the power to narrate history – to “confront history” in the words of George Mosse – it becomes far more than a record or a representation of history.²⁸ National song participates in the making of history, mobilizing historical agents and actors through performance, and gathering its diverse parts to realize the full panorama of past, present, and utopian future.

Nul points – The Meaning of Empty Fragments

The coherence of fragments to afford national and European identity depends on a vast array of networks, material and metaphorical. The networks from which the Eurovision Song Contest forms, national broadcasting networks and recording studios, on one hand, and the European Broadcasting Union and transnational recording conglomerates, on the other, may both invent and imprison the singers. In the passage from one network to the next, from local performer to national ambassador, the system of networks demand compromises of the individual, artistically and ideologically. Individual choices about repertory must be weighed against the range of possibilities available in a national tradition. The styles of performance must be mixed and remixed, allowing singers to experiment with a potential winning formula, while not abandoning the possibility of the freshness of a new voice or blocking the entry of a new politics. Musicians may choose to negotiate local, national, and regional networks in different ways, some exploiting opportunities rather than being exploited by them.²⁹ Similarly, musicians have some freedom in determining the extent to which their association with Eurovision networks is brief or extended, whether it generates the mo-

²⁸ Mosse, George L. 2000. *Confronting History: A Memoir*. Madison: University of Wisconsin Press.

²⁹ Marija Šerifović and her promoters, as the second section of this essay briefly notes, was particularly skillful in utilizing networks in Serbia and elsewhere in Southeastern Europe at a very young age.

ment of fleeting fame or engenders a career of desperate clinging to youthful success.

Such choices notwithstanding, there is one choice that does not remain open for the potential Eurovision singer, and that is avoiding the networks altogether. Making a choice to use network channels to enter Eurovision competitiveness, however, would rarely occur to aspiring musicians, or even to seasoned stars. The far more difficult choice, which is to say realistic choice, is that of extricating oneself from the network, choosing, that is, to distance oneself the European world of popular song and to go it on one's own. The very difficulty of making such choices is most evident when one goes in search of those musicians who seemingly have lost the most through their Eurovision endeavors, whose rewards, that is, are heralded by what would be the total breakdown of the networks of regional friends and musical compatriots. I refer, of course, to the most notorious of all Eurovision awards: nul points.

The first thing to notice when searches for the singers whose ignominy should have been sealed by even a single consoling vote from the national committees is that these singers have not fallen off the maps of their home countries.³⁰ There are many reasons for embracing the denial of success as a form of success. Being snubbed by the national committees and voters may affirm a cultural inferiority complex. It may serve as evidence of regional and political tensions, as well as their persistence in the public sphere of European spectacle where they might otherwise seem out of place. For the “Big Four” – France, Germany, Great Britain, and Spain – the repeatedly poor showings of the past decade serve many as a confirmation of their national disdain for the Eurovision Song Contest itself. Failure, nonetheless, always has national implications.

There may be few better witnesses to the difficulty of extricating oneself from a network of self-justifying failure than Norway. The path of Norway's entry to the Eurovision is paved almost entirely by the nation's media network, as are eventually the paths that lead away from the Eurovision and unfold as circuitous detours toward future participation in the highly mediated public sphere of Scandinavian popular music. The Norwegian state broadcasting network NRK organizes the national com-

³⁰ Travel and comic writer, Tim Moore, was able locate and to conduct intensive interviews with the fourteen nulpointers from 1978 to 1993 with relatively little effort. His post-Eurovision biographies of the fourteen brilliantly reveal that success was never encumbered by bad Eurovision showings. Quite the contrary, in several cases, nul points marked the turning point toward a career of accumulating successes, some of them enhanced by further participation in Eurovision networks. See Tim Moore, *Nul Points* (London: Jonathan Cape, 2006).

petition, the Melodi Grand Prix, at every level. So extensive is the national imprint on song production and performance style that the Melodi Grand Prix historically has more meaning for many Norwegians than the Eurovision Song Contest. It is not entirely ironic, therefore, that no nation's entries have been rewarded with nul points more often than those from Norway. Motivating Norway's musical nationalism is its rejection of Scandinavian regionalism, in other words, particularly its antagonism toward Sweden.³¹ Sweden's long political domination of Scandinavia and its somewhat shorter musical domination following ABBA's victory with "Waterloo" in 1974 provide an impediment for Norway that in many ways replicates Norway's historical struggle for political independence from Sweden, gained only in 1905. Political and musical networks, however, form unexpected counterpoint in Norway's search for a distinctive national voice. In no year was this clearer than 1981. In no career was this clearer than that of Finn Kalvik, who received nul points singing for Norway in 1981.

Norway's decision to send Finn Kalvik with his song "Aldri i livet" ("Never in My Life") to the 1981 competition in Dublin formed at the juncture of several media and aesthetic networks. On its surface, Kalvik's folksong-like performance, performing quietly with a guitar to emblemize roots in the 1960s folk revival, would appear to be a disastrous stylistic decision in an era of explosive on-stage glitz.³² Underneath, however, "Aldri i livet" reached the Eurovision only after a long collaboration between Finn Kalvik and Benny Andersson of ABBA, who produced the song for the evening. Norway's stylistic gambit was to present its entry as a juxtaposition of two earlier styles, acknowledging European singer-songwriters from the 1960s and ABBA's multistylistic rock sound of the 1970s. The gambit, however, failed, perhaps due to Kalvik's uninspiring performance, perhaps also due to the failure of any other remotely similar combination of styles.

For Finn Kalvik, receiving nul points at the 1981 Dublin Eurovision was the beginning rather than the end of a successful singing career in and for Norway. He survived his internationally poor showing, in part attributed to his flirtation with Benny Andersson as a Swedish producer, entering the NRK's Melodi Grand Prix throughout the 1980s in hopes of reaching the Eurovision once again as Norway's entry. His recordings

³¹ In 2007, Norway, however, awarded twelve points to Sweden and ten points to Serbia.

³² On the evening of the Grand Prix, Norway was sandwiched between Ireland, the host, and the United Kingdom, whose Bucks Fizz emerged victorious at the end of the evening.

sold well, and by the turn of the twenty-first century, he had passed the million-album sales mark with *Dagdrivernotater* (“Day Drifter Notes”). In the 1990s Norwegian broadcasting also transformed his last-place performance in the Eurovision to a symbolic performance of Norwegian cultural effacement and national distinctiveness with a comic routine, the “Finn Kalvik Show,” on the popular television comedy, “Åpen Post.” For the networks that shaped the images of Norway’s self-identity, the ignominy of nul points had become a national icon. For Finn Kalvik, “Aldri i livet” would have the honor of becoming his best-selling song on his best-selling album.³³ For the European cultural politics of Norway, victory has again and again been snatched from the jaws of Eurovision defeat.

Aesthetic Networks – The Making of Eurovision Song Styles

The old and the new enter into a complex mix in the formation of Eurovision song styles. Song writers and producers often turn to the past to evoke a sense of familiarity, a style that diverse listening publics will find attractive. The old also acquires the pretense of bearing with it the winning formulae of the past. If it worked for ABBA or Céline Dion, why should it not enjoy success when revived years later? If hip-hop or country have universal appeal, why should they not have European appeal? Simple revival, nonetheless, is a risky business, for singers who reimagine the past must contend with the ways in which nostalgia transforms the past – a previous performance in a distinctive style – becomes better with age, hence less reproducible. The ABBA style, the single most dominant style in Eurovision history, as witnessed by the choice of “Waterloo” as the most popular song in the first half-century of the Eurovision, has proved most resilient through its many revivals and imitations.³⁴ Those revivals, however, have yet to produce another winning song.

The mixture of styles and the explicit use of revival for the entries in the 2007 Helsinki Eurovision was particularly striking, even extreme. The more pejorative judgment passed on the style-mix held it to be eclectic. The rather more positive judgment made an argument for a

³³ For an extensive interview with Finn Kalvik and a revealing analysis of his continued interaction with European media networks, see Moore, *Nul Points*, pp. 70–115. In the interview, Kalvik himself revels in the quarter century of success that accrued to “Aldri i livet” in the quarter-century of its post-Eurovision life: “‘Aldri i livet’ is now more popular than ever, for a whole new generation, because they just used it for the music on a big TV commercial in Norway... This song has really... stood a test in time.” *Ibid.*, pp. 112–13.

³⁴ As part of the fifty-year retrospective held in Copenhagen in October 2005, viewers were asked to vote for the best song. ABBA’s “Waterloo” proved to be an easy victor.

growing intertextuality, necessary as a means of accounting for the rapid expansion of the ESC into Eastern Europe and beyond. The question of style networks, particularly after the turn of the millennium and the growth to forty-two entries by 2007, had led to a growing distance, historically and musically, from the dominant Eurovision styles prior to the 1990s and the almost parallel spread of the European Union and the Eurovision Song Contest.

At one level of intertextuality in the song styles of the new millennium, regional styles increasingly formed canons, or even reproduced them. In southeastern Europe, the entry for Bosnia-Herzegovina, Marija Šestić's performance of "Rijeka bez imena" ("The River of Sorrow," by Aleksandra Milutinović and Goran Kovačić) explicitly employed the style of *sevdalinka*, the Bosnian national song style. *Sevdalinka* emblemizes Bosnia historically, not least because of the mixture of traditions that it realizes, not only south Slavic traditions, but also Ottoman and Sephardic song. The use of ballad vocal style, the small instrumental ensemble with obvious Turkish components (e.g., the *saz*), and extensive use of metaphor in the song lyrics (e.g., the bridge over the river of sorrows that directly evokes the bridge at Mostar) are recognizable not only in Bosnia-Herzegovina and in Bosnian diaspora communities elsewhere in Europe³⁵, but they have entered the repertory of revived song styles in the Eurovision Song Contest. The Bosnian entry from the previous year, Hari Mata Hari's "Lejla," drew upon the sound and imagery of the *sevdalinka* in strikingly similar ways.³⁶ The influence of *sevdalinka* might well be said to have extended beyond the stylistic borders of Bosnia-Herzegovina: It provides one of the contexts for understanding the convergence of regional styles in Marija Šerifović's "Molitva."

There is a long tradition of regionalizing Eurovision song styles. The earliest regional song style, perhaps, is that of the San Remo song, the Italian competition that preceded the Eurovision Song Contest and served as a model for the ESC well into the 1970s. More recently, there has been a struggle to establish a broader cluster of styles to characterize the expansion into Eastern Europe. Turkey and Greece weave national styles into a regional counterpoint. A still-inchoate texture with Caucasus and Anatolian elements is evident in the first- and second-time en-

³⁵ *Sevdah in Wien, Tondokumente zur Volksmusik in Österreich*, vol. 5, *Bosnische Musik* (Vienna: Institut für Volksmusikforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, 1996).

³⁶ In the promotional video the *sevdalinka* ensemble is filmed playing on the bridge at Mostar.

tries, Georgia and Armenia.³⁷ Crystallizing this style was Ruslana's "Diki tanzi" in 2004, with its extensive use of folk and folklike instruments, especially the incorporation of an athletic percussion section. There was no clearer example of this regional style at Helsinki than the Bulgarian entry, Elitsa Todorova and Stoyan Yonkoulov's "Water," in which the percussion substyles ranged from traditional Bulgarian through the North Indian *tabla* vocables in the Middle Eight to the Japanese *taiko* virtuosity of the singers themselves.

If regionalizing Eurovision styles has increased over the past decade, there has been no concomitant retreat of international popular styles. At the 2007 Helsinki Eurovision this could not have been more striking. The heavy-metal style of Finland's Lordi, which had proved victorious in 2006, remained seductive in 2007.³⁸ The Czech Republic and Iceland both turned to metal styles, even though they would eventually pale in comparison with Lordi. African American styles mixed in diverse ways, for example in Belgium's "LovePower" with its reliance on 1970s Motown. Hip-hop, in contrast, continued to display the rather marginal and tentative position it had occupied through much of the past decade, appearing in the bridge sections of songs such as Israel's "Push the button" and Turkey's "Shake It Up Shekerim."³⁹

Unusually striking as a practice of reviving past styles in the 2007 ESC was the explicit reference to individual musicians and songs from earlier eras of popular song, as often as not to earlier Eurovision songs. Hungary's Magdi Rúzsa virtually imitated Janis Joplin in her "Unsubstantial Blues." Bobby Darin seemingly sang in impeccable German in Roger Cicero's "Frauen regier'n die Welt." Norway's Guri Schanke ("Ven a bailar conmigo") almost slavishly imitated Mari N's flamenco-tinged winning style for Latvia in 2002. Sweden's The Ark ("The Wor-rying Kind") paid homage to its Swedish ancestors, ABBA, enough to garner a modicum of support from its Scandinavian neighbors.

Many of the 2007 entries plied the boundaries between eclecticism and hybridity. England and Ireland both struggled to reimagine the past as present, utterly failing to perform in a style that was meaningful to the

³⁷ It is already clear, for example, that Armenian entries will make extensive symbolic use of the national instrument, the single-reed *duduk*.

³⁸ Finland itself can lay claim to a long tradition of metal styles, thus allowing one to make the argument that Lordi's 2006 "Hard Rock Hallelujah" was equally as local as global.

³⁹ Kenan Doğulu raps in the middle eight of "Shake It Up Shekerim" unequivocally to evoke Sertab Erener's use of hip-hop in the middle eight of "Every Way That I Can", her victorious Eurovision entry in 2003.

voters. Latvia and Slovenia entered with operatic performances, Bonaparti.LV's "Questa notte," with its doubling of the power of the "Three Tenors" stentorian sounds, and Alenka Gotar's "Cvet z juga," with its invention of the Eurovision operatic diva. Whether Italian opera will find fertile soil on the Eurovision stylistic landscape is difficult to predict. A song such as Latvia's "Questa notte" may be a bow to the Three Tenors and to the historical influence of the San Remo Festival on the Eurovision. The operatic style may also open questions about the very absence of Italy as a symbol of a particular vocal style that would reroute the nature of singing among Eurovision competitors. Whatever their historical role becomes, "Questa notte" and "Cvet z juga" have won a place in the Eurovision song styles of the Baltic lands and of southeastern Europe.

Networks of Networks

Minority and identity issues that emerge as voices of European difference in the Eurovision Song Contest stretch across a series of networks, which interlock and facilitate interaction in complex different ways. Using a table that is intentionally too schematic, I should like to suggest four networks, which allow us to account for political issues that are both the same and different from Eurovision to Eurovision. Networks of emerging difference form in many places and through complex processes, and it is through viewing these together and through examining the complex networks of modernity to which Friedrich Kittler and others have identified, that we come more fully to understand that minorities never emerge simply as the powerless half of a minority-majority dichotomy.⁴⁰ Though these networks reflect distinctive processes of counterpoint among the voices of European difference, they are also homologous in the ways that a continuum stretches from the local to the global in each network. Above all, the continuum represents the dynamic quality of identity formation and the relation between and among popular music, the nation, and Europe.

⁴⁰ See, e.g., Friedrich A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, 2nd ed. (Munich: Wilhelm Fink, 1987), and Saskia Sassen, ed., *Global Networks, Linked Cities* (New York and London: Routledge, 2002).

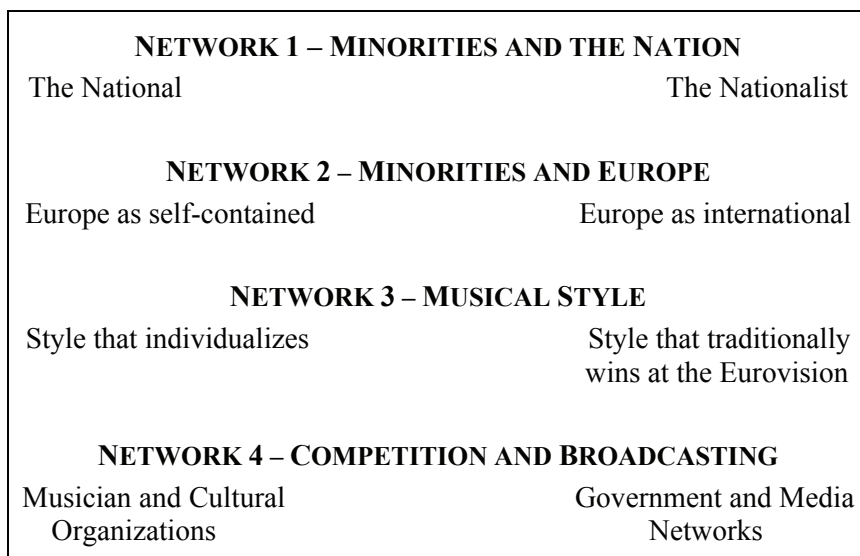


Figure 5. Typology of Eurovision Networks

By proposing still-abstract models of networks, I intentionally draw attention to the cultural and performance sites at which the Eurovision Song Contest is open for the emergence of many different voices of European difference. The emerging minorities might draw their identity in more traditional ways, that is, within the nation and in contradistinction to a national majority. Just as often, however, emerging voices may reflect histories of cultural encounter that are global and stretch beyond the borders formed by European nation-building. Issues of race and racism, for example, offer persistent evidence of the failure to integrate local racial minorities as well as to resolve colonial conflict. The failure of a person of color to win at the Eurovision Song Contest during its first 45 years, therefore, critically enters the networks as evidence of deep levels of racism and the suppression of minority voices.⁴¹

To account for the minorities that have emerged during the first half-century of the European Song Contest, I again schematically sketch the categories of “Eurovision Minority Identities” in Figure 6. By deploying the Eurovision Minority Identities across the four network mod-

⁴¹ Frequent criticism is leveled at Eurovision entries during the past decade for turning too often to African American popular styles, from gospel to blues to Motown, usually with the dismissal that these styles are “not European.” Such criticism, however, neglects the rapidly growing presence of participants who people of color, in other words, the changing racial makeup of Europe itself, reflecting both postcolonial integration and globalization.

els of Figure 5, I make a further move toward rendering the networks less abstract. Minority identities, in fact, begin truly to emerge from them rather than being masked by the seeming sameness that victorious entries are accused of exploiting.

- 1) National Minorities (Huzul, Breton, “Eastern Jews” in Israel)
- 2) Indigenous Minorities (Saami)
- 3) Minorities Formed by Borders and Contested Territory (Belgium, Cyprus, Baltic)
- 4) Historical and Religious Minorities (Multicultural, Multireligious Balkans)
- 5) Transnational/Stateless Minorities (Roma, Jews)
- 6) New European Minorities (Muslim Europeans, Guest Workers)
- 7) Postcolonial Minorities (Algerians in France, South Asians in UK)
- 8) Global Minorities (African American, Sexual choice)

Figure 6. Eurovision Minority Identities

It is because the Eurovision Song Contest is so often dismissed as being devoid of diversity, musical or cultural, and because the national and international media networks are so often accused of suppressing the voices of the powerless and of protest, that emerging minorities may find their ways to its networks of minority identities and multicultural diversity in especially trenchant ways, which, too, are deserving of attention. How remarkable is it that an international popular music contest accused of consciously circumventing minority identities can spawn so many networks from which those issues emerge in new and distinctive forms? Viewed separately, the voices of European difference that have participated in the Eurovision Song contest have long seemed as if they were merely innocuous cogs in the commercial machinery of the contest. Viewed together in the complex of networks that emerge from the Eurovision, they reveal a changing and diverse Europe, where many rather than few musical identities have become a reality.

Epilogue – Breathless on the Road to Belgrade

Even as I write this essay, with the heady days of Marija Šerifović’s victory and the subsequent celebrations in the streets of Belgrade still fresh, Eurovision 2008 draws nearer. The floodgates of Eurovision 2007

paraphernalia have only begun to open, and my copy of the official Eurovision DVD has yet to arrive in the mail. Without noticeable decrescendo, the crescendo for the next spectacle of European self-imagination and self-representation will already be audible the moment we choose to listen. The fragments of the old songs and styles, of the Old Europe and its constellation of nations, are flowing together and beginning to cohere. The New Europe, still inchoate, is nonetheless palpable. No one knows what lies beyond the horizon of new beginnings, but surely there will be other new beginnings there as well.

The Eurovision Song Contest, however camp and *jouissance*, minority and majority politics compete for and on the mainstage, allows us to chart the roads that diverge and intersect on the landscapes of a Europe that has the potential to collapse into fragments or cohere with a new wholeness. As a site of power, pleasure, and prayer, the Eurovision Song Contest also becomes the site of politics, utopian and dystopian. That politics, nonetheless, carries with it a sense of responsibility. If nothing else, we are compelled to listen to the politics accompanying new voices of European difference in new ways. As we draw closer to Belgrade, however, it becomes increasingly apparent that contenting ourselves with “if nothing else” is totally insufficient if we are to take ourselves seriously as musicians and musicologists, and as citizens of a world whose dimensions are made meaningful with musics of all kinds.

Филип В. Болман

ПОЛИТИКА МОЋИ, ЗАДОВОЉСТВА И МОЛИТВЕ
НА ТАКМИЧЕЊУ ЗА „ПЕСМУ ЕВРОВИЗИЈЕ“
(Резиме)

Такмичење за „Песму Евровизије“, упркос спектаклу и слављу, представља модерни контекст озбиљног наступа европске политике. Иако многим посматрачима са стране песме могу да делују бесмислено, постоје мреже музичара и агената културе које у датом историјском тренутку указују на повезаност са најсложенијом политиком. Уосталом, такмичење за „Песму Евровизије“ почело је 1956. године, у време совјетских инвазија на Чехословачку и Мађарску, а многи наступи, па чак и неке истакнуте победничке песме, били су директан одговор на променљиву политичку слику Европе.

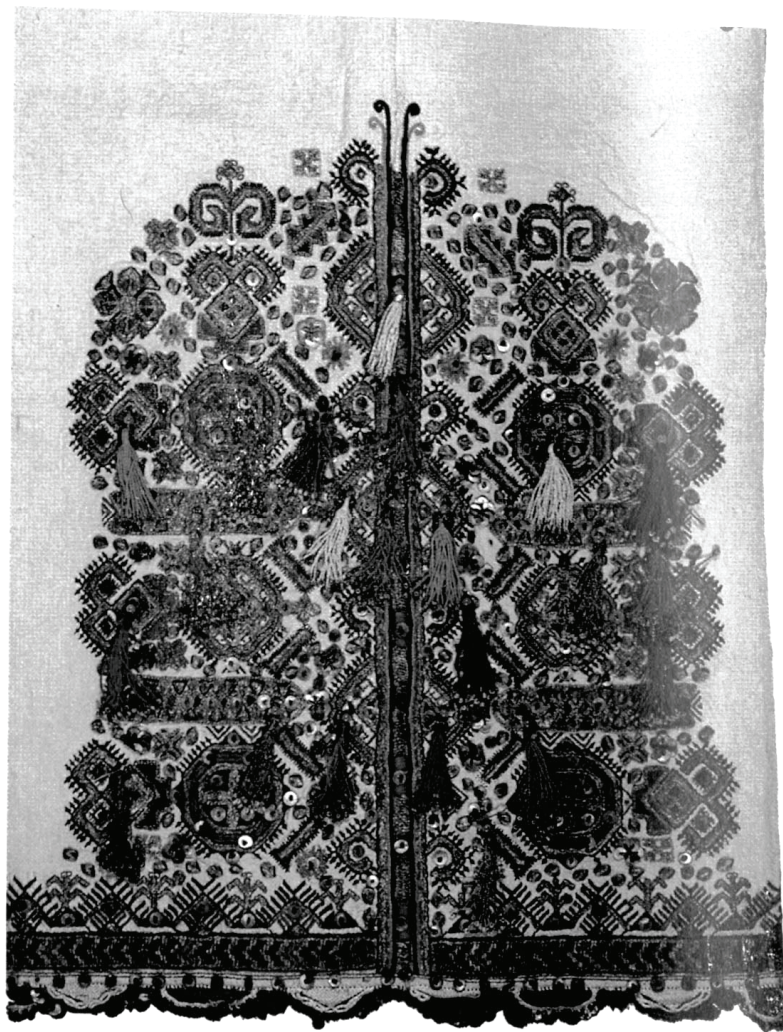
У тексту заступа алтернативни приступ политици и естетици такмичења за „Песму Евровизије“. Моје полазиште је *Молитва* Марије Шерифовић, победничка песма Србије на 52. евровизијском такмичењу. Пошто су интернационалне реакције тежиле да потисну српску песму и њен успех

протумаче као резултат балканске и источно-европске пристрасности, посебно испитујем начине на које песма рефлектује неке од доминантних естетских промена у XXI веку. Марија Шерифовић није само талентована певачица са изграђеном каријером. Њена *Молитва* указује на вешту комбинацију традиционалних форми и иновативног наступа. Иако је изведена на српском језику – што је преседан у односу на победничке песме које су током протеклих деценија биле на енглеском или француском – *Молитва* је својим мелодијским идентитетом и лирским значењем привукла гласаче из целе Европе.

Теоријски аргумент овог есеја фокусира се на „умрежавања“ и начине њиховог укрштања на такмичењу за „Песму Евровизије“, као и на промене које из године у годину деле сваки *Grand Prix*. Сâмо такмичење организују и реализују европска радио-телевизијска мрежа и национални медији, као њени чланови. Они заједно намећу многе спољашње услове (нпр. избор језика, дужина песме, број извођача на сцени), али поред њих постоје другачије мреже које делотворно оснажују унутрашње промене. Нова проблематика политике мањина, ширење Европске Уније ка Источној Европи и Турској и религијске конотације муслиманских нација и музичара налазе свој пут до Евровизије кроз друге начине повезивања. Истовременим истраживањем свих тих видова умрежавања на примерима такмичења за „Песму Евровизије“ можемо да разумемо другачију Европу и разлике у њој.

(Са енглеског превела Биљана Милановић)

UDC 784.3.092(4):327.8



Carol Silverman

BULGARIAN WEDDING MUSIC BETWEEN FOLK AND *CHALGA*: POLITICS, MARKETS, AND CURRENT DIRECTIONS

Abstract: This article investigates the performative relationship among folklore, the market, and the state through an analysis of the politics of Bulgarian wedding music. In the socialist period wedding music was condemned by the state and excluded from the category folk but was adored by thousands of fans as a countercultural manifestation. In the postsocialist period wedding music achieved recognition in the West but declined in popularity in Bulgarian as fusion musics, such as *chalga* (folk/pop), arose and as musicians faced challenges vis-à-vis capitalism. As the state withdrew and became weaker, private companies with profit-making agendas arose. Although it inspired *chalga*, wedding music began to be seen in contrast to it, as folk music. Recently, fatigue with *chalga* and nationalistic ideologies are revitalizing wedding music.

Key Words: Bulgarian wedding music, folk music, *chalga*

This article investigates the performative relationship among folklore, the market, and the state through an analysis of the politics of Bulgarian wedding music.¹ In the socialist period wedding music was condemned by the state and excluded from the category folk but was adored by thousands of fans as a countercultural manifestation. In the postsocialist period wedding music achieved recognition in the West but declined in popularity in Bulgarian as fusion musics, such as *chalga* (folk/pop), arose and as musicians faced challenges vis-à-vis capitalism. As the state withdrew and became weaker, private companies with profit-making agendas arose. Although it inspired *chalga*, wedding music began to be seen in contrast to it, as folk music. Recently, fatigue with *chalga* and nationalistic ideologies are revitalizing wedding music.

Bulgarian Wedding Music 1970s–1989: Instrumentation, Style, and Repertoire

In the 1970s the genre wedding music (*svatbarska muzika*) catapulted to fame in Bulgaria, causing “mass hysteria,” according to one journalist

¹ Fieldwork took place 1979–present in Bulgaria and on several tours in North America with prominent wedding musicians. I would like to thank Ivo Papazov, Yuri Yunakov, Nikola Iliev, Ivan Milev, Petu'r Ralchev, Gerogi Yanev, and Neshko Neshchev for numerous fruitful discussions about the history of wedding music. I am also thankful to Kalin Kirilov and Mark Levy for comments on this paper. Note that quotes without citations are taken from interviews.

(Gadjev 1987). The fact that Roma were prime innovators in the scene fueled the controversy around the genre because Roma are quintessential “others” for Bulgarians (Trumpener 1992; Levy 2002). Labeled “kitsch” and “corrupt” by purists, wedding music was prohibited by the socialist government and was excluded from state-sponsored media and festivals. Its absence from state media ironically promoted its success in unofficial media. Fundamentally a grassroots youth movement, wedding music struggled against state censorship and became a mass underground cultural phenomenon.

Wedding music is defined by a combination of instrumentation, repertoire, context, and style. It encompasses music played not only at weddings, but also at baptisms, house-warmings, and soldier send-off celebrations, in short, at major ritual events in village and urban contexts. Although its history reaches back to urban ensembles of the nineteenth century that were composed mostly of Roma, wedding music as a distinct genre began to crystallize when amplification was introduced to folk music in village settings.² The loudness of electric amplification and its affinity to rock music became a symbol of modernity and the west. Instrumentation typically consists of clarinet, saxophone, accordion, electric guitar, electric bass guitar, and drum set, plus a vocalist.³ In the mid 1980s, synthesizers were added, sometimes replacing guitar, bass, and drums. These instruments have a greater range and versatility than Bulgarian village instruments. According to state categories, only village instruments such as gaida (bagpipe), kaval (end blown flute), gu`dulka (vertically held fiddle), and tambura (plucked lute) are *narodni*, “folk” or “authentic;” instruments in wedding bands are *klasicheski* (classical), thus outside the rubric of “folk.” True, they are imports from western Europe, but clarinet and accordion have been used in Bulgarian folk music by both villagers and urbanites since the early part of the twentieth century. In the socialist period and still today, they were/are not taught in folk music schools, and were/are rather taught in schools for classical music.⁴

² See N. Kaufman 1989; D. Kaufman 1990; Vu`lchinova-Chendova 2000; Buchanan 1991: 522–529. Non-Roma also played major roles in the history of wedding music. For example, Atanas Milev, the father of Ivan Milev, was one of the founders of the Pu`rvomaiskata Grupa, an influential wedding band in the 1960s. The writings of Buchanan (1991, 1996 and 2006) and Rice (1994 and 1996) are extremely insightful regarding the style and politics of wedding music during socialism; also see Silverman 1996.

³ In the 1970s there were often two accordions and no bass guitar; the bass was introduced a few years later. The drum set is sometimes modified to include *indiyanki* (roto-toms).

⁴ Ironically, if a student wishes to learn folk music on clarinet, he or she must attend a school for classical music and learn folk music on the side, or else switch to a “folk instrument”.

The repertoire of wedding music can be divided into two main categories, Bulgarian music and Romani music (*kyuchek*, see below). Bulgarian wedding music encompasses all the additive meters of traditional music, but favors *pravo horo* (2/4), *ru'chenitsa* (7/16, 2-2-3), and *lesno* (7/8, 3-2-2, characteristic of the Pirin/Macedonian region). Instrumental Bulgarian wedding music is highly structured in some ways and highly free in others; there are set passages played in unison or thirds which alternate with individual improvisations on the melody instruments. The set passages are composed by wedding musicians, sometimes based on traditional melodies but they often have melodic and rhythmic surprises. In the middle of a piece one may find the theme from Offenbach's "Can Can", a quote from an advertising jingle, a popular rock and roll song, or phrases more reminiscent of jazz and acid rock than folk music. The emphasis is on originality, eclecticism, and cleverness. Versatility is also prized. Clarinetist Ivo Papazov composed "A Musical Stroll Around Bulgaria" to display his regional diversity. He also imitates gaida on his clarinet, plays clarinet and saxophone at the same time, and removes pieces from his clarinet (down to the mouthpiece). The theatrical element is definitely present. Moreover, audience members, who are often musicians themselves, listen carefully for what is new and interesting; they are highly critical, and they relentlessly compare musicians and performances.

Above all, ability to improvise is valued by both performers and audience. Each melody instrument in turn takes off from the unison sections and shows its virtuosity. Dazzling technique is displayed by complicated rhythmic syncopations, daring key changes, arpeggio passages, chromaticisms, and extremely fast tempi. Timothy Rice quotes the phrase *s hus* (with gusto) to illustrate how proponents differentiated wedding music from traditional music which they found *prosto* (simple) (1996:193). There is a great deal of performer/audience interaction in wedding music, and both dancers and listeners alike are energized especially when the musicians improvise. In comparing weddings to concerts, clarinetist Ivo Papazov stated: "In truth, a wedding is equal to a dozen concerts. There a person can create.... A great deal of music is introduced into a wedding, and in a concert you lack this thrill." Saxophonist Yuri Yunakov concurred: "You can't compare a wedding with any other performance... On the concert stage it is more like an examination."

During socialism, wedding music was inextricably tied to large opulent life-cycle events that symbolized status; villagers saved for years to invite hundreds of guests to a three-day wedding. Despite totalitarianism, this period was the apex of community celebration and display. Ignoring government warnings about "bourgeois conspicuous consumerism", villagers insisted on abundant food and drink, opulent gifts, and

good-quality music. Wedding music was central to the rituals (such as *daruvane*, reciprocal gift giving), the banquets, and the dancing that occurred for many hours (Silverman 1992).

The second category of repertoire consists of *kyuchek* in 2/4 and 9/8 (2-2-2-3), a genre associated with Roma and Turks accompanied by solo dancing utilizing torso isolations. *Kyuchek* has become a symbolic of Muslim culture in Bulgaria even though only half of Bulgarian Roma are Muslim (Silverman 1989, 1996, and 2007b). Tunes for *kyuchek* are sometimes drawn from older Romani tunes but are more often composed by wedding musicians. They too are inspired by an eclectic array of sources: folk and popular music from Serbia, Macedonia, Greece, and Turkey (and other countries of the Middle East), film scores from the West, cartoon music, and Indian film music. *Kyuchek* titles in the 1980s included *Sarajevo '84* and *Olimpiada*, in honor of the Olympics, *Alo Taxi* (Hello Taxi), from a pop song, and *Pinko*, based on the musical theme from the Pink Panther. *Kyucheks* are also borrowed wholesale from Macedonian and Serbian performers and vice versa. Among Romani musicians there is a cross fertilization of musical styles, with a premium on innovation. Ivo Papazov confirmed that he and Ferus Mustafov, a noted Macedonian Romani musician, traded tunes over the telephone in the 1980s because travel to Yugoslavia from Bulgaria was prohibited. Although it is impossible here to discuss all the famous wedding musicians, I must note that Ivo Papazov has been the most influential. With his cousin Neshko Neshev, Papazov founded the band *Trakia* that was composed of Roma (Yuri Yunakov joined in the early 1980s) and set numerous trends in wedding music (Buchanan 1996; Silverman forthcoming).

Economics: The Free Market and State Control

The economic framework of wedding music is important to grasp in order to understand attempts in the 1980s at state intervention. Even during the socialist period the hiring of music for an event was located in the realm of the free market. Because of the phenomenal popularity of some stars, the market became grossly inflated; they earned in two days what most Bulgarians earned in a month. Moreover, patrons not only gained in social status but also displayed financial prosperity to neighbors and kin. For these reasons wedding music was a viable economic niche in the 1980s. In addition to wedding work, most musicians during this time had state-sponsored jobs. e.g., in professional folk music ensembles. Having a state (i.e. wage) job entitled a musician to a pension, medical benefits, vacation packages, and occasional bonuses. These amenities were denied to independent wedding musicians, who were also denied the right to join

the musician's union (Buchanan 1991: 538 and 1996: 207; Rice 1994: 247–250). Moreover, in ideological terms, doing wage labor made you into a “worker”, in the eyes of the state, thereby affirming your place as productive member of society. Still, many wedding musicians, such as Nikola Yankov (founder of the *Lenovska Grupa*) and Ivo Papazov resisted wage labor and only played at weddings. They were permitted to do so, but they were very heavily taxed (Rice 1994: 247).

The socialist government thus exerted pressure on wedding musicians to accept wage labor. Both Romani and non-Romani musicians suffered. Bulgarian clarinetist Nikola Iliev, founder of the *Konushenska Grupa*, explained: “It became really bad for musicians. The government started collecting high taxes from us. Because I was from a ‘fascist’⁵ family, they targeted me first; I had to pay back taxes and fines for five years. The first time I paid... an enormous sum, equivalent to fourteen weddings.” Concerned about “conspicuous consumption”, the state began more vigorously to regulate the earnings of wedding musicians. In 1985, a state commission rated each band and assigned to it a category (*kategorija*) which dictated how much it could charge based on level of expertise and mastery of “authentic” Bulgarian music. Each band also had to submit a repertory list that was approved by the commission to assure that only “pure” Bulgarian music was played (Rice 1994: 249–250, Buchanan 1991: 538–539; 1996). Almost immediately after the category system was implemented, some musicians began to circumvent it by requiring more money under the table. During the 1980s wedding music stubbornly clung to the free market domain.

Dissemination of Wedding Music and the Official Rhetoric of Purity

Wedding music was not only excluded from official government-sponsored media but was also either neglected by scholars or condescendingly labeled as “clichéd.” The most common criticism leveled by scholars was that wedding music incorporated foreign elements and did not retain the “purity” of Bulgarian folk music.⁶ Ironically, it was simulta-

⁵ The ‘fascist’ label was used by the socialist government for wealthy families who resisted the collectivization of land.

⁶ Music professor Manol Todorov wrote: “The harmonic language is modest and when it is complicated it is unconvincing.... Often they master clichés that are imitative and chaotic.... Very often pieces of doubtful Bulgarian ancestry are preformed.... These pieces, devoid of artistic value, are quickly disseminated” (1985: 31). Georgiev referred to wedding music as stateless, impetuous and out of control, like “cosmopolitan water” where “Bulgarian music is only a glaze-like covering.” He further laments that no one has told wedding musicians which influences are good and which are bad

neously too western (like jazz and rock) and too eastern (like Romani, Turkish and other Middle Eastern musics).⁷ This rhetoric about musical purity is directly related to the 1980s state policy of mono-ethnism and the concomitant regulation of the display of Muslim ethnicity. Along with the prohibitions against *kyuchek*, there were forced name changes among Muslims and the banning of circumcisions, the Turkish and Romani languages, and the instrument *zurna* (double reed wind instrument) (Buchanan 1996; Silverman 1989 and 1996; Poulton 1994). Wedding music became a primary target of the state; its Romani and Turkish manifestations, i.e., *kyuchek*, were banned entirely, and the jazz, rock, and non-Bulgarian elements in the Bulgarian repertoire were cleansed.

By the mid-1980s wedding musicians faced a coordinated program of prohibitions, harassment, fines, and imprisonment. As the top wedding musicians, members of *Trakia* were especially targeted by officials to hold them up as examples. The message was that lesser musicians would face a fate even worse. Ivo Papazov stated “In sum, they wanted to slap the hand of Romani and Turkish folklore to show that, look, the greatest artists are in jail—the rest of you, be careful. They wanted to warn people not to make weddings like that.” *Trakia* members’ cars license plates were confiscated and they were fined, beaten, and jailed; in prison their heads were shaved and they were forced to do menial work such as breaking rock and digging canals. Papazov vividly remembers that legal charges of “hooliganism” had to be fabricated because no official law existed about *kyuchek*: “There was no evidence—they had nothing to charge me with! I hadn’t broken a law – they charged me with political propaganda, that I didn’t respect their laws, that I was spreading propaganda—as if I were a terrorist!”

Musicians developed creative tactics for avoiding incarceration, for example, at village events, they assigned someone to watch for approaching police officers. An obvious response was to hide when the police approached. If it was too late to hide, a common tactic was morphing a *kyuchek* in progress into a traditional Bulgarian *pravo horo* (also in duple meter). Saxophonist Yuri Yunakov describes that despite lookouts, running was sometimes the only alternative: “As soon as the

(Georgiev 1986: 90). Music professor Nikolai Kaufman wrote: “Recently it has been pointed out that these wedding bands are the illegitimate children of the music profession. The basis of this attitude was that the bands... lacked professional ability in harmony, construction of form, and maintaining pure Bulgarian style” (1987: 78–79).

⁷ Manol Todorov espoused this position in 1985: “No one is playing pure folk material. We must keep Bulgarian music Bulgarian. Foreign elements – Spanish, Indian, Turkish – don’t belong. You wouldn’t throw foreign words in the middle of a sentence. A Spanish motif doesn’t belong in Bulgarian folk music.”

police approached, most of us started running. It was humorous to see Ivo, as heavy as he is, running into the forest behind the stage. The worst thing was to run from the police. That was the highest insult. You were supposed to stay and face the consequences.”

Here Yunakov alludes to the issue of resistance, suggesting that the bravest response would have been to continue playing *kyuchek* and face the harsh consequences. But resistance is never simple: wedding musicians were survivors – bravery was not central to their identity—they did not seek to become heroes because of lofty anti-government principles. They defied the state because of economic rather than moral imperatives. Music was their profession; they made a living by serving their patrons, and their patrons requested *kyuchek*. At the same time, however, moral outrage accompanied economic motives. Musicians did not shy away from critiquing the absurdity of the policy and its racist message.

Resistance to prohibitions against wedding music was also found among its fans, especially young musicians. Ripe breeding grounds for young wedding musicians were the folk music high schools in Shiroka Lu`ka and Kotel and the Plovdiv Music Academy. Although playing wedding music was strictly forbidden at the schools, students would regularly sneak out to play weddings or to listen to the stars. After speaking with students at the Shiroka Lu`ka school in 1985, I wrote in my fieldnotes: “All the students talk about is wedding music. They are infatuated with it, and they test us to see what we know: ‘Who is the accordionist with Ibryam Hapazov [Papazov’s name before he was required to change it] now?’ They live for this music but they are not allowed to listen to it or perform it. Playing weddings is strictly prohibited. The administration recently issued uniforms and confiscated all of their ‘civilian’ clothing so they can’t sneak off and pass unrecognized. Some students have no warm clothing now.”

Nikolai Kolev, a Thracian gu`dulka player, further explained: “We students at Shiroka Lu`ka were forbidden to play wedding music even in our dormitory rooms. We could be dropped from the school if we were found at weddings. In fact, a friend was kicked out of the Plovdiv Academy because he went to Varna to play in a restaurant. In spite of this, my friends and I would slip out at night and somehow get to weddings to hear Ibryam or Nikola Iliev, and then sneak back in, or sleep on a bench somewhere. We were crazy for the new music.... We played and listened to wedding music all the time even though it was prohibited.” Accordionist and tambura player Kalin Kirilov similarly described how students struggled secretly to learn wedding music from cassettes that had been copied many times. Many students told the legendary story of being

warned about the evils of weddings music by their teachers, then sneaking out to a wedding and seeing the teachers there!

Resistance, then, was located in many sites, even the most official. As described above, the teachers at the schools lectured their students about the evils of wedding music but sometimes broke rules to hear it. Papazov recalls that some of his most ardent fans were police officers, and he even played at their private events. He claims that when he was arrested, the judge loved his music and thus he received a soft sentence (Cartwright 2006). In 1985 I attended the baptism of Romani kaval player Matyo Dobrev's son, and one of the guests of honor was a local police officer who danced *kyuchek* with abandon. Similarly, the state legislated Roma out of existence but informally acknowledged them. For example, when I told folklore scholars that I was studying Roma, they responded with the official line, "they don't exist," but there was always an ironic smile.

These examples amplify Herzfeld's point that "cultural intimacy" with the state is highly nuanced (1997). Herzfeld commented on my last example above by pointing out, "for a brief instant we see the official representatives of state ideology as human beings capable of wincing at the absurdity of what they must nevertheless proclaim" (Herzfeld 2000: 226). He further explained that despite the external formality of states, they can be viewed in social terms as "intimate apparatuses". The state embodies "potentially disreputable but familiar cultural matter" which is "the very substance of what holds people together.... Some of that substance even includes resistance to the state itself" (Herzfeld 2000: 224). On both sides, the official and the unofficial, there were cracks in dogma. In socialist Bulgaria police officers arrested musicians but secretly loved *kyuchek*; wedding musicians not only resisted but also accommodated to the state. In the cracks of official ideology, then, wedding music thrived.

Stambolovo and State Ambivalence

In the above discussion, I pointed out that resistance is never simple: as Ortner points out, it is always paired with collaboration, or more precisely, resistance often involves accommodation to the state. Below I discuss cracks within the official sphere, and its relationship to black and grey musical markets (1995 and 1999). Verdery explicates how the socialist state permitted the unofficial sphere to operate so there wouldn't be a revolution (1996). The Bulgarian government, then, simultaneously prohibited wedding music, accommodated to it, sold it, and tried to control it from within. In the mid-1980s, for example, the state recording

company *Balkanton* released several official versions of wedding music that were sanitized of foreign melodies, jazz, and *kyucheks*.⁸ Manol Todorov, who wrote the liner notes, told me that he instructed Papazov not to play anything foreign at the recording session or else it wouldn't be pressed. On these albums wedding music was not only censored of foreign influences, but also arranged by state composers. In the process of *obrabotka* (arrangement), much of the wild, spontaneous, improvisatory style was lost. Furthermore, an ensemble-type orchestra was added as back up.

Wedding musicians developed the ability to sense when they could push the limits of the state and when they had to tow the party line. This may help to explain the apparent puzzle of why musicians would record these censored versions. They reasoned that official versions would increase the circulation of their music and even enhance the value of their live performances because they were so different from the censored versions. In addition, they did not want to incite the government against them by refusing to cooperate. James Scott's work on "everyday protest" (1985 and 1990) suggests that analyzing resistance always requires analyzing power and its effects on the weak. The hegemony of the state does not depend on brainwashing but on how public discourse triggers shifts in consciousness. Both wedding musicians and the state may have perceived "the advantage of avoiding open confrontation" (Sivaramakrishnan 2005:350). In addition, we can't assume that musicians had full agency nor can we assume the state had total hegemony. "On the contrary, at times social structures, roles, statuses...modify agency and its consequences. ...Actors may engage in everyday acts of resistance or desist from them under structural pressures..." (Sivaramakrishnan 2005: 351). Wedding musicians, then, strategically alternated between accommodation and resistance to the state.

In addition, the state itself was not monolithic, and, indeed, "different levels of the state may work at cross-purposes" (Sivaramakrishnan 2005:351). The Bulgarian state was ambivalent about a phenomenon that was fast become a mass movement. State policy was contradictory and, at times, the state cashed in on the popularity of wedding music, again illustrating Herzfeld's point about cultural intimacy and Verdery's point about grey markets. In the 1980s, for example, in an effort to undercut the black market in wedding tapes, the state established studios for duplicating and selling wedding music made outside the auspices of Bal-

⁸ For example, *Popularni Trakiiski Klarinetisti* (BHA 11188) (Popular Thracian Clarinetists) includes Petko Radev, Nikola Iliev, Nikola Yankov, Hari Asenov, Ibryam Hapazov, and Yashko Argirov.

kanton. At a *Stereo Zapis Studio* (literally a tape recording studio, but actually a store for purchasing various cassettes) a customer could choose among dozens of tapes of the most famous bands. The studios were, in effect, arenas where popular taste was paramount and where prohibitions were relaxed. When *kyucheks* were banned from records, they could still be found at studios; in fact, they were the best sellers among Roma. Similarly, when *zurna* music was banned, it could still be found at studios. Although a printed notice posted in one studio read: “This studio is for copying tapes of Bulgarian music and music from other socialist countries,” I regularly saw tapes of rock groups from Italy and folk music from Greece and Serbia. With the studios, the state simultaneously maintained its official folk music policy and also catered to public taste. More important, the studios were a means for the government to gain access to the inflated market of wedding music.

Given the popularity of wedding music, it was perhaps inevitable that the government would regulate it. It became clear to the state that the popularity of wedding music was a grassroots phenomenon. Wedding music arose at a time when the youth was turning away from folk music; they were attracted neither by the aesthetic of arranged folk music offered by the professional ensembles nor by the aesthetic of “authentic” folk music offered by amateur collectives. While the former was too structured and packaged, the latter was irrelevant to modern life. Numerous articles were written in the popular press by folklorists, ethnomusicologists, and cultural planners debating the merits and demerits of arranged folk music.⁹ Many writers spoke of a crisis of stagnation in folklore due to the transition to modernity. Combining technology, creativity, dynamism, daring technique and improvisation with an irreverence for traditional categories, wedding music epitomized modernity for Bulgarian youth. With the amplification of rock music and the participatory quality of folk music, wedding music was simultaneously traditional and modern. In addition, its unofficial status and its countercultural quality promoted its success.

The first official government effort to organize wedding music was lead by Manol Todorov, who in 1985 told his conservatory class: “These wedding bands have existed for thirty years in Bulgaria and it’s about time the government paid attention to them. They enjoy enormous popularity and the scholars and the government should see why... We know we can’t preserve folklore unchanged – it always develops and

⁹ For example, see the 1988 collection of articles in the journal *Hudozhestvena Samodeinost* (Amateur Arts) and *Bu`lgarska Muzika* including Kraev 1988 and Zaharieva 1988.

changes. We don't harvest by hand anymore; *sedenki* [work bees] are old fashioned; I won't go by cart to Varna. Listening to a kaval player for hours isn't popular anymore—these wedding bands are.... The *nadpyavana* [contests for folk music] have their task to preserve pure authentic folklore, but this festival has another purpose: to organize and see what these wedding bands do. Until now they have been drifting around on their own. It's time we embraced them." Thus in 1985, in the village of Stambolovo, *Pu'rvata Natsionalna Sreshta na Instrumentalnite Grupi za Bu'lgarska Narodna Muzika* (The First National Gathering of Instrumental Groups for Bulgarian Folk Music) was held. The audience was huge and overwhelmingly young, and the excitement was palpable. Note that the official festival label (*festival, nadpyavane* [singing contest] or *subor* [fair]) was denied to Stambolovo; the event was instead called a *sreshta* (gathering) to make sure it wasn't mistaken for a folk festival.¹⁰ Thus wedding music was labeled "neo-folklore" (Gadjev 1987) but not folklore, or it was stylistically "founded in folk music" (T. Todorov 1986: 7) but not folk music itself.

Stambolovo was created by the state to police the borders of wedding music—not only to cleanse it of *kyuchek*, but also to make sure that the Bulgarian repertoire was "pure." The term *tsigania* was used in a disparaging way to mean unruly, wild, aggressive, Romani elements in Bulgarian music.¹¹ Peicheva perceptively sees the question of *tsigania* as a problem for Bulgarians, not Roma: "One can discern a complex about lost music and lost national aesthetic identity... From this comes a nostalgia...for a "golden age" of the music of wedding orchestras when all were identical...". This nostalgia for "timeless pure Bulgarian folk music" comes precisely at a time when there is also nostalgia for "a 'healthy hand' of cultural engineering, of control from above..." (Peicheva 1999: 163). Stambolovo precisely embodied this control from above. For example, directly after the competition, Manol Todorov held a meeting with band leaders where he lectured them about how they had corrupted Bulgarian music. Papazov was conspicuously absent; having recently been jailed, he was not allowed to perform. The state would make wedding music conform to the revered category folk music; it would save wedding music from its internal pollution, which was metaphorically, ideologically, and physically located among Roma and Turks.

¹⁰ See Buchanan 2006: 170–173 for a discussion of these terms.

¹¹ Music journalist Todor Bakalov's opinion is clear: "I've been wondering why...good instrumentalists use arpeggios, chromaticisms, triads.... This is a kind of pollution of folk music.... Our folk music is so beautiful that it doesn't need effects...." (1992: 90).

The first Stambolovo festival was so successful that another was held in 1986, followed by a gala concert in Sofia. People went crazy to obtain tickets to the latter, and black market prices sky-rocketed. The third Stambolovo festival was held in 1988 and attracted 100,000 fans. In a tremendous concession to popular taste, the government recorded the event live and immediately sold tapes; later the double album *Stambolovo '88* (BHA12367/8) was released. These live recordings show the ambivalent attitude of the state: simultaneously it acquiesced to the demand for unarranged wedding music (while cashing in on inflated record prices) and it dictated to musicians that foreign elements were prohibited (Buchanan 1991: 549–550).¹²

After over ten years of ignoring wedding music, scholars, who were supposed to follow the government line (but could no longer discern a monolithic one) began writing about it.¹³ Along with government sponsor-

¹² By 1988 the government was trying not only to purify wedding music of foreign elements but also to regionalize it. Timothy Rice, who was privy to the 1988 jury's discussions writes, "By nationalizing the festival as a display of regional difference, the organizers symbolically reversed the homogenizing effect of wedding music" (1994: 252). In the regional competitions that preceded the festival, traditional instruments were favored over higher quality Thracian bands without them (Rice 1994: 254). Yet the festival audience still responded best to wild solo improvisations on clarinet, saxophone and accordion. The standard performance format for each band consisted of several regional songs followed by regional instrumentals, followed by improvisations which moved into the heart of wedding music. Yet, according to Rice, in 1988, several Romani/Turkish bands dispensed with the regional requirements and played wild, aggressive improvisations from the beginning (1994: 253). Similarly, Buchanan reports that audience members dared to dance *kyuchek*, that is, until the police intervened (1996: 224; 2007: 240). Rice relates how the jury, composed of state-sanctioned music administrators, performers, and composers associated the aggressiveness of some of the music with the potential ethnic threat from Roma and Turks: "The jury, when it acted to ban aggressive groups or failed to give them prizes, made a connection between the ethnic tensions in the region and the frenetic playing style of these Turkish Gypsy musicians" (Rice 1994: 254). It is clear that from the state's point of view, wedding music was about ethnicity as well as music.

¹³ A panoramic view of the huge Stambolovo crowd appeared as the cover photograph of the scholarly magazine *Bu'lgarska Muzika* accompanied by an article summarizing glowing interviews with young fans. Krum Georgiev wrote in *Bu'lgarski Folklor*, the official arm of the Institute of Folklore under the Academy of Sciences, that these bands, unfortunately, have not been recognized as providing "folk music sought after by the masses. Musicologists and composers... pretended they didn't exist.... It is true that they lack the necessary theoretical training...but almost all possess technical virtuosity, play from their hearts and souls and captivate their listeners.... This creates a paradox: the regular listener admires them...while the specialist criticizes them, stressing their negative qualities" (1986: 90). In 1988, Lyubomir Kavaldzhiev bravely noted another paradox; titling his article *Te Sa Profesorite* (They are Professors), he defended wedding stars as competent and knowledgeable performers and teachers, while, ironically, the judges (who aren't musicians) decided the prizes. He

ship of wedding music came acceptance, even praise of it as a youth phenomenon. As wedding music became “official” and regulated, it began to be lauded for saving the youth from hating folklore, and even seen as a tool of patriotism. This is quite ironic considering the earlier charges about corruption and foreign melodies. Instead scholars wrote, “...in considering the future of traditional Bulgarian folk music, we have to take account of these groups. They have created a style which successfully combats foreign invasion...” (T. Todorov 1986: 7).¹⁴ Thus the Stambolovo festivals were hailed as a forum for the growth and development of wedding music.

Wedding Music in the 1990s

Wedding music in the 1990s garnered effusive praise internationally while at home in Bulgaria it faced economic woes. The international path of wedding music was paved by the British rock impresario Joe Boyd who visited Bulgaria in 1987. Boyd was so smitten with wedding style that he scheduled *Trakia* to tour and record in the west, but the tour fell through when the government denied the visas. It was clear that the state did not want wedding music (and the Roma who played it) representing Bulgaria abroad. Boyd persisted in his advocacy of *Trakia* despite government opposition; he recorded the album *Orpheus Ascending* in Bulgaria (Hannibal HNCD 1346) and released it in 1989 to international acclaim. Boyd omitted Romani music from the album because he was reluctant to alienate the state representatives who had helped him with the recording. Boyd’s album notes are vague about ethnicity: “Bulgaria is sensitive to questions of racial or national origin, so accurate information is hard to come by, but Ivo and his group seems to be at least partly gypsy and much of their music is related as much to gypsy styles as to Bulgarian traditions” (1989).

In 1988 Boyd and I discussed whether including *kyuchek* on a second album would hurt *Trakia*’s chances of receiving visas. I stressed how important *kyuchek* was in their repertoire. Boyd then decided to include Romani, Greek, Romanian, Macedonian, and Turkish repertoire

stated that some judges criticize Papazov for his “foreign influences” [Turkish stylistic features] but it would be impossible to create “folk jazz without different influences, rhythms and varieties of timbre” (1988: 5).

¹⁴ In the liner notes for the Stambolovo ‘88 album (BHA 12367/8, Manol Todorov wrote: “These instrumental groups... prove that folklore is not a sentimental museum piece but a weapon against the aggression of denationalizing musical influences.... These are ensembles... with patriotic activities, [that are] widely popular among thousands of mostly young people who don’t want to listen to foreign music but rather to their native musical language, Bulgarian folk music.”

on the album, *Balkanology* (1991, Hannibal/Ryko HNCD 1363), under somewhat disguised names, and he asked me to write the liner notes. While my notes emphasize the Romani/Turkish ethnic dimension of Trakia's music, Boyd refused to label any tracks *kyuchek* and did not want me to write about politics. In fact, the marketing for Boyd's tours did not emphasize the Romani connection. This occurred before the popularity of "Gypsy Music" was initiated in western Europe by the documentary film *Latcho Drom*; however, it was precisely at the time when "world music" became a viable marketing category, and in fact Joe Boyd was one of the key people in Britain who coined the term (Silverman 2007a and forthcoming). *Trakia* members were ultimately successful in receiving their visas in autumn 1989 – they heard about the fall of Bulgarian communism from abroad, where they were awash in media adoration. Ironically, wedding musicians received the recognition they craved from the west, not from their own government. In the 1990s *Trakia* toured frequently in Europe and also traveled to the United States and Australia. The musicians made their mark on the international folk and jazz scenes which increased their stature in Bulgaria but made them less available for local weddings and concerts.

The transition to capitalism in postsocialist Bulgaria affected wedding musicians in contradictory ways: there were new freedoms but the economy suffered greatly. Socialist restrictions related to purity were totally removed, allowing the free performance of *kyuchek* along with jazz, rock, and foreign musics. The Bulgarian public, meanwhile, enthusiastically embraced Serbian, Macedonian, and Greek musics. Unfortunately, the euphoria of transition was short-lived and the reality of unfettered capitalism soon soured the populace. Economic crisis gripped Bulgaria in the early and mid-1990s, negatively affecting work, health-care, education, and sociability. State enterprises closed and private companies struggled to operate, but they were poorly managed and heavily taxed. There were shortages of goods and thousands of people tried to emigrate. Corruption flourished in everyday transactions and also in the legal process of restitution of land and property. A tiny class of "new rich" emerged, flaunting their cars and jewelry, while the middle class sunk closer to poverty and rates of unemployment rose. Discrimination against Roma increased, violent crimes began to be committed against them, and their rates of unemployment reached 90% (in comparison to the national average of 30%) (www.eerc.org).

At first, wedding musicians embraced capitalism boldly, as most of them had experience in the free-market realm and had not relied on the state for security. Many bands released cassettes on newly formed private labels (none run by musicians) such as Payner, Lazarov, and Unison

Stars (Peicheva and Dimov 1994). Stereo Zapis Studios closed and Balkanton curtailed most of its production. Everyone looked for private sponsorship, either local or foreign. The Stambolovo festivals were held in 1990, 1992, 1994 and 1996 (financed mostly by private sponsors) but attendance dwindled because people had less disposable cash. In 1994 there were 40,000 audience members but by 1996 there were only 4000. The sponsors had a hard time raising the prize funds, and after 1996 the festival was abandoned. Despite democracy, the rule to play only Bulgarian music at Stambolovo remained in effect in the 1990s, illustrating the lasting power of socialist categories. Nevertheless, Papazov ignored regulations and premiered his *kyuchek* composition *Celeste*¹⁵ at the 1996 festival.

In April 1994 the record label Payner sponsored a “megaconcert” in Sofia with thirty soloists and nine bands, but it was very poorly attended. In September 1994 Payner sponsored the first *Trakia Folk*, a juried festival of wedding music with huge prizes. Payner produced cassettes and videotapes of the festival and attendance was good. But much of the populace was too worried about their declining incomes to be active wedding music fans.¹⁶ In addition, the new musical genre *chalga* (pop/folk) and new Romani bands drew listeners away from wedding music. In fact, in 1999 Payner changed the direction of *Trakia Folk* toward *chalga*.

The decline of wedding music in the 1990s must be seen in the context of the phenomenal rise of *chalga*, which in the 1990s was the predominant genre in Bulgarian media (Buchanan 2007; Kurkela 2007; Rice 2002; Kraev 1999; Dimov 1995 and 2001; Statelova 2005; Silverman 2007b and forthcoming). *Chalga* represented a fusion of pan-Balkan styles with pop music, Romani music, and wedding music. From

¹⁵ Ivo composed *Celeste* earlier and named it after a popular television series. It was later recorded on the album *Panair/Fairground* (2003), see below.

¹⁶ *Trakia Folk* was held in 1994, 1995 (Haskovo), 1999 (Stara Zagora), 2000 (Stara Zagora), and 2003 (Plovdiv). The history and winners of the festivals can be found at www.payner.bg. Two magazines, *Folk Panair* (Folk Gathering) and *Folk Kalendar* were published in the mid to late 1990s with the aim of reporting on and promoting folk music, wedding music, and Romani music. Contributors were well-respected academics and journalists. The publications featured interviews, song texts and music notation, riddles, descriptions of holiday customs, and announcements and reviews of concerts, festivals, and recordings. Advertising and subscriptions supported the publications, but they too ran out of money and folded. New radio programs became popular in the 1990s, including Radio Signal Plyus and Radio Veselina (founded by Veselina Kanaleva). Both offered a healthy mixture of Bulgarian village music, wedding music, Romani music, Greek music, Serbian music, Turkish music, Macedonian music, and *chalga*. In the 1990s, a few television shows attempted to present wedding music, but they too failed. Perhaps the format of the shows forced wedding music into too narrow a framework; the short time frame made the music too formulaic.

wedding music *chalga* drew instrumentation, from Romani music it drew the ubiquitous *kyuchek* rhythms plus eastern melodic and visual motifs, and from pop it drew a slick presentation style plus rhyming texts about money, sex, and corruption. Within a decade the Payner company built a *chalga* media empire encompassing radio and television stations, fan magazines, tours, clubs, hotels, and CDs and DVDs (www.payner.bg; www.planeta.tv). As the visual element of *chalga* grew (with video, DVDs and television stations), promoters transformed it into a soft-porn industry featuring scantily-clad female sex symbols. Both intellectuals and wedding and folk musicians derided *chalga* for its crassness, superficiality, and escapist qualities. Some critics blamed Roma for *chalga* ruining Bulgarian music even though Roma had virtually no control over the marketing of the *chalga* industry. In contrast, wedding music was hailed as closer to folklore and to village life.

In the 1990s weddings were a far cry from the three-day events of the 1980s. The economic crisis dictated that Bulgarians could no longer afford lavish weddings. A typical wedding lasted one afternoon or one evening, often with a DJ rather than live music. Weddings were bargained for by the hour rather than the day. In 1994, Ivo Papazov remarked: “Now the businessmen rule Bulgaria, back then the communists ruled... Now there is no work for musicians in Bulgaria...” (Dimitrova, Panayotova, and Dimov 1994:23). When a journalist asked him, “has the great boom of wedding music passed?” he answered, “Of course, such are the times. In the old days when I would play twenty to thirty sheep would be slaughtered, 1000–1500 people invited under three to four huge tents.... Another 1000 came to listen. But today times are such that a person can’t relax. To make a wedding you need at least 50,000–60,000 leva, plus money for music. Look at the times—gasoline is 15–20 leva [per liter]. Sofia residents come and beg me [to play for weddings] but I can’t take the soul of a person—tomorrow he won’t have anything to eat. (Dimitrova, Panayotova, and Dimov 1994: 26).

In comparison to the 1980s, wedding musicians during the 1990s played for shorter gigs and suffered from more unengaged days. Because weddings were only one evening long, musicians had to play more weddings per week to make a decent income. This was stressful and involved more driving and hence spending more money on gasoline which was very expensive. Even famous musicians could no longer earn enough to support their families. Many secured other jobs, e.g., Georgi Yanev of *Orfei* struggled to create his own music studio and Petu`r Ralchev opened an automobile parts store. At this time, a new genre of personal experience narrative arose, the crime story. *Orfei* members, for example, were driving home from a large wedding when a car swerved close to

them to make them stop. Men emerged with guns and stockings over their heads and took all their money. Also in the 1990s Ivo Papazov and his family were robbed at gunpoint inside their own home in spite of his numerous guard dogs and watchmen. Wedding singer Svetla Angelova was tied up by mafia bosses and forced to sing in the back room of a club. Indeed, the mafia emerged as a force in Bulgaria in the 1990s and had its finger on music, especially *chalga*.

Another important concern of wedding musicians during post-socialism became copyright and exploitation by record companies. In the 1990s musicians were worried about the widespread practice of pirating. Theoretically, a company like Payner would pay a band a substantial fee for a master recording plus a small royalty fee (*avtorsko pravo*) for every album sold. Musicians, however, complained that companies deliberately underreported the number of albums sold.¹⁷ In addition, in the 1990s every city boasted a huge open-air market for pirated copies of albums, and Bulgaria was cited as one of the worst offending countries in relation to pirating (Kurkela 1997; Buchanan 2007: 245). In the last five years the situation has improved somewhat as the state has formulated and enacted copyright laws; however, many problems still remain.

Bulgarian Wedding Music in the Twenty First Century

Many musicians lament the current difficult economic situation of wedding music, and some are nostalgic for the socialist period. According to Papazov, “I had more work back then. People were happier and had a lot of money. I don’t think anything good has come of the new democratic Bulgaria. Now it is a place of corruption and everyone is fighting to get into the ruling party” (Cartwright 2006: 38). Nostalgia for socialism, however, should not only be seen as the longing for order and security, but also as a critique of capitalism. It turns out that the free market is not so free after all. Whatever sells gets the most media play-time. And today it is *chalga* that sells; indeed, Ivo Papazov observed that the *chalga*-dominated “Payner company owns and runs Bulgaria today.”

Furthermore, wedding musicians now identify themselves as champions of Bulgarian folk music. In some senses, they are correct, if we

¹⁷ At the 1994 *Trakia Folk* festival mentioned above, the Payner company required participating bands to be taped for a cassette release. The band *Orfei* refused to sign on because they wanted to produce their own cassette but, according to Petu’r Ralchev “weaker groups are glad for the exposure.” Producing an independent cassette required *Orfei* to overcome huge obstacles in financing, marketing, and distribution. As mentioned above, *Orfei*’s leader, Bulgarian violinist Georgi Yanev struggled to set up his own high quality recording studio and was eventually successful.

conceive of folk music outside the narrow authentic socialist box, and if we see wedding musicians as configuring themselves opposed to *chalga*, Papazov sees wedding style as solidly Bulgarian (of course, he means the Bulgarian part of wedding music), but enriched with other elements. When he was asked what is Bulgarian about his style, he answered, “The foundation of wedding music is Bulgarian.” He remarked that today, when few people are interested in Bulgarian music, wedding musicians play it: “Ironically, I have preserved Bulgarian music.” He elaborated: “We played pure Bulgarian folklore in spite of the fact that it wasn’t really pure, but it was Bulgarian, and it was beautifully embellished!” As early as 1994 Papazov complained that at Bulgarian weddings patrons requested mostly *kyucheks*: “Recently I’ve played for several Bulgarian weddings, on purpose...they pay well. I opened with a Bulgarian *horo* and from then on it was all *kyucheks*” (Dimitrova, Panyotova, and Dimov 1994: 26). He and Yunakov have both proclaimed on television that Bulgarians should be ashamed that Roma are preserving their heritage: “Now we Roma are touring around playing Bulgarian music, while, in Bulgaria, Bulgarians are playing Romani music.” Here Papazov and Yunakov are alluding to the popularity of *chalga* among Bulgarians.

Wedding musicians blame *chalga* for the decline in popularity of wedding music; they criticize *chalga* for being more pop than folk, and they feel that it is technically inferior to wedding music. Papazov exclaimed proudly: “Our music is neither *chalga* nor pop!” But aside from stylistic differences between wedding music and *chalga* (Silverman forthcoming), their respective positions vis-à-vis the state and capitalism need to be examined. In the socialist period the competitors of wedding music were the ensembles that were the purveyors of “authentic folk music”; the latter were supported by the state but, to a great extent, rejected by the people. Wedding music received some of its cache by being countercultural, that is, oppositional to the state. More specifically it represented capitalism and democracy in the midst of socialism. Now the biggest competitor of wedding music is *chalga*, which is supported by unbridled capitalism. The state has withered and wedding music has lost its anti-state oppositional positioning.

Wedding musicians, however, are not totally pessimistic. Although Papazov claimed “It is sad to me that no one pays attention to wedding music,” he also pointed out that wedding music still has many fans in Bulgaria: “In 2004 in Plovdiv we celebrated the [thirtieth] anniversary of Nikola Iliev and the *Konushenska Grupa*. There was an audience of 6000 people.... Wedding bands continue to exist and to have their fans. ...Twenty-eight bands appeared.... The audience booed the lip-synched performers [typical of *chalga*] but the viewers stood up when we played

live. That made Professor Radev [clarinetist with La Scala, Italy, who is a champion of folk music] repeat with teary eyes: We won't perish, we won't perish. If, from time to time, we, the elite of wedding music don't gather to play some kind of concert, the young generation will forget us. And for the rich music companies, it is unpleasant for us to appear in public because the people will realize they are being cheated with these lip-synchings" (Filipova 2004: 17). Similarly, in 2005 a commemoration of Bulgarian wedding singer Dinka Ruseva's thirty-year career was attended by hundreds of wedding musicians.

Wedding musicians have had to make many compromises in the postsocialist period. One type of compromise involves forgiving past detractors. Papazov recalls how professor Nikolai Kaufman was an early critic, but "now I'm going to play for his gala eightieth birthday." In 1994 he elaborated: "I make compromises.... The other night... we were at Manol Todorov's [former critic] sixtieth birthday celebration. Isn't that a gesture? For when one makes gestures, one makes money. After all, I have two children" (Dimitrova, Panayotova, and Dimov 1994: 26).

Surveying the landscape of wedding music in 2007, immediately one notices that many of the hundreds of groups that existed in the 1980 have simply disbanded. Yet there is a solid group of high-quality bands that have survived, including the *Vievska Grupa*, *Tru'stenik*, *Kanarite*, *Orfei*, *Konushenska Grupa*, and *Brestovica*.¹⁸ Featuring the Rhodope *kaba gaida* (low pitched bagpipe characteristic of the Rhodope region) and bolstered by Payner, the *Vievska Grupa* has a strong following in a region where people are very attached to their music. Yet the *Vievska Grupa* has also incorporated *chalga* and Macedonian and Serbian music into its performances to cater to current tastes. The success of the *Konushenska Grupa* derives from its legendary clarinetist Nikola Iliev, one of the early founders of Bulgarian wedding style. Excelling in the Bulgarian repertoire and not emphasizing Romani and jazz elements, he has a regular following among the generation that remembers his fame in the 1980s. Like the *Konushenska Grupa*, *Orfei* also has a steady output of albums and fairly constant wedding work. *Orfei's* strength lies its high

¹⁸ I will deal with *Trakia* separately below because its trajectory is quite different, involving international tours. Some wedding performers have become active in the growing Romani music scene and in the *chalga* scene. Others have been featured as guests in international Romani productions; Clarinetist Yashko Argirov (of *Brestovica*) and accordionist Slavcho Lambov, for example, appeared in the Hungarian production *Gypsy Spirit* which toured in Europe and North America. Clarinetist Filip Simeonov (of *Tru'stenik*) appears regularly with the Romanian Romani group *Taraf de Haidouks* and has recorded with them on the album *Band of Gypsies* (Nonesuch 79641-2).

quality musicianship and its mastery of both the Romani and Bulgarian repertoire. In 1994 *Orfei*'s singer Pepa Yaneva claimed that she would never sing *chalga*, but a year later she recorded *chlaga* songs; obviously, the market required it. Although for fifteen years *Orfei* resisted signing a recording contract with a major company, in 2006 it signed with Payner.

Under the direction of Atanas Stoev, the band *Kanarite* has emerged as the most prolific wedding band, producing an album every year on the Payner label. Their arrangements (by Stoev) are sweet-sounding and pleasant and their instrumental improvisations are short and do not veer toward jazz. Their sound is thus tamer and less aggressive than other wedding bands and this has resonated with a wide fan base. Furthermore, their target audience is composed of Bulgarians rather than Roma and Turks. Although they established their reputation in the 1980s with well-known Romani clarinetists Nesho Neshev and Delcho Mitev, now they underplay Romani associations and emphasize their Bulgarian affiliations.¹⁹

The trajectory of *Kanarite*'s repertoire and style during postsocialism shows that in the 1990s they included *kyucheks* and *chalga* songs on their albums but ten years later they had moved away from these genres toward an exclusive association with the Bulgarian repertoire of wedding music. The *Kanarite '98* album, for example, contains several 2/4 and 9/8 *kyuchek* songs. One song, *Biznesmen* (Businessman) has a typical *chalga* text (and Romani-style kaval solo): "I want to become a businessman, to drop a million every day, to buy a villa and two cars.... Bars, taverns, modern girlfriends." By 2000, however, the band made fewer recordings of 2/4 and 9/8 *kyucheks* and veered away from texts about materialism and sex, and instead embraced texts about love, family, friends, and village life. Note that these song themes were always part of their repertoire but they became more pronounced. Not ignoring *chalga*, they cleverly converted it to something more Bulgarian by inviting *chalga* singers to record wedding songs with them as guests. Stoev could accomplish this because many *chalga* singers are also wedding singers and perform both repertoires; they were pleased with the exposure that a *Kanarite* album would engender.

Kanarite's twentieth anniversary video *Nie Bulgarite* (We Bulgarians, 2000) exemplifies its Slavic orientation. For example, begins with the announcement: "on this album, the beauty of Bulgaria has been col-

¹⁹ As early as the 1980s *Kanarite* were known as a "well-behaved band." According to Rice, Stoev insisted that members arrive on time, wear identical white jackets, and refrain from smoking and drinking on the job. In 1988, their Romani clarinetist Nesho Neshev complained to Rice about how reserved the music was (Rice 1994: 246).

lected.” Staged in the Plovdiv amphitheater which dates from Roman times, the video provides a visual spectacle linking the band to antiquity. Interspersed in the concert, the *Smolyan Dance Ensemble*, dressed in folk costume, performs choreographies and comic skits of village life. The dancers begin the show with the propitious ritual of offering bread and wine. These symbols link the band to the realm of village and folklore. The regular band is augmented by guest classical clarinetist Petko Radev who is beloved by many Bulgarians because while working at La Scala in Italy he also championed Bulgarian folk music. The regular instrumental lineup of *Kanarite* includes kaval and gaida as well as the standard wedding instruments; these village instruments strengthen the connection to folklore. In addition, the instrumental solos are very short and rather tame, in contrast to the longer, wilder solos of other bands. The guest singers on the video include eight *chalga* stars, but not one of them sings a *chalga* song—they all sing Thracian wedding songs. In addition, the crass sexuality of *chalga* has been tamed – even the outfits are subdued (gowns are cut low but the abundance of skin in *chalga* is absent). In short, on this album *Kanarite* has assimilated *chalga* into a more wholesome folk aesthetic.

Kanarite has continued to develop its Bulgarian profile into this decade. Its standard formula includes Bulgarian instrumentals with shorter improvisations, more Macedonian/Pirin songs in 7/8, more city songs, and tamer *kyucheks*. Their 2001 album *Ne Godini, A Dirya* (Not Just Years, but a Path), has one 9/8 *kyuchek* and one 2/4 *kyuchek* (a duet with Stoev and *chalga* star Ivana); it also features the *Eva Quartet* in polyphonic a capella arrangements reminiscent of the socialist era. The 2003 album *Na Praznik i v Delnik* (On Holiday and Weekday) has no 2/4 *kyucheks* and only one 9/8 song that has no instrumental improvisation. The video’s visuals feature a costumed folk ensemble composed of Bulgarian teenagers in a village setting, and the singers wear large Eastern Orthodox crosses on their necks.

The 2003-4 album, *S Ritu`ma Na Vremeto* (With the Rhythm of the Times), epitomizes the band’s evocation of national pride through themes of church, family, and patriotism. The religious theme surfaces in the title of the first piece (*Pravoslaveno Horo*, Eastern Orthodox Dance) where the band is filmed playing in a monastery in front of Byzantine icons. The song *Bu`lgarski Cheda* (Bulgarian Children) develops the themes of patriotism and family in a 7/8 Pirin meter (this meter itself evokes nostalgia) by poignantly narrating the sacrifices of Bulgarian soldiers and the suffering of the populace. Filmed in a church, with band members wearing black clothing and lighting candles in memory of Bulgarian soldiers killed in Iraq, the somber atmosphere is interspersed with

footage of military training. This song links past sacrifices to contemporary Bulgarian politics.²⁰

Chalga singers are again guests on this video, and again they sing Bulgarian wedding songs. Gloria's *Ah Lyubov, Lyubov*, (Oh Love, Love) narrates a story about the pain of love that ends with separation and the birth of a child. The accompanying visuals for Gloria's song are close-ups of historical Bulgarian paintings depicting peasant mothers holding and nursing children; in Ivana's song we see her relaxing around the piano and the table with Stoev. The usual exotic and sexual *chalga* iconography is thus assimilated into a tame framework of the Bulgarian family and the home.

These recent *Kanarite* albums thus position the band as opposed to the values of *chalga* (money, alcohol, and sex) but they manage to recuperate the association of *chalga* with success, modernity, and technology. In recent performances Atanas and Nadya Stoeva are featured together more prominently (singing and even touching), as a symbol of stable marriage. In their 2005 video, *Traditsia, Stil, Nastroenie* (Tradition, Style, and Spirit) the opening song *Nie Sme Kanarite* (We are the Canaries) introduces them as successful and happy, content with their families and friends, and implores the audience to "forget your woes." The band has come to stand for the Eastern Orthodox religion, family values, optimism, and the nation (i.e., the Bulgarian majority). They have distanced themselves from Romani and Turkish musical motifs and cultural symbols. I do not think this is accidental. Especially at a time when anti-Muslim sentiments are being openly expressed by the Attack party, *Kanarite* has tapped into a nationalistic musical vein.²¹

By contrast, the musical trajectory of *Trakia* is starkly different from *Kanarite*. *Trakia* is the least recorded band; after *Balkanology*, the band

²⁰ Bulgaria has been known as a staunch ally of the United States in reference to the Iraq war.

²¹ In 2005, Attack won over 8% representation in Parliament and in 2006 it won 26% of the presidential vote. Attack is an extreme nationalist party that openly proselytizes against Roma. It's leaders have characterized Roma as criminals and as a threat to Bulgarians because of their high birth rate; one of their slogans is "No to Gypsification, no to Turkification" (Kanev 2005; Cohen 2005; www.bghelsinki.org). Attack portrays Roma as undeserving of social programs in spite of the fact that in March 2007 Bulgaria's overall unemployment rate was 9.5%, while among Roma it was 70%; 18% of Roma are illiterate, 65% have not finished school, and under 1% have completed a higher education (www.news.bg, March 12, 2007). Immediately after Bulgarian was admitted into the European Union in January 2007, Ataka found allies in the European parliament. It joined forces with Western European xenophobic and anti-immigrant parties such as the National Front in France to establish the European Union platform "Identity, Tradition, Sovereignty" which defends "Christian values" and the "national identities of the countries" (www.erio.org).

did not make another recording until 2003. Papazov claimed that he was hoping that Boyd would record another project, but because of illness and business problems he never did (Cartwright 2006: 37). In the 1990s *Trakia* played few Bulgarian weddings and was featured at Stambolovo but found most of its work abroad. Some *Trakia* members have developed their own paths, for example, Papazov has collaborated with Hungarian Romani cimbalomist Kalman Balogh on a pan-Romani project; accordionist Neshko Neshev released the album *Shareno Horo* (Colorful Dance, Gega CD 305) with his own band in 2006; and Yuri Yunakov emigrated to New York in 1994 and formed his own wedding band, which released three disks on Traditional Crossroads. In contrast, in Bulgaria, for the most part, *Trakia* was ignored by the media.

All this changed in 2003 with the release of *Fairground/Panair* (Kuker Music KM/R 07) distributed in Germany. The album is a tour-de-force of *Trakia*'s newer style which is more arranged, more polished, more textured, more technically ambitious, and more influenced by jazz. Because *Fairground* was made for western audiences, it features concertized versions of wedding compositions that are not danceable. Added to *Trakia*'s regular line-up are jazz musicians Ateshhan Yuseinov on guitar, Stoyan Yankulov on tapan and percussion, pianist Vasil Parmakov and two bass players. The repertoire includes standard Bulgarian instrumentals, plus slow songs and dance songs beautifully performed by Maria Karafezieva, but the solo improvisations by Papazov and Neshko Neshev are longer, wilder, and much more inflected with a jazz sensibility than earlier recordings. This album is clearly intended to present *Trakia* to western jazz audiences.

Despite this foray into jazz, the album's visuals solidly evoke Bulgarian folklore. The men (except Papazov) wear red vests, Maria wears a Stara Zagora costume, and six dancers wear full village costume. Note that for performances the musicians do not usually wear folk costume although Maria has recently worn her costume more often. I believe that this imagery reflects the repositioning of wedding music as folk music in opposition to *chalga*. It also reflects Papazov's genuine attachment to Bulgaria as a nation. Although the visuals eschew anything Romani or Muslim, the repertoire includes a Turkish slow melody and three *kyucheks*, one of which is titled *Gypsy Heart*. The album received international triumphant reviews, and in 2005 Papazov won the British Broadcasting Company Radio 3 audience award for World Music (www.bbc.co.uk/bulgarina/news/story/2005/03/printable/050306_pap-zovbbc.shtml). *Trakia* performed in a gala award concert, and in an emotional ceremony Joe Boyd delivered the statue to his old friend.

As a result of the award, *Trakia* has received dozens of invitations to perform around the world, and the musicians are now in the limelight once again. Articles have appeared about Papazov with titles such as “The King Returns” (Cartwright 2006). American audiences warmly received members of *Trakia* during their 2003 and 2005 reunion tours with Yuri Yunakov, and Traditional Crossroads produced the album, *Together Again: Legends of Bulgarian Wedding Music* (CD4430, 2005). What is perhaps most striking about the last three years is the official attention Papazov is finally receiving in Bulgaria. Special concerts have been organized for *Trakia* in Sofia; Papazov was made an honorary citizen of Stara Zagora in Fall 2005; and he now appears in the “Alley of the Stars” in Sofia. In 2004 *Trakia* played for NATO leaders and in 2005 they played for a meeting of the presidents of Balkan nations. Papazov could not help notice the irony of receiving all these government accolades after years of being harassed followed by years of being ignored. He emphatically stated: “Only in 2005 did I start playing for large audiences again in Bulgaria. At one of these concerts, I told them bitterly, ‘Now? Now you give me these honors? Now – when I’m getting old? Why not in my younger years when I was at the top of my fame?’” Similarly, Yuri Yunakov, in answering a question from a Chicago reporter about the recent attention, said: “How do we feel about the press attention? Where was the press in the 1980s and 1990s? Not one Bulgarian paper wrote about us even though we were household names. Where was the press then?”

Recently, there are indications that wedding music is making a significant comeback and is attracting larger audiences in Bulgaria. As mentioned above, in 2006 *Orfei* signed a recording contract with Payner and has benefited from increased media exposure. In March 2007 Payner launched a new 24-hour television channel *Planeta Folk*. According to Payner’s promotion, the channel features: “Traditional and modern folklore, films about notable events in Bulgaria and historical and cultural achievements.” It is aimed towards: “Bulgarian viewers at home and in Europe... who love Bulgaria and want to learn more about their natal culture and traditions” (<http://planetafolk.tv>). To coincide with the Eastern Orthodox holiday St. George’s Day, on May 6, 2007, the channel sponsored an inaugural concert in London featuring *Kanarite* and Ivana (the combination I analyzed above); and a week later it sponsored a gala concert in Sofia with *Kanarite*, *Vievska Grupa*, and *Orfei*, as well as with folk dance ensembles.

The creation of *Planeta Folk* by Payner, a company that had previously promoted *chalga* almost exclusively, is a clear sign that wedding music audience’s are growing. The Bulgarian public is starting to be-

come fatigued by the superficial glitz and the artificial formulas of *chalga*. Simultaneously, wedding music is becoming an ideological symbol of nationalism and patriotism in a period where the definition of Bulgarian identity seems precarious. *Chalga* is criticized as too Romani, too eastern, but simultaneously too western, too much like Euro-pop. Ironically, wedding music received the very same criticism in the socialist period, but now it is hailed as quintessential folk music. Nationalist parties such as Attack rail against *chalga* as corrupting the historical core values of Bulgaria; they encourage patriotic Bulgarians to support folk music, and for Payner, folk music means wedding music. Thus the popularity of wedding music today, just as in socialist times, is informed by a highly politicized environment where the meaning of Bulgarian identity is again being debated.

References Cited

Bakalov, Todor. 1992. *Svatbarskite Orkestri: Maistori na Narodna Muzika* (Wedding Orchestras: Masters of Folk Music). Tom II. Sofia: Muzika.

Buchanan, Donna. 1991. The Bulgarian Folk orchestra: Cultural performance, Symbol, and the Construction of National Identity in Socialist Bulgaria. Ph. D. diss. University of Texas, Austin.

----. 1996. Wedding Musicians, Political Transition and National Consciousness in Bulgaria. In *Retuning Culture: Musical Change in Eastern Europe*, ed. Mark Slobin, 200–230. Durham, North Carolina: Duke University Press.

----. 2006. *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*. Chicago: University of Chicago Press.

----. 2007. Bulgarian Ethnopop along the Old Via Militaris: Ottomanism, Orientalism, or Balkan Cosmopolitanism? In *Balkan Popular Culture and the Balkan Ecumene: Music Image and Regional Political Discourse*, ed. Donna Buchanan, 225–267. Lanham MD: Scarecrow Press.

Cartwright, Garth. 2006. The King Returns. *fRoots* 28(5, 281): 37–38.

Cohen, Emil 2005. The Data Indicate: Our Society is Ill from Racism. *Obektiv* 123 (April–July). www.bghelsinki.org.

Dimitrova, Ilka, Romyana Panayotova, and Ventsislav Dimov. 1994. Az Vinagi Su'm Si Az (I am Always Me). *Folk Panair* 4: 23–26.

Dimov, Ventsislav. 1995. Folkbumu't i Popharakarakteristikite mu (Ku'm Sotsiokulturniya Portret na Su'vrmennata Etnopopmuzika v Bu'lgaria) (The Folk Boom and its Pop Characteristics [Towards a So-

ciocultural Portrait of Contemporary Ethnopop Music in Bulgaria). *Bu'lgarski Folklor* 21 (6): 4–19.

----. 2001. *Etnopopbumu't* (The Ethnopop Boom). Sofia: Zvezdan.

Filipova, Nedyalka. 2004. Virtuožu't Ivo Papazov: I Vseki Den da me Bombardirat, Shte si Ostana Tuka (Even if They Bomb me Every Day, I'll Stay Here). *Trud*, April 27, 115: 17.

Gadjev, Vladimir. 1987. En Avant La Zizque! *Nouvelles de Sofia*, November 12: 10.

Georgiev, Krum 1986. Pu'rvna Natsionalna Sreshta na Svatbarskite Orkestri (The First National Gathering of Weddings Orchestra). *Bu'lgarski Folklor* 3: 90–91.

Herzfeld, Michael. 1997. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. London: Routledge.

----. 2000. Afterword: Intimations from an Uncertain Place. In *Fieldwork Dilemmas: Anthropologists in Postsocialist States*, eds. Hermine De Soto and Nora Dudwick, 219–236. Madison: University of Wisconsin Press.

Kanev, Krassimir. 2005. How Should We Think of “Attack”? *Obektiv* 123 (April–July). www.bghelsinki.org.

Kaufman, Dimitrina. 1990. Ot Vu'rozhdenskata Chalga ku'm Su'vremennite Svatbarski Orkestri (From the Chalga of the National Period to Contemporary Wedding Orchestras). *Bu'lgarski Folklor* 16(3): 23–32.

Kaufman, Nikolai. 1987. Vtora Natsionalna Sreshta na Instrumentalnite Grupi za Bu'lgarska Narodna Muzika (Second National Gathering of Instrumental Groups of Bulgarian Folk Music). *Bu'lgarski Folklor* 13(1): 78–79.

----. 1989. Nyakoi Predshestvenitsa na Su'vremennite Orkestri na Narodna Muzika (Some Precursors of Contemporary Folk Music Orchestras). *Muzikalni Horizonti* 12/13: 220–228.

Kavaldzhiev, Lyubomir. 1988. Te Sa Profesorite! (They are Professors) *Narodna Kultura* 40 (September 30): 5.

Kraev. Gerog. 1988. Folkloru't—Zanayat, Profesia ili? (Folklore—Craft. Profession or?) *Hudozhestvena Samodeinost* 38(January): 33.

----.1999, ed. *Chalagata: Za i Protiv* (Chalga: Pros and Cons). Sofia: Nov Bu'lgarski Universitet.

Kurkela, Vesa. 1997. Music Media in the Eastern Balkans: Privatized, Deregulated, and Neo-Traditional. *Cultural Policy* 3(2):177–205.

----. 2007. Bulgarian *Chalga* on Video: Oriental Stereotypes, Mafia Exoticism and Politics. In *Balkan Popular Culture and the Balkan Ecumene: Music Image and Regional Political Discourse*, ed. Donna Buchanan, 143–173. Lanham MD: Scarecrow Press.

Levy, Claire. 2002. Who is the “Other” in the Balkans: Local Ethnic Music as a *Different* Source of Identities in Bulgaria. In *Music, Popular Culture, Identities*, ed. Richard Young, 215–229. Amsterdam: Rodopi.

Ortner, Sherry. 1995. Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal. *Comparative Studies in Society and History* 37(1):173–193.

----. 1999. Thick Resistance: Death and the Cultural Construction of Agency in Himalayan Mountaineering. In *The Fate of Culture: Geertz and Beyond*, ed. Sherry Ortner, 136–163. Berkeley: University of California Press.

Peicheva, Lozanka 1999. *Dushata Plache, Pesen Izliza* (The Soul Cries and a Song Comes Out). Sofia: Terart.

Peicheva, Lozanka and Ventsislav Dimov. 1994. Demokasetite: Za Edin Neizsledvan Fact ot Sofiskiyat Muzikalen Pazar (Democassettes: On an Unstudied Fact of the Sofia Music Market). *Bu'lgarski Folklor* 19(2): 25–34.

Poulton, Hugh. 1994. *The Balkans: Minorities and States in Conflict*. London: Minority Rights Publications.

Rice, Timothy. 1994. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press.

----. 1996. The Dialectic of Economics and Aesthetics in Bulgarian Folk Music. In *Retuning Culture: Musical Change in Eastern Europe*, ed. Mark Slobin, 176–199. Durham, North Carolina: Duke University Press.

----. 2002. Bulgaria or Chalgaria: The Attenuation of Bulgarian Nationalism in Mass-Mediated Popular Music. *Yearbook for Traditional Music* 34: 25–47.

Scott, James. 1985. *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.

----. 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.

Silverman, Carol. 1989. Reconstructing Folklore: Media and Cultural Policy in Eastern Europe. *Communication* 11(2): 141–60.

----. 1992. The Contemporary Bulgarian Village Wedding: The 1970's. *Indiana Slavic Studies* 6 (Balkanistica 8, special issue: Bulgaria Past and Present, ed. John Treadway): 240–251.

----. 1996. Music and Marginality: The Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia. In *Retuning Culture: Musical Change in Eastern Europe*, ed. Mark Slobin, 231–253. Durham, North Carolina: Duke University Press.

----. 2007a. Trafficking in the Exotic with “Gypsy” Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and “World Music” Festivals. In *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*, ed. Donna Buchanan, 335–361. Lanham MD: Scarecrow Press.

----. 2007b. Trans-Balkan Chochek: Gender and the Politics of Romani Dance. In *Choreographing the Balkans: Essays in Memory of Dick Crum*, ed. Anthony Shay, McFarland Press.

----. forthcoming. *Performing Diaspora: Cultural Politics of Balkan Romani Music*. Oxford University Press.

Sivarmakrishnan, K. 2005. Some Intellectual Genealogies for the Concept of Everyday Resistance. *American Anthropologist* 107(3): 346–355.

Statelova, Rosemary. 2005. *The Seven Sins of Chalga: Toward an Anthropology of Ethnopop Music*. Sofia: Prosveta.

Todorov, Manol. 1985. Pu`rva Reshitelna Krachka: Natsionalna Sreshta na Orkestrite za Narodna Muzika—Stambolovo `85 (The First Decisive Step: The National Gathering of Orchestras for Folk Music). *Hudozhestventa Samodeinost* 12: 30–31.

Todorov, Todor. 1986. Na Svatba i na Kontsertniya Podium (At a Wedding and on the Concert Stage). *Kultura* 49(December 5): 7.

Trumpener, Katie. 1992. The Time of the Gypsies: A “People Without History” in the Narratives of the West. *Critical Inquiry* 18: 843–84.

Verdery, Katherine. 1996. *What was Socialism and What Comes Next?* Princeton: Princeton University Press.

Vu`lchinova-Chendova, Elisaveta. 2000. *Gradskata Tradisionna Instrumentalna Praktika i Orkestovata Kultura v Bu`lgaria (Sredata na XIX-Kraya na XX Vek)* (Traditional Urban Instrumental Practice and Orchestral Culture [Mid 19th to the End of 20th century]). Sofia: Poni.

Zaharieva, Svetlana. 1988. Bu`lgarska Vyara Hubava... Za Biteto na Folkloro Dnes (Beautiful Bulgarian Faith... The Life of Folklore Today). *Bu`lgarska Muzika* 39(3): 3–5.

Керол Силверман

БУГАРСКА СВАДБАРСКА МУЗИКА ИЗМЕЂУ ФОЛКА И
 ЧАЛГЕ: ПОЛИТИКА, ТРЖИШТЕ И ДАНАШЊЕ УСМЕРЕЊЕ
 (Резиме)

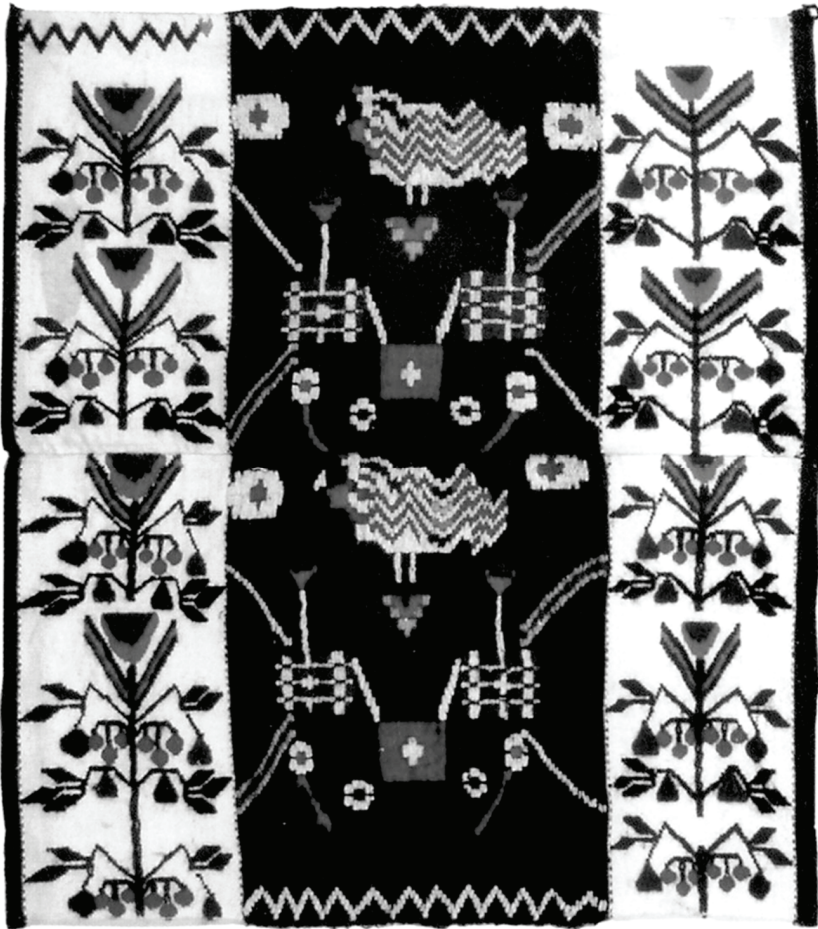
Овај чланак испитује перформативан однос између фолклора, тржишта и државе, и то кроз анализу политике бугарске музике за свадбу. У периоду социјализма, ова музика је од стране власти осуђена и искључена из категорије фолклора, али је имала на хиљаде обожавалица као контракултурна манифестација. У то време *свадбарски музичари* су се истовремено опирали државној контроли и саображавали се са њом, док је државна политика варирала између одбацивања, контроле и прилагођавања.

У постсоцијалистичком периоду *свадбарска музика* је достигла значајно признање на Западу, али је њена популарност у Бугарској ослабила пошто се појавила музичка фузија као што је *чалга* (фолк-поп) и пошто су се музичари суочили са изазовима капитализма. Како је држава узмицала и слабила, јављала су се приватна предузећа са програмима за стицање профита. Иако је она инспирисала *чалгу*, на свадбарску музику је почело да се гледа као на њену супротност – то јест, као на народну музику. У последње време, националистичке идеологије засићене *чалгом* почеле су са ревитализацијом свадбарске музике.

Постоје показатељи о значајном повратку свадбарске музике која привлачи све ширу публику у Бугарској. Године 2007. покренут је двадесетчетворочасовни телевизијски канал *Планета фолк*. Током промоције, канал се легитимисао као програм који представља „традиционални и модерни фолклор, филмове о значајним догађајима у Бугарској као и историјска и културна достигнућа.“ Програм је усмерен ка „бугарским гледаоцима код куће и у Европи... који воле Бугарску који и желе више да науче о својој родној култури и традицији“. Стварање *Планете фолк* од стране компаније Раунег, која је претходно промовисала скоро искључиво *чалгу*, јасан је знак да бројност публике свадбарске музике расте. Бугарска публика почиње да бива засићена површним сјајем и вештачким формулама *чалге*. Истовремено, свадбарска музика постаје идеолошки симбол национализма и патриотизма у периоду када дефиниција бугарског идентитета још увек чини неизвесном. *Чалга* је критикована као сувише ромска, сувише источњачка, али истовремено и као сувише западњачка, сувише слична евро-попу. Иронија је у томе да је музика за свадбу трпела исту критику у време социјализма, а да је сада слављена као најчистија народна музика. Националистичке странке, као што је Атак, оптужују *чалгу* да изопачава историјско језгро вредности Бугарске; оне охрабрују бугарске патриоте да подрже народну музику, а за компанију Раунег, то је свадбарска музика. Тако је популарност ове музике данас, баш као и у времену социјализма, зависна од високо исполитизоване околине у којој се поново расправља о значењу бугарског идентитета.

(превела Јелена Јовановић)

UDC 781.7:392.51(=163.2):316.733(497.2)



Judit Frigyesi

THE “UGLINESS” OF JEWISH PRAYER – VOICE QUALITY AS THE EXPRESSION OF IDENTITY¹

Abstract: This article is based on the musical material and interviews the author collected in Hungary, France, Czechoslovakia, the USA and Israel in the course of thirty years of her fieldwork among the traditional East-Ashkenazi Jews. It relates to the aesthetic concepts of the prayer chant of the Ashkenazi Jews of East Europe (“East –Ashkenazim”) as it appears to have existed before World War II, survived in the oral tradition until the 1970s, and exists sporadically up to the present.

Keywords: Jewish prayer, “East –Ashkenazim“, “Jewishness“, voice quality, aesthetic of the *non-beautiful*, *ba'al tefillah*, *sheliach tzibbur*, *hazzan*, *kavvanah*, *Kedusha*, Avromi Tzvi Erbst, Jenő Róth

Preface

This article relates to the aesthetic concepts of the prayer chant of the Ashkenazi Jews of East Europe (“East –Ashkenazim”) as it appears to have existed before World War II, survived in the oral tradition until the 1970s, and exists sporadically up to the present. The word “Ashkenazi” refers to those Jews whose culture is considered to have crystallized in the Jewish settlements of Medieval Germany (“Ashkenaz” meaning German in Biblical Hebrew), and arrived in Eastern Europe with the migrating Jewish masses. The many dialects of Ashkenazi culture have two main branches: German (of the Jews of Germany and the surrounding German speaking countries) and East European (East Europe meaning primarily the territories east of and including Eastern Poland and Eastern Hungary). In this article, the word “Jewish” will refer to this group.

¹ This article is based on the musical material and interviews I collected in Hungary, France, Czechoslovakia, the USA and Israel in the course of thirty years of fieldwork among the traditional East-Ashkenazi Jews. I would like to thank the Soros Foundation, the CIES/USIA Fulbright for Israel, the International Research and Exchanges Board (IREX), the Memorial Foundation for Jewish Culture, the Collegium Budapest, Institute for Advanced Study, the Israel Science Foundation, and the Wissenschaftskolleg zu Berlin for their generous support of my research at various stages, as well as Bar Ilan University for granting me leave of absence. This work could not have been written without the help of many devoted *ba'alei tefillah* who allowed me to record them and were generous with their time explaining musical issues. Many of them are no longer alive; may their memory be blessed.

In the prayer chant of these communities, three stylistic levels can be distinguished. Individual prayer normally consists of fast and simple recitative, while the prayer leader—known as the *ba'al* (plural: *ba'alei tefillah*, meaning “master of the prayer” or “one who knows the prayer” or as *sheliach tzibbur*, meaning “the delegate of the congregation”—typically prays in a melodic and somewhat slower style, more “musical” than speech-like. The prayer leader is called a “cantor” (Hebrew: *hazzan*) if he can, in addition to these styles, also perform (and ideally compose/improvise) complex melodic elaborations on the basis of the simple melodies. In certain liturgical functions, the dividing line between the musical styles associated with these roles may be sharp—as, for instance, in some prayers of the High Holidays which are traditionally performed by a professional cantor in a florid style markedly different from the recitative of the individual and that of the singing of the simple prayer leader. However, such a clear distinction cannot be made in most other liturgical situations. Furthermore, in a traditional community every male member is able to function as a prayer leader, and it often happens that members of the community alternate in this role. As a result, the style of the prayer leader varies according to each individual, ranging from simple recitative to almost cantorial performance. In this article, I will deal with the prayer chant of the individual and of the prayer leader (*ba'al tefillah*). Their performances may be described as “chant,” “recitation” or “singing”. However, as the style of any given performance tends to be unstable, it would be impracticable to assign precise meaning to these words. I will therefore use them interchangeably in the course of this discussion.

The origin of this practice of prayer recitation/chant/singing is unclear but it is certain that by the beginning of the twentieth century, it had been universally accepted among the East Ashkenazim. After the disappearance of traditional Jewish life in Eastern Europe, Ashkenazi culture witnessed a revival in the United States and Israel. Some of the aspects of the old musical culture were preserved while others disappeared entirely. For instance, the current practice of prayer chanting places less emphasis on the individuality of the performance than was common in pre-war practice. In this article I will describe the practice that appears to have characterized Jewish prayer chant before World War II without referring to the question of which aspects of this tradition survived or became modified in current religious Jewish culture.

A final note should be added on the use of gender. Jewish religion demands that every individual, including women, pray for himself or herself. There are stories of women prayer leaders who supposedly lead the women’s congregations in larger synagogues, and there can be no

doubt that many of the women knew the melodies of the prayer chants. Nevertheless, the art of prayer recitation is primarily a male tradition. It would go beyond the scope of the present article to explain in which situations and in what manner, if at all, a given section would be recited by a woman. I will therefore use the word “he” to denote the third person singular and not the presently common “s/he” or “he or she.”

“Muddy vesture of decay”

My first informant, a shabby elderly man, was recommended to me by members of the Jewish community as someone who knew “the old prayer melodies”. His voice sounded like air blowing through a broken reed; it was whispery, crude and without color. His intonation was slippery and his rhythm imprecise to the point of being incomprehensible. He sang as though he had just recovered his voice after some terrible illness; his melodies were cut through by strange vocal effects that reminded me of coughing, hiccups and whispering. I could not understand how such a person could have been regarded an authentic prayer leader. And yet, it was surely the likes of him who lead the service in the myriads of little poor villages where besides the minimum for survival, “there was nothing, absolutely nothing.”

Having recorded the melodies of several *ba’alei tefillah*, I transcribed a sizable repertory of prayers. With the help of the recordings and my transcriptions, I would learn the melody of a prayer and perform it – without text—for some of my informants, asking for their reaction. They were impressed by my singing but did not recognize the prayer, and for the most part, did not even think it was Jewish. “You have a beautiful, crystal-clear voice and this is a nice melody. It is probably from the Church,” I was often told. Some thought that I was singing Gregorian chant.

Much has been written about the connection between Jewish and Gregorian chant. In my opinion, with a few notable exceptions, similarities exist only in global aspects of modality and in certain melodic fragments—but this may hold true for virtually any two musical styles. When the totality of the melodic lore is taken into account, East-European Jewish and Gregorian chant seem markedly different. That being said, however, the attitude of my informants made me understand that the marker “Jewish” referred less to the melody than to the performing style. It was never explained to me which aspect of the performance was “Jewish”, but it soon became clear which was *not*. I gradually understood that by their comment about my “beautiful, crystal-clear voice”, members of the community meant to say that I did not sound Jewish.

Since we lack typology and terminology for performance style and vocal quality, it is not easy to explain in a scholarly manner what characterizes traditional East European Jewish chanting. Nevertheless, I will attempt to list some of its consistently recurring characteristics:

1. Slippery intonation. (Certain notes fluctuate within a melodic/ tonal/modal context. A given pitch may have several “versions”, appearing lower or higher at different points of the piece; pitches may also become blurred through glissandi or other effects.)

2. Abrupt changes of rhythmic style. (A typical example: extremely fast recitation and relatively slow syllabic performance alternate abruptly, often without any global plan or relation to the meaning of the text.)

3. Unstable pulsation. (Prayer chant is not metric. Nevertheless, there is an underlying pulse which, is unstable; it could be described as a *rubato* pulsation).

4. An ambiguous relationship between the pulsation and the rhythmic patterns of distinct motives. (Although one can identify both the pulsation and the rhythmic patterns, the patterns do not necessarily fit the pulsation. For instance, one may feel that a motive begins on an upbeat even though this upbeat is not in time relative to the pulsation; the note in question sounds like an upbeat because of accentuation unrelated to the pulse.)

5. The overall voice quality is often coarse.

6. A variety of vocal effects – guttural and hiccup-like sounds as well as effects that imitate types of speech (whispering, weeping, shouting, etc.).

7. Arbitrariness in the application of these vocal effects in performance.

It is impossible to imagine traditional Jewish singing on the basis of the above list without having experienced it. Most of these characteristics (such as “slippery intonation” or “unstable pulsation”) may be found in other musical styles as well but it is the particular manner in which these effects are achieved—impossible to describe in words—that creates the impression. Furthermore, Jewish chanting is very individualistic. Each individual has a different voice quality, a unique way of creating vocal effects, a personal take on rhythm and so on. The cohesive force that makes these many chanting styles “Jewish” in the eyes of the community is as difficult to determine as is the “correct” pronunciation of a language. For instance, there are countless American dialects, each with an infinite number of personal versions; nevertheless, a native speaker will instantly be able to distinguish the native accent from the foreign—

even though, objectively speaking, the difference between them may be smaller than between two native dialects.

What is important for this discussion, however, is less a precise circumscription of Jewish singing style—an impossible task in any case—than the source of its aesthetic ideal. There is a grain of truth in the anti-Semitic portrayal of Jewish singing as a “muddy vesture of decay” to use Shakespeare’s words from *The Merchant of Venice*.² An infamous caricature from 1803 by Thomas Rowlandson³ assigns the Gentile singer a metered and balanced melody, while the Jew, a hunched and exhausted figure, is represented by a confused flourish with an exaggerated range, displaced arpeggios and disproportionate jumps and trills. This caricature captures what Wagner described as the Jewish singers’ “horrendous and ridiculous character” (*Grauenhaftigkeit und Lächerlichkeit*)” with its “gurgling, whinnying and prattling (*Gegurgel, Gejodel und Geplapper*)”.⁴ By the time of the Enlightenment, in the era of assimilation, many from within the Jewish community voiced their criticism of the noisy and chaotic nature of their ritual and the disorganized and unbalanced way of traditional singing. This view led to the reform of synagogal music. However, this was never universally accepted among the European Jews, and was, by and large, rejected among the traditional communities of East Europe. These communities preferred to continue chanting their “muddy vesture of decay.”

Clearly, the primary reason for this aesthetic, which we might call the aesthetic of the *non-beautiful*, is the palpable need to accentuate that

² This quotation from Lorenzo’s soliloquy does not refer unequivocally to Jews. The verses describe the celestial music of the skies from which the harmony on earth would emanate, but those enclosed in their “muddy vesture of decay” are incapable of perceiving it. Although the line may refer to the human condition in general, there are grounds for a more particular reading that would single out the Jews as a group that is incapable of hearing the heavenly harmonies. Whether or not Shakespeare had Jewish sounds in mind, I find this line uniquely fitting in describing the effect of traditional Jewish chanting. Over several decades of lecturing about Jewish music, I have heard it said more than once that this music is “muddy” and emits a sense of “decay.” See William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, in *The Riverside Shakespeare*, ed. G. Blakemore Evans et al., 2nd ed. (Boston, 1974), 5.1.54–65. For an interpretation of this line as referring to Jews see Ruth HaCohen, “Between Noise and Harmony: The Oratorical Moment in the Musical Entanglements of Jews and Christians,” *Critical Inquiry* 32 (Winter 2006), 250–277.

³ Thomas Rowlandson’s caricature entitled “Family Quarrels, or The Jew and the Gentile” (1803) has been widely reproduced in articles about Jewish music, among others in Hanoach Avenary, “[Jewish] Music,” *Encyclopaedia Judaica* (Jerusalem: The Macmillan Company, Keter Publishing House Ltd., 1971).

⁴ Richard Wagner, “Das Judentum in der Musik (1850)”, quotation and translation in HaCohen, “Between Noise and Harmony”, 258.

prayer is not an art. Prayer does have a musical dimension, but this should not divert attention from its essence which can be attained only through *kavvanah*. For the sake of this discussion, the word *kavvanah* could be translated as devotion and/or concentration. The demand of *kavvanah* means that the individual should concentrate with all his might and from the heart on the meaning of the words. Yet, significantly, Jewish religious belief holds that *kavvanah* cannot be achieved merely through an inner mental-emotional process. Prayer does not exist without sound. It is not enough for the individual to think of the meaning of the text or meditate on some religious idea in silence; each letter of each word of the prayer must be vocalized, with utmost attention paid to its proper pronunciation.

The rationale for this is completely different from what we associate with the demand of good diction in singing. The issue here is not primarily the comprehensibility of the text. (In the case of private prayer, this would be superfluous, since it is not directed toward an audience but meant to be heard only by God and the person who is praying). Rather, the letters should be pronounced for the sake of the pure joy that their sound evokes. It is believed that the sound of the Hebrew letters has beneficial power on those who pronounce them, on the community, and by extension on mankind at large. In Jewish mystical thought, words are described as having their spiritual roots in heaven. The spiritual power of the word is released when, with the voice of the believer in prayer, the sound of the letters rises up to heaven where they “arouse their spiritual roots.”⁵ As we read in a Hasidic tractate, “A person needs to uplift the words from below to above, to their root; that [happens], when a person connects and unites [in his recitation] word to word and sound to sound and breath to breath and thought to thought...”⁶ One should, therefore, pray in a manner in which each and every letter is audibly and precisely pronounced.

However, since in the Hebrew script only the consonants are written, when pronouncing the text one adds many sounds—the vowels—that do not have their source in writing. While consonants and vowels receive the same emphasis in pronunciation, the sound of traditional prayer chanting nevertheless betrays the fact that the performer has before him a text containing only consonants. One of my informants told me, “I say *kaddish* for my parents every day. I say ‘yissggaddal veyy-

⁵ *The Complete Art Scroll Siddur*, Translation commentary by Rabbi Nosson Scherman (New York: Meshora Publications, 1999), XVI.

⁶ Dov Baer of Mezhirech (the Maggid), *Or Torah*, 59a, Quoted in Rivka Schatz Uffenheimer, *Hasidism as Mysticism. Quietistic Elements in Eighteenth Century Hasidic Thought*, transl. Jonathan Chipman. (Princeton, New Jersey: Princeton University Press), 153.

isskkaddressh sssheme rabbbo...’ every day in this manner, with such strong ‘g’-s and ‘k’-s and ‘sh’-s and ‘d’-s. The sound of the letters [i.e. of the consonants] is my security.”⁷

In the Ashkenazi pronunciation of Hebrew, consonants are strong, sonorous and often guttural, while vowels are gentle, melodious and often pronounced as diphthongs, such as “oy”, “ay” and “aiy”. Furthermore, Ashkenazi Hebrew has an overall melodious intonation. The stress often falls on the penultimate syllable and phrases tend to be descending. Thus, the emphasis on the consonants creates a rough and “bumpy” performance while the melodious glissandi of the diphthongs are like “mud” that blurs and molds the notes together. This duality in the performance lends a special, sometimes bizarre character to the chanting that impresses us simultaneously as ragged and smooth, harsh and gentle, dry and melodious.

***The demand of kavvanah: expressive prayer style
(the case of Avrohom Tzvi Erbst)***

Kavvanah is usually translated as concentration, meaning that the individual should concentrate *with all his might and heart on the meaning of the words*. Sacred texts characteristically speak of the “understanding of the heart” which is neither an intellectual nor an emotional process but rather a total and lived-through experience of complete involvement in prayer.

The Jewish religion does not demand that *kavvanah* manifest itself in performance. Nevertheless, although in theory it is an inner demand, the community hears and wants to hear concentration in the chanting. The singing of a good prayer leader is expressive; it brings the meaning of the text into focus through various effects. Most religious people, however, would oppose calling this “expression of the text,” and with good reason. To say that the text is “expressed” in the music would suggest that certain meanings correspond to certain musical formulae, as, for instance, in the technique of “word painting” of Renaissance vocal music.

The expressivity of Jewish chant is of an altogether different nature. Through many years of practice, the believer internalizes the sound of the text to such a degree that he would be able to pronounce every letter perfectly without any effort. A devout person reads the prayer text as though oblivious to the fact that he is reading at all, while at the same time focusing on the meaning with all his might. It is believed that if a person prays in this manner, devotion and enthusiasm will lead his voice. A

⁷ Conversation with Emil Goitein in the 1990s.

person lost in devotion may spontaneously fall out of tune, press suddenly on one note or another, let his voice fade or slip into whisper or speech, produce crude and unrefined sounds that occur accidentally and arbitrarily, forget the pulse, speed up or slow down, and so on. But he should refrain from deliberately displaying his understanding and should remain indifferent as to the outcome. The Besht, who is traditionally regarded to be the founder of Hasidism, is remembered as saying, “when I attach my thought to the Creator, I allow my mouth to speak whatever it wishes”.⁸

A good illustration of such an “accidentally expressive” performance is the *Kedusha* section of the *Amidah* (the main prayer) for the *Shabbat Shaharit* (Saturday morning service) by Avrohom Tzvi Erbst (Example 1).⁹ The *Kedushah* is the central part of the *Amidah* and is recited in a responsorial manner. The following is a translation of the section of which the parts performed by the *ba'al tefillah* are notated in Example 1:

Ba'al tefillah: “We shall sanctify Your Name in this world, just as they sanctify It in heaven above, as it is written by Your prophet, “And one [angel] will call to another and say:”

Congregation: “Holy, holy, holy is Hashem [“The Name”, meaning God] Master of the Legions, the whole world is filled with His glory.”

Ba'al tefillah: “Then with a sound of great noise, mighty and powerful, they make heard a voice, and raising themselves toward the Seraphim, those facing them say ‘Blessed’...”

Congregation: “Blessed is the glory of Hashem from His place.”

Ba'al tefillah: “From your place, our King, appear and reign over us, for we await You.”

In Erbst’s performance, the first line (“Nekadesh...” – “We shall sanctify...”) is rendered with an upward jump of a fifth (C-G) and followed by fast recitation on the fifth (G).¹⁰ The fanfare-like upward jump

⁸ Liqutei Yeqarimm 2b, Quoted in Uffenheimer, *Hasidism as Mysticism*, 184.

⁹ Avrohom Tzvi (Hermann) Erbst was one of my main informants representing the traditional recitation style. He served as the *ba'al tefillah* for many congregations, among them those of the Hunyadi tér and the Károlyi Gáspár tér synagogues. This performance was recorded by my colleague and assistant, Dr. Balázs Déri in 1999. I analyze other aspect of this piece and of Erbst’s art in my “The Unbearable Lightness of Ethnomusiological Complete Editions: the Style of the *Ba'al tefillah* (prayer leader) in the East European Jewish Service”, *Studies in the Sources and the Interpretation of Music. Essays in Honor of László Somfai on His 70th Birthday*, ed. László Vikárius and Vera Lampert (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2005), 7–18.

¹⁰ In this example, the Hebrew text is transcribed to English phonetically, faithfully following Erbst’s pronunciation. Note that this transcription does not correspond precisely either to the written Hebrew letters or to their accepted transcription in standard Ashkenazi Hebrew. Note also that the double beginning of the first line occurred

highlights the meaning of the text: it calls on, as it were, the congregation to sanctify the Name of God. In the next phrase, another fanfare-like motive reaching to the high C' emphasizes the word “shem” (in Erbs’ pronunciation: “sheim” = Name) while the rest of the words are rushed over in an out-of-tune descending melody.¹¹

①

Na'ritzcho v'nekdeshcho Nekadeshemba'alom ke sheim sh'mekdishi'motai b'Amni marai'm

Ka ko solv 'lyad navi - e - cho v'koro ze el ze - v'yo mar

②

Oz bekayl ras godayl... a - dir ve chuzok mesh ni - yim ko - il

Mimkaymkho...so fi - a ve sidcho k'ini bim haz - ro ki - macha ki'm a - nach ni loch -

in order to correct a mistake. Erbst began to recite a different *Kedusha* text that opens with the word “Na’aritzcho...”, and then noticed this mistake and corrected the first word to “Nekadesh...”. I preserved the double beginning because it is more than a mistake. “Na’aritzcho...” would be the beginning of a version of the *Kedusha* used in certain Hassidic or very religious communities at this liturgical function, and thus the mistake is meaningful to many in the congregation. As for the musical rendition, only the two beginnings together reflect the excitement and strength with which Erbst begins his *Kedusha*.

¹¹ It is extremely difficult to render the feel of tempo in notation. The quintuplets in this line, and later the sextuplets in the line “Mimkaymkho sofia...” may be interpreted by the reader of this transcription as calm and florid ornaments and not necessarily as the speeding up of the tempo of recitation. Consider, however, the layout of the text: many syllables are jammed corresponding the notes of these melodic lines and this gives the impression of an overall rushed performance.

While the upward jump may appear to be an effect expressing the meaning of the text, there is no apparent reason for speeding up in the rest of these sentences. Rather than highlighting its meaning, the melodic descent, the fading out of the voice and the slipping out of tonality contradict the meaning of the words “as they sanctify It [God’s name] in heaven above.”

Some of the same underlying melodic ideas occur in each section. Regardless of the concrete meaning of the text, sections begin typically with a fanfare-like upward gesture followed by fast recitation. In the middle of each section the melody reaches up to the higher register while the ending descends using more or less the same melodic pattern for each line. The intonation is slippery throughout and the melody is ragged displaying an array of strange vocal effects. For instance, on the word “chuzok” (strong, powerful), Erbst presses on the syllables producing a speech-like, harsh sound with glissando. There is an emphatic trill-like figure on the syllable “mi” in the word “mashmiyim” (they make heard...) ¹², a change of voice quality on the syllable “kol” (voice), a guttural effect with glissando on the syllable “fim” (“fim”) in the word “seraphim” (“s’rufim”) and “ri” in “ymeri” (they say), and a strong accent almost like an outcry on the syllable “som” in the word “leumosom” (against them/facing them). Unlike sections 1–2, section 3 is surprisingly “clean”. Its performance is smooth and the intonation is relatively clear, although the voice quality remains coarse. In this section Erbst’s voice breaks only once, producing an almost weeping effect, on the syllable “kim” in the word “mechakim” (we await...).

It is beyond the scope of this article to analyze those tonal-melodic and rhythmic ideas that make this performance at the same time exciting and magnificently controlled. The performer is completely in command of his emotions and the performance is a superb example of controlled improvisation. There is balance between standard and unexpected elements and the proportions and timing are effective. As for the characteristics of the performance, most of the effects described above appear without any apparent reason and there are only a few that could be interpreted as ways to highlight some meaning embedded in the text. The guttural sound on the word “chuzok” (strong) perhaps highlights the notion of strength by playing out in sound the effort with which the singer pronounces this word. The extremely fast recitation after the fan-

¹² I do not think that this vocal effect occurs here because of the guttural sound with which the letter “ayin” should be pronounced, since Erbst, like most Yiddish speaking Hungarian informants, do not pronounce either “aleph” or “ayin”—sounds which are audible in the North-African dialects of Hebrew.

fare-like jump and the slipping out of tonality at the end of the first line can be seen as an indication of the general state of mind of the performer—his excitement and enthusiasm.

A remarkable idea of this performance is that after the first two parts, which were replete with strange vocal effects, the third section is suddenly “clean.” This is the most important moment in the *Kedusha*, for it is here that, after the description of the monumental scene of heavenly voices, the people cry out, asking God to appear and reign over the world. This section brings the prayer back to human dimensions with a text that is close to earth and almost intimate. The weeping-like breaking of Erbst’s voice in the sentence “we await You” expresses the desperate longing for the harmony and light emanating from God’s.

But could not these “effects” simply be mistakes? This supposition would be plausible, since as we have seen, although some of them might seem connected to the text, others would be difficult to justify on a textual basis.

In a sense, they *are* mistakes. And this is precisely the point: these vocal effects are expressive because they result from the prayer leader’s excitement and enthusiasm that spontaneously “destroy” the attempted cleanness of the melodic lines and his would-be “crystal-clear” voice. But there is a logical problem with this explanation which I have often received when confronting my informants with this question. I felt as though there would be an *a priori* consensus that the mistakes of certain prayer leaders are the outcome of their devotion. These mistakes came about because the prayer leader was not paying attention to his voice, the argument went; he was not paying attention because he was immersed in devotion. But what differentiates, objectively speaking, the mistakes that are the outcome of devotion from those resulting from ignorance? Furthermore: what prevents a prayer leader from preparing the “mistakes” beforehand—in which case they would no longer be the result of spontaneous enthusiasm, but aspects of a premeditated composition?

The answers to these questions are not straightforward. In fact, improvisation and spontaneity are not crucial for the truthfulness and effectiveness of the prayer. There are many prayer leaders who prepare the melodies together with their “accidental” expressive mannerisms. Even in the case of those *ba’alei tefillah* who do not compose their prayer completely, dozens of performances of the same service result in a more or less fixed form. This in itself is not a problem as long as the community feels that at the time of prayer, the *ba’al tefillah* is devoted to the text, that he is, as it is often said: “*in the prayer*”.

I have met a few prayer leaders who, like Erbst, do not prepare the melodies but sing a different version every time. In Erbst's case, the final form of the prayer is always created on the spot. He is unable to sing the prayer for the sake of a recording in the context of an artificially set-up session. It is only in the synagogue and during the service that he is in the proper state of mind to create a powerful and effective performance. Of course, the general idea of the melody and the global direction of the prayer remains more or less the same, but the micro-effects are improvised. Having heard Erbst pray many times, I observed that he usually sings the *Kedushah* with some of the same effects. For instance, he often rushes through phrases in fast recitation and quite often (though usually not as much as in this example) sings somewhat "off key". Most of the actual solutions, however, are particular to this recording, as for instance, the breaking of his voice on the word "mechakim" (we await).

Historical documents suggest that expressive performance achieved by *specific rhythmic and vocal effects* has been a vital feature of Jewish chant for many centuries. The tradition seems to go back to the Middle Ages, and perhaps even to Antiquity. Zalman of St. Goar, a disciple of the famous rabbi Jacob Levi Moellin, known as the Maharil (c. 1356–1427) left behind a detailed description of the rabbi's singing style.¹³ In his tractate, Zalman "notated" with words the Maharil's special performing mannerism for several of his prayers. According to this account, the Maharil used a variety of vocal effects, moving abruptly from one to the other in order to express various emotional states such as mourning and outcry. His voice oscillated between soft and strong, weak and loud, and he used extended melodies to emphasize the importance of certain words.¹⁴ The technique of using a tense-voiced extension of the melody (an elongation of a note or a melisma) in order to highlight certain words appears to be an ancient practice, mentioned already in the Talmud.¹⁵ It is not clear from these accounts to what extent such mannerisms were planned or spontaneously produced.

¹³ R. Jacob Levi Moellin, known as the Maharil (c. 1356–1427) served in the double capacity of rabbi and cantor in various German and Bohemian communities and is credited with the "invention" (which was more likely reform or refinement) of Ashkenazi synagogal music. His dicta on liturgical customs and chants were collected by his disciple, Zalman of St. Goar, and published in 1556 as *Sefer Minhagei Maharil* which contains also Zalman of St. Goar's notes about the Maharil's performance. See Avenary, "[Jewish] Music," *Encyclopaedia Judaica*, 607.

¹⁴ For instance, Zalman of St. Goar writes: "He used to extend [the tune at] the word 'Thou' very much, obviously concentrating his mind on the faculty of 'Thou' known to all the adepts of Mystics." See *ibid.*, 607.

¹⁵ For instance in the Berachoth tractate of the Talmud, pages 13b; 61b; 47a; 30a.

***Mechanical prayer or transcendence: flowing prayer style
(the case of Jenő Róth)***

Many regard the Erbst praying style as the perfect realization of *kavvanah* because his prayer is simple and yet passionate. This style does not suit everyone, however. Some find his tempo too fast and his voice ragged and uncontrolled; “all over the place.” Once, I played for Erbst six different recordings of the *Amidah* section of the *Minchah* (afternoon service) for Shabbat from my collection. I asked him to choose the performance that reminded him the most of the way people prayed in his village. Without hesitation, he chose the performance of Jenő Róth (Chayim Benjamin Ben Ha-rav Shmuel Rata)¹⁶ and claimed that his way of chanting was the most authentic. Unlike Erbst, Róth recites the prayers mostly without unusual vocal effects. He sings in a fine and clear voice, never out of tune. Although he recites the prayers extremely fast, perhaps even faster than Erbst, he connects the notes with such ease that the overall impression is calm and lulling. The notes flow from his mouth seemingly without effort, as though he were not singing at all but merely letting his voice pour out like a gently flowing river.

I asked Erbst why he thought this performance was the most authentic.

“Because he doesn’t do anything that’s not essential. In prayer, you should not do anything that’s not essential. This is how they sang in my village and in our yeshiva,” he answered.

“If this is the traditional way, then why do you pray differently?” I confronted him.

“My way is also traditional. I don’t pray in his way because it doesn’t suit me. I am a simple man and never had the occasion to learn. It is not difficult to say these words and not difficult to sing these melodies. What is difficult, indeed terribly difficult, is to concentrate on the meaning of each word. You need to pray for many years in order to be able to do both at once—sing the text properly and concentrate on the meaning. If you are able to do this, if you don’t just sing but understand the meaning of the words with your full heart, then people will hear this from your singing. But there is an even higher level. It’s when you concentrate on the words with all your might but nobody hears your concentration. It’s when you sing...you just sing...simply. But in order to do that you have to study for many years, I mean, study Jewish matters, like the Torah and the Talmud. Today very few people can pray the way Róth did.”¹⁷

¹⁶ I recorded the complete Shabbat liturgy of Jenő Róth (Hebrew name: Chayim Benjamin Ben Ha-rav Shmuel Rata) between 1977 and 1980 in Budapest.

¹⁷ This text is a compilation of several conversations I had with Erbst in the 1990s. Torah is the name for the Hebrew original which the Christian tradition calls the five books of Moses. The Talmud is a collection of tractates compiled in the course of

When I discussed Erbst's and Róth's styles with *ba'alei tefillah* in Hungary and later in the USA and Israel, a variety of explanations were offered for the difference between them. Some, like Erbst himself, associated the difference with the level of learning, while others suggested that they might reflect different local traditions. Several *ba'alei tefillah* associated variously Erbst's or Róth's style with that of "some small village", while there were others who held Róth's singing to be somehow Hassidic.

It is impossible to substantiate any of the above suppositions.¹⁸ Erbst was born in a small village in an impoverished territory of Austro-Hungary. He acquired the art of the *ba'al tefillah* during the 1950s in Budapest, where he settled after the war, in a small prayer-house where Jews from various regions gathered and taught one another. In those years, Erbst encountered the world of concerts and opera and became an enthusiastic music lover. Classical music is still "one of the most important things" in his life.

Róth was also born in a small village, but went to study at a famous Hassidic yeshiva while still a child. After a few years in the yeshiva, he embarked on the study of *hazzanut* (the art of the *hazzan*, or professional cantor). He became a *hazzan* after the war and was also a highly-respected *ba'al koreh* (master of Torah cantillation). Róth was able to pray in a variety of styles including the simplest prayer recitation—which he described as "the sephardi way, as they did it in our village", the prayer singing which he called "the Hassidic way", and the modern cantorial style ("as the Ashkenazim do it; that is, the modern people here in Budapest").¹⁹

several centuries since late Antiquity, containing transcriptions of rabbinical discussions relating to the oral laws of the Jewish religion. The Talmud forms the basis of Jewish learning.

¹⁸ Although Jewish singing has been recorded since the beginning of the twentieth century, documentary recordings that would guide us in questions of vocal quality are virtually non-existent. Most recordings from before WWII were preserved either on phonograph cylinders (ethnographic recordings) or on commercial discs. The commercial production focused on what seemed feasible to sell, which meant artistic performances of widely acclaimed cantors. Since every religious Jew was familiar with the ways of the simple prayer—most being able to function as prayer leaders—it was not commercially viable to record this kind of chanting. But mostly the same was true for ethnographic recordings. Since the phonograph cylinder was expensive and could hold only a few minutes of music, ethnographers wanted to preserve a fragment of something unusual. Recording of commonplace recitation and recording of complete services were out of the question. As a result, the documentary recordings we have today are both sporadic and generally unrepresentative of the art of the prayer leader: a few fragments from arbitrarily selected locations from Eastern Europe and somewhat more extensive (although by no means sufficient) recordings from after the war—mostly from Israel.

¹⁹ By "Sephardi way", Róth did not mean the tradition of the Spanish Jews but that of the Hassidic sects and their followers who used the Sephardic version of the prayer

There can be no doubt that Erbst’s and Róth’s recitation styles reflect their life experiences, the most decisive of which were probably those of their early childhood.²⁰ Nevertheless, it would be difficult to claim that their singing represents the tradition of a specific region or religious group. By the time our recordings were made—with Róth in the 1970s and with Erbst in the 1980–90s – they had internalized a variety of styles. Like most of my other informants, they did not consider the regional origin of the melodies significant.

It seems that the performing styles of simple recitation were, by and large, the same throughout the East-Ashkenazi regions, except for a few specific mannerisms associated with certain Hassidic groups. Erbst who was brought up in a remote village in Carpathia recognized the style of his village in the performance of Róth whose childhood was spent in a village of the Great Plains in Hungary. The fact that the same *performance types* recur all over Eastern Europe is remarkable, considering the vast geographical territory on which Jewish prayer chant was practiced. We have to keep in mind, nevertheless, that there are countless personal variations within each type. The following explanation, which I often heard and which puzzled me at first, is illustrative of this attitude: “You want to know where this melody is from? Well, it’s my personal version. But this is the authentic way—it’s the same all over the Ashkenazi world.” This means that people attach great importance to the fact that their style of performance is markedly individual, at the same time recognizing that the highly personal styles of their own and of other belong to a few basic performing types.

But if the individual has such great freedom in creating his own style, then what is the reason for fundamentally different performing types? How is it possible that both the ragged performance of Erbst and the smooth chanting of Róth are regarded as typical and authentic?

I believe that the origin for these extreme contrasts in the performing types of simple recitation lies in the contradiction that is embedded in the idea of prayer. In order to understand this built-in contradiction, it is necessary to explain some basic aspects of traditional religious life. The center of the Jewish religion is study; that is, the reading, learning, discussion and contemplation of the sacred texts, especially the Torah and

book. Róth’s “Sephardi”-style performance is the one described in this article: a simple though animated lulling flow of recitation. Róth’s “Hassidic way” of singing was similar to his “Sephardi” recitation but contained a few additional melodic and vocal elements. The “Ashkenazi” or “modern” way meant the cantorial art of what may be called the conservative branch of Judaism.

²⁰ See my “The unbearable lightness of ethnomusicological complete editions”.

the Talmud. In the Jewish tradition, however, learning does not translate into the acquiring of knowledge for a purpose. The sacred texts are so long and complex, that no matter how much one studies them, one will never control them completely. Learning should be done for the sake of learning alone and the emphasis is always on the *process*. Consequently, a religious Jew reads an enormous amount of text each day. Even if he spends little time with study *per se*, he gains religious instruction from the prayers read during the obligatory daily services, amounting to several hundreds of pages of Hebrew text. Prayer is also a form of study. As large sections of the same prayers recur in each service, the believer reads a monumental body of identical texts aloud day after day.

For a practicing Jew, prayer becomes something like a virtuoso art: reading lengthy texts out loud, extremely fast and without mistakes is about as difficult as playing a virtuoso musical piece. And as in the case of virtuoso musical performance, the performances of the prayer often become mechanical.

There is thus a contradiction between the demand of reading (i.e. fast reading of long texts with perfect pronunciation) and that of *kavanah* (understanding/concentration/devotion). Except for a few rare, inspired moments, it is virtually impossible to live up to both demands for the full length of the ritual. The rushed weekday morning services, for example, are hardly the ideal context for spiritual devotion. This problem has been recognized and discussed since Talmudic times and the solution to it has never been simple.²¹ But similarly to the case of learning, the essence of prayer lies in the *process*. The believer “lives” with the prayer texts, so to speak; he prays differently each day, sometimes mechanically and sometimes with devotion. Religion does not encourage automatic prayer, but accepts it as part of the reality of everyday life. It is considered important that one read the prayers even if he feels unready to concentrate on the meaning of the text—for there is always a possibility that hearing his own voice saying the words will inflame his heart. And even if this does not happen, his mechanical prayer today may prepare him for concentration tomorrow.

Erbst told me once: “Last night I could not sleep. I turned on the light and opened the radio. A piece by Mozart was playing. I opened the Book of Psalms and began to read it with Mozart in the background. My mind was not there but I read them through anyway—all the 150 psalms. Then I went back to sleep. But when I woke the next morning, I had the

²¹ I explain the consequences of these considerations for the musical practice in my “Orality as Religious Ideal: The Music of East-European Jewish Prayer”, *Yuval 7 – Studies in Honor of Israel Adler* (Jerusalem: Magnes Press, 2001), 113–153.

feeling that this was not quite right, that I had read the psalms without paying attention to them, with the music on. So I decided to read them again with *kavvanah*. And believe it or not, I did it. Early in the morning before my family got up, I read them again and my mind was clear and I paid attention to the words from beginning to end.”

The daily practice of reading on the one hand and the demand of *kavvanah* on the other are forces that pull the performing style of the prayer in different directions. The endless repetition of the text results in a smooth, indifferent and dull murmur, while devotion breaks this uniformity, creating expressive moments in the performance.

Expressivity alone is not enough to make a chant sound “Jewish.” The prayer of a good *ba'al tefillah* should reflect the whole of his way of life, which in the case of a religious Jew means the daily practice of prayer reading. It may sound paradoxical, but the congregation expects to hear not only *kavvanah* in the singing of the prayer leader, but also traces of his endless daily mechanical prayers.

The highest level of prayer is when one’s devotion does not manifest itself in the superficial aspects of the performance. Rather, veiled by smooth performance, so to speak, it “glows as if from within.” Although such a “flowing prayer” may seem unemotional and mechanical to the outsider, it is often the result of an ecstatic state of mind that is, however, completely controlled. A Hassidic text describes this state of mind with the following words: “...thus in prayer he is able to engage in the service of God, so that his service is not visible to people at all. He makes no motion whatsoever of his limbs, but only within his inward soul it is burning in his heart, and he will cry out in silence because of his excitement...”²² Another source teaches: “At times, when a person is attached to the supernatural world, to the Creator, blessed be He, he must guard himself not to perform any motion, even in his body, so as not to nullify his attachment.”

Similarly to the case of expressive prayer, one is left with the question of how to distinguish between a recitation which is uneventful due to boredom and one in which the monotony results from a transcendental state of mind. In prayer, as in a musical performance, there is no simple criterion by which the “truthfulness” of a performance could be objectively defined. Yet the initiated feel the difference; there is something in the voice quality—in the breathing, the tempo, the minuscule melodic turns—that betrays the attitude of the performer.

²² Dov Baer of Mezhirech (the Maggid), *Liqqutei Yeqarim*, 14.a and 1d., quoted in Uffenheimer, *Hasidism as Mysticism*, 185.

Afterword

The style of traditional Jewish prayer cannot be simulated. One may think it possible to learn “to sound Jewish” simply by imitating the mannerisms of a certain performance. But there are no shortcuts here. Unless a person has recited the prayers daily, acquiring, through several thousand readings of the same words and over many years, a technique of fast recitation, he will stand out immediately as not “Jewish” – regardless of how closely he reproduces the typical “muddy” Jewish mannerism and even how truly devoted he is to the prayer.

Clearly, ugly voice *per se* is not the prerequisite for sounding “Jewish”. On the contrary, there are ample historical documents that single out the beauty of the voice as one of the most important aspects of effective prayer. For instance, it is told of Elijah ben Solomon, known as the Gaon of Vilna, that “he stood to pray word by word, with pleasant sounds and a subtle melody. Whoever heard him...melted like wax before the flame of his concentration. For he concentrated on every single word of the service and produced each sound and utterance with a pleasant tune and with power.”²³ People came from far away to be inspired by the experience of just being close to him when he prayed. “They gazed in wonder at how a person could reach such a level of love of God.” It appears from this account that pleasing musical performance (“pleasantness of sound”), musical sophistication (“subtle melody”), deep and immediate emotional effect (“melted like wax”) and *kavvanah* (“concentration”) act together and are all part and parcel of the prayer.

How, then, should one define the “Jewish element” in the performance of Jewish prayer chant?

The answer to this question is complex. Prayer is a multifaceted phenomenon and each of its “essences” calls for a different attitude, which in turn may manifest itself in different manners of execution. Prayer is service to God, a ritual—something to be performed even when one is indisposed. Prayer is a personal outcry expressing the individual’s secret desires and fears. Prayer is “the service of the heart”—the believer’s devotion for and concentration on the spiritual meaning of the words. And finally, prayer is the yearning for the infinite.

Thus, in the Jewish tradition, prayer allows the believer to occupy himself with a body of textual material, to be educated and moved by it, be bored with its repetition, and perhaps ultimately inspired to reach out toward the “world beyond”. The performance tradition of prayer is as

²³ This and the next quote are from Moshe Rosman, *Founder of Hasidism: A Quest for the Historical Ba'al Shem Tov*. (Berkeley: University of California Press, 1996), 37.

diverse as prayer itself is many-sided; of the many types, this article presented only two. To speak of performance types, however, is not entirely appropriate; it would be better to say that the above examples realized, in a unique manner, two of the many potential directions of prayer. The concrete realizations were personal; we would not hear Erbst's or Róth's chanting style in quite the same way from others, even though some of the tendencies observed in their performances are typical. The “Jewishness” of Jewish recitation has to do not so much with concrete musical aspects as with certain underlying tendencies in the practice of and attitude toward prayer.

The East European Jews lacked the cultural space necessary for the development of a purely artistic mode of expression with a refined technique and professional performing tradition similar to the grounded art traditions of some other religious chants, such as the Gregorian or Coptic. In the East European Jewish milieu, the prayer was relegated—or perhaps raised—to the domain of the everyday and the everyman. As such, it behaved much like a spoken language that emerges from a basic sense of grammar and pronunciation, which, however, manifests itself in real life in an array of seemingly arbitrary and haphazard characteristics.

Јудит Фриђеси

„РУЖНОЋА“ ЈЕВРЕЈСКЕ МОЛИТВЕ
– КВАЛИТЕТ ГЛАСА КАО ИЗРАЗ ИДЕНТИТЕТА
(Резиме)

У студији се разматрају естетски концепти молитвеног певања Ашке-нази Јевреја из источне Европе, који су у усменој традицији постојали све до седамдесетих година 20. века, а који су спорадично опстали све до данас. Акцент је стављен на певачку праксу пре Другог светског рата.

У певању поменуте јеврејске заједнице разликују се три стилска нивоа: лична молитва, коју одликује брз и једноставан речитатив; предводник у молитви или представник заједнице, познатији као *ба'ал тевфилах* (*ba'al tefillah*) или као *шелиах цибур* (*scheliach tzibbur*), обично упражњава мелодичан и успорен певачки манир који мање подсећа на говор а више на певање; најзад, вођа у молитви – кантор (*hazzan*), уз наведене начине примењује и умногоме комплексније мелодијске разраде једноставних напева.

Линија која раздваја ове музичке стилове и дате појачке улоге, у зависности од обредне радње, може бити наглашена. Дистинкција у односу на упрошћени мелодијско-ритмички речитатив долази посебно до изражаја при молитвама за веће празнике које изводе професионални појци певајући врло украшене мелодије. Важно је нагласити и то да у традиционалним јеврејским заједницама сваки мушки члан може бити предводник у молит-

ви; штавише, често се дешава да ту улогу сви периодично понове. Резултат овакве праксе јесте мноштво појачких манира, будући да сваки појединац уноси у интерпретацију нешто посве лично. У студији се, дакле, разматрају начини извођења који се могу означити као „појање“, „рецитовање“ или „певање“.

У фокусу пажње су, такође, особености и аспекти „јеврејског“ интерпретативног модела; прецизније речено, не оно што оне јесу, с обзиром на то да је дијапазон варијантних елемената готово непрегледан, него више шта оне нису или какве не треба да буду. Неке од главних карактеристика појачког манира Ашкенази Јевреја јесу следеће: несигурна интонација, изненадне промене у ритмичком стилу, нестабилна метрика, доминанти гласовни квалитет који се одређује као сиров – неиспрофилисан, затим посве произвољно примењивање разноврсних гласовних ефеката (грлени звуци и они који подсећају на штуцање, имитација звиждања, викање итд.).

С обзиром на то да је јеврејско појање крајње индивидуално, сваки појац има слободу да искористи сопствене вокалне квалитете и особене начине примене вокалних ефеката. Но, важније од трагања за одговором на питање који је појачки стил исправан, или описивања какви они могу бити, јесте питање извора естетског идеала појачких манира Ашкенази Јевреја. Примарно оправдање за естетику јеврејског појања, или тачније, антиестетику – естетику ружног, треба видети у аксиому да молитва није уметност. Молитва има музичку димензију, али она не сме да одвлачи пажњу са суштине која се достиже једино кроз тзв. *каванах* (*kavanah*) – посвећеност и/или концентрацију. Пратећи интерпретације познатих јеврејских појаца, ауторка расветљава захтеве које *каванах* поставља, као и различите начине које у задовољењу истих одабрани појци спроводе.

(Резиме сачинила Весна Пено)

UDC 783.25.01(=112.28):26-534.3



Биљана Милановић

КОЛЕКТИВНИ ИДЕНТИТЕТИ И МУЗИКА

Апстракт: Текст представља увод у могуће превазилажење супротности између модерног и постмодерног поимања друштвених идентитета у музикологији. Уз критички однос према кључним теоријско-методолошким категоријама значајним за изучавање колективних идентификација, предложене су поједине смернице проучавања које се, између осталог, ослањају на важност односа индивидуално – колективно, на вишеструкост различитих индивидуалних и групних идентификација и на улогу саме музике као социјалне конструкције идентитета, али у релацијама истовремене историзације и критике.

Кључне речи: колективни идентитети, индивидуално, колективно, музика, музикологија, интердисциплинарна проучавања, представљање, симболичка географија.

Како схватити колективне идентитете у контексту све бројнијих дискурса о мултикултурализму, културној хибридности, интеграцијама, транснационализму и другим сродним процесима и променљивим појавама савременог света? Несмањено, веома интензивно научно интересовање за основне облике групних идентификација, као што су нација или етнија, потврђује претпоставку да су глобализација и фрагментација два повезана, међусобно зависна процеса.¹ Оно је, међутим, обележено значајним померањем ставова о индивидуалним и колективним идентитетима који се посматрају као релационе, променљиве, несталне и контингентне категорије међуљудских трансакција, а не као статични, реификовани ентитети.² Тако-

¹ Центрипеталне фазе културне хомогенизације, економске интеграције, планетарне технологије и комуникације, све већа потрошња „глобалних“ производа, све веће миграције с најразличитијих места на најразличитија места, а са друге стране нови „локализми“, различити етнички, верски, регионални партикуларизми и други облици отпора глобалним интеграцијама све се чешће проучавају као међусобно делујући процеси. Упор. Tomas Hilan Eriksen, *Etnicitet i nationalizam*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2004, 274–285.

² Наведена обележја најраније су образложена у теоретизовању етницитета, због чега је Фредерик Барт по многим не само родоначелник савремених етничких проучавања већ и антиципатог постмодерног поимања културе. Његова студија, утицајна у антропологији као и у другим дисциплинама, објављена је још крајем шездесетих (F. Barth, Introduction, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference* (ур. F.Barth) Universitetsforlaget, George Allen and Unwin, Bergen/Oslo – London, 1969, 9–38) а на српски језик преведена је тек крајем века (Frederik Bart, *Etničke grupe i njihove granice* у: Filip Putinja i Žoslin Stref-Fenar, *Teorije o etnicitetu*, Biblioteka XX vek, 1997, 211–259).

ђе, новија сагледавања одређених типова колективитета одвијају се у контексту комплекснијих система који обухватају и позиционирање других друштвених идентитета, од заједничног и локалног до регионалног и глобалног, као и њихова укрштања са расним, класним, родним, старосним, верским, политичким и другим идентификацијама. Социјално-антрополошке теорије оперишу појмовима сегментираних и вишеструких идентитета, пружајући погодан основ за приступ сложеностима друштва које се не може поделити у чврсте и јасно формулисане групе, а поготово не по недвосмисленим и општеважећим критеријумима.³ Таква полазишта једнако упућују на комплексност индивидуалних позиционирања, јер у сваком од нас „борави“ више друштвених идентитета од којих неки могу бити у неслагасју, па и у контрадикцији са другим деловима сопства.⁴ У полифонији теоријских ставова, преиспитивање и редефинисање основних социјалних категорија води и гласовима о њиховом деградирању, односно дезинтегрисању индивидуе као флуидне и ситуационо условљене, фиктивности колектива и илузијама чинова групне идентификације, али и свету као континууму који замењује застарели појам друштва.⁵

Уколико су се, међутим, модерна и постмодерна поимања идентитета испрва могла означити у контексту бинарних питања „Како конструисати идентитет и одржати га?/ Како избећи фиксни идентитет и оставити себи што већи број могућности?“⁶ чини се да значај добијају управо она гледишта која ову опозицију разграђују и рачунају на међупросторе између различитих сазнајних перспектива. Оваквих разматрања није лишена ни музикологија чији је изазов, по Аластеру Вилијамсу, успешно „кретање између ригидних аутентичности и пресије под којом се музика редукује на паковања идентитета“⁷. Вилијамс, заправо, наглашава да постмодерни дискурси, упркос сумњи у метанаративе, постају то исто када универзализују услове из развијеног западног света и преносе их у синхрону или

³ Ако се у графичком приказу сегментирани идентитети представе помоћу концентричних кругова или скупова са подскуповима, онда вишеструки идентитети могу бити означени пресеком различитих скупова. Упор. Tomas Hilan Eriksen, *Нав. дело*, 289.

⁴ Упор. Stuart Hall, *Old and New Identities, Old and New Ethnicities, Culture, Globalization and the World-System* (ур. Anthony D. King) Macmillan, London, 1991, 41–68.

⁵ О редефинисању ових категорија у савременим теоријама друштва упор. Tomas Hilan Eriksen, *Нав. дело*, 275–279.

⁶ Питања произилазе из Бауманових закључака. Упор. Zygmunt Bauman, *From Pilgrim to Tourist; or A Short History of Identity, Questions of Cultural Identity* (ур. Stuart Hall и Paul Du Gay) Sage, London, 1996, 18, према Tomas Hilan Eriksen, *Нав. дело*, 243.

⁷ Alastair Williams, *Constructing Musicology*, Ashgate, Hampshire, 2001, 139.

дијахрону перспективу традиционалних друштава.⁸ У истом том контексту Џорџина Борн и Дејвид Хесмондхал примећују да екстензивна употреба појединих теоријских модела може да доведе до проблематичних и идеолошки тенденциозних закључака.⁹ Са друге стране, залагање за дефетишизацију композитора, дела и стилова, као ослобађање од есенцијалистичког остатка старе, постпросветитељске традиције, али и за увођење детаљне социјалноисторијске перспективе која недостаје постмодерним наративима, главни су императиви критичких ставова какве заступа Тимоти Тејлор у музиколошком приступу расним, етничким и културним идентификацијама.¹⁰

Уколико смо заинтересовани за испитивање и разумевање колективних идентитета у релацијама музичкоисторијских процеса, суочени смо, са једне стране, са мноштвом модела и теоријских приступа произашлих из разуђеног, интердисциплинарног подручја везаног за идентитете, а са друге са разноликом и бројном музичком грађом често разматраном без иманентне теоријске апликације или у недовољно убедљивом односу са њом. Реч је, дакле, о сложеној и обимној проблематици која превазилази не само оквире засебне студије већ и истраживачке компетенције појединца. Свесна ових ограничења и неминовне селективности, али и досадашњих искустава да се универзални рецепти увек показују као проблематични, покушаћу да издвојим важне аналитичко-методолошке категорије које се и поред различитих научних приступа, дефиниција и циљева појављују као тачке пресека у испитивањима друштвених идентитета, а у самој музикологији већ имају или тек могу да добију одговарајућу

⁸ Такође, аутор види сличне проблеме и у екстремима наглашавања микронаратива, када се запостављају историјски услови. *Исто*, 119–120 и 139–140.

⁹ Борнова и Хесмондхал наводе пример деконструктивистичког приступа Сузан Мекклери у разматрању Бахове музике, указујући на проблематично изједначавање Баха са „постмодерним еклектичаром“ (Susan McClary, *The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year*, *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (ур. Richard Leppert и Susan McClary) Cambridge University Press, Cambridge, 1987, 62), а истој ауторки упућују замерке поводом њене анализе Брамсове *Треће симфоније* (Susan McClary, *Narrative Agendas in „Absolute“ Music: Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony*, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (ур. Ruth A. Solie) University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1993, 326–344), сматрајући да некритичка и екстензивна примена теорије рода овде губи своју специфичност (упор. детаљније Georgina Born и David Hesmondhalgh, *On Difference, Representation, and Appropriation in Music*, *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, (ур. Georgina Born и David Hesmondhalgh) University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2000, 42–43; 57)

¹⁰ Timothy D. Taylor, *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, Duke University Press, Durham and London, 2007.

примену. Стога овом тексту дајем карактер увода у могуће превазилажење појединих дилема и супротних ставова. Такође, предлажем и неколико методолошких смерница које се у наредним корацима, а у зависности од типова и циљева даљих проучавања на тему музике и друштвених идентитета, могу детаљно испитивати, кориговати и/или проширивати на конкретном музичком материјалу.

Полазишта и дилеме у приступу колективним идентитетима и музици

У литератури се наглашава да се музикологија, етномузикологија и студије културе највише баве проблематиком друштвених идентитета у области популарне музике. Дебате о културним идентификацијама у контексту студија рода, расе, етничитета и других колективних артикулација, дискурси о присвајању, припадању, моћи, праву, контроли, ауторству, аутентичности, хибридности, новим формама глобалне имагинације попут такозване „музике света“ (World Music) заиста представљају најразуђеније поље у вези са назначеном музичком облашћу.¹¹ Стога је логично зашто Вилијамс приликом разматрања главних проблемских кругова „теоријски информисане музикологије“ свој дискурс под насловом „Идентитети“ посвећује управо литератури о популарној музици.¹² Уз преглед различитих музиколошких студија у контексту теорије рода, који претходи наведеној целини, те поглављу о „постколонијалној музикологији“ и позиционирању проблематике о „сопству и другости“ у етномузикологији, Вилијамс, практично, обухвата главна подручја везана и за проблеме на релацији колективних идентитета и музике. О релативности његове или неке друге поделе могло би се засебно расправљати, јер музикологија, етномузикологија и студије популарне музике деле бројна заједничка питања у контексту идентитета, па се и преклапају упркос специфичностима њихових појединачних области.¹³ Заједничка сагледавања доприносе и критици односа

¹¹ Упор. нпр: *World Music, Politics and Social Change* (ур. Simon Firth), Manchester University Press, Manchester, 1989; Tony Mitchell, *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, Leicester University Press, London, 1996; Simon Firth, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

¹² Alastair Williams, *Constructing Musicology*, *Нав. дело*, 76–97.

¹³ Проучавање родних, националних, етничких и расних идентификација у контексту такозване уметничке музике (упор. нпр.: *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (ур. Ruth A.Solie) *Нав. дело*; Carolyn Abbate, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton, 1991; Jane Fulcher, *The Nation's Image: French*

између „уметничког“, „фолклорног“ и „популарног“, чија је подела на раније строго класификоване области такође део дискурзивне праксе везане за идентитетска позиционирања, посебно за стратегије социјалне, културне, економске и политичке контроле.¹⁴

Grand Opera as Politics and Politicised Art, Cambridge University Press, Cambridge, 1987; Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, 1997; Jim Samson, *Music and Nationalism: Five Historical Moments*, *Nationalism and Ethnosymbolism* (ур. Athena S. Leoussi и Steven Grosby), Edinburgh University Press, Edinburgh, 2007, 55–67; David Martin, *The Sounds of England*, *Исцо*, 68/83; *The Work of Opera: Genre, Nationalhood and Sexual Difference* (ур. Richard Dellamora и Daniel Fischlin), Columbia University Press, New York, 1997) и у оквирима етномузикологије (упор. нпр.: *Music and the Racial Imagination* (ур. Ronald Radano и Philip Bohlman), University of Chicago Press, Chicago, 2000; Philip V. Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, ABC/CLIO, Santa Barbara, Denver, Oxford, 2004; Donna A. Buchanan, *Performing Democracy: Bulgarian Music and Musicians in Transition*, University of Chicago Press, Chicago, 2006) води преклапању дисциплина, као и интегралном проучавању различитих врста колективних идентитета. Такви примери налазе се и међу радовима из области „постколонијалне музикологије“. У широком контексту сопства и другости, постколонијалне студије у музици баве се музичким оријентализмом и егзотизмом (упор. нпр.: Ralph P. Locke, *Constructing the Oriental „Other“: Saint-Saëns’s Samson et Dalila*, *Cambridge Opera Journal* 3, Бр. 3, 1991, 261–302; Richard Taruskin, ‘Entoiling the Falconet’: Russian Musical Orientalism in Context, *Cambridge Opera Journal* 4, 1992, 253–80; Paul Robinson, *Is Aida an Orientalist Opera?*, *Cambridge Opera Journal* 5, Бр. 2, 1993, 133–140; Ralph P. Locke, *Reflections on Orientalism in Opera and Musical Theatre*, *Opera Quarterly* 10, Бр. 1, 1993; Ralph P. Locke, *Beyond the Exotic: How „Eastern“ is Aida?*, *Cambridge Opera Journal* 17, Бр. 2, 1995, 105–139; *The Exotic in Western Music* (ур. Jonahtan Bellman) Northeastern University Press, Boston, 1998; Matthew Head, *Orientalism, Masquerade and Mozart’s Turkish Music*, Royal Musical Association, London, 2000; Katherine Bergeron, *Verdi’s Egyptian Spectacle: On the Colonial Subject of Aida*, *Cambridge Opera Journal* 14, Бр. 1–2, 2002, 149–159; Timothy D. Taylor, *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, *Нав. дело*).

¹⁴ О овим поделама као конструкцији упор. John Shepherd, *Difference and Power in Music*, *Musiology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, *Нав. дело*, 49. Поједини зборници радова који се усредсређују на уже или шире позиционирање различитих проблемских кругова везаних за друштвене идентитете у областима „уметничке“, „популарне“ и „фолклорне“ музике, представљају директне примере деконструисања есенцијализованих представа о поменутиим поделама и сведоче о бројним заједничким питањима чија комплексност доводи до значајног међусобног преклапања музикологије и етномузикологије, као и до замагљивања граница између њих и других научних дисциплина (упор. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, *Нав. дело*; *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place* (ур. Martin Stokes) Berg, Oxford, 1994; *Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe* (ур. Mark Slobin) Duke University Press, Durham and London, 1996). У истом контексту истиче се и наведена Тејлорова књига у којој се дискурс о колективним, пре свега расним и етничким разликама у контексту критике основних система доминације и експлоатације (колонијализам, империјали-

Теоријски поткрепљене студије које рачунају на групне идентитете као социјалне конструкције и на музику као део те конструкције потенцијално превазилазе јаз између традиционалне музиколошке анализе и онога како људи чују и разумеју одређену музику и шта им она значи у различитим чиновима идентификација и категоризација. Такође, искуства савремених изучавања могу повратно да делују на приступ одговарајућим темама које су и раније биле актуелне. На пример, проучавање националног идентитета у одређеном музичкоисторијском контексту има могућност примене адекватних закључака о нацији и национализму из области друштвене теорије, али и дискурса о самоописивању, присвајању, разлици, односу „уметничке“ и „неуметничке“ музике, релативности категорија „аутентичног“ и „оригиналног“ и другим проблемима који се у вези са позиционирањем идентитета разматрају у наведеној литератури.

Постојање интеракције између индивидуалног и колективног представља незаобилазну димензију сагледавања колективних идентитета и музике. Како ни сама субјективност није статична, већ је одређена различитим аспектима постојећих и жељених, потенцијалних идентификација, она се у музици изражава кроз бројне укусе и праксе. Пријемчивост појединца на стварање и конзумирање знатно је одређена и његовим индивидуалним позиционирањима. Уколико у овим релацијама разматрамо проблеме стила компоновања, интерпретације или рецепцијских навика и укуса, упућени смо на боље разумевање комплексности музике као социјалне конструкције, јер преклапања и/или неслагања на плану индивидуалних и групних деловања и доминантних и алтернативних музичких дискурса чине динамику вишеструких идентитета.¹⁵ Можда би се овај контекст могао јасније дефинисати уз теоријску подршку неког одговарајућег модела друштва, каквима обилује социјална теорија. На пример, Џенкинсов идеалнотипски модел са поделом на *индивидуални*, *интерактивни* и *институционални поредак* указује се као довољно широко полазиште које истовремено рачуна на пресудну улогу индивидуе.¹⁶ Три међусобно условљена и испреплетана поретка теме-

зам, глобализација) развија на разноврсном материјалу од раних опера до музике савремених телевизијских реклама (Timothy D. Taylor *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, *Нав. дело*).

¹⁵ Упор. детаљније Georgina Born и David Hesmondhalgh, *Нав. дело*, 24–25.

¹⁶ Џенкинс разликује 1. *индивидуални поредак* – свет отеловљених особа, као појединачних организама и „онога што се догађа у њиховим главама“ 2. *интерактивни поредак* – свет узajамног присуства и односа међу отеловљеним појединцима, као „онога што се догађа међу људима“ и 3. *институционални поредак* – свет систематизованих, уређених, организованих и симболички моделованих

ље се „у“ и „на“ „отеловљеним појединцима“ чије интеракције подразумевају свесно или несвесно прилагођавање у непрекидном стварању и преиначавању друштвеног идентитета.¹⁷ Чини се да њихово детаљније испитивање у контексту музичких процеса, од оних унутар индивидуе до институционално организованих, симболички моделованих пракси, завређује засебну и детаљнију пажњу, јер предности овог модела, између осталог, стоје на страни дистанцираног односа према композиторима, стиловима и делима.

За разлику од схватања која су музици давала статус непредстављајућег медијума, проучавања на релацији идентитет – музика подразумевају специфичну природу музичког представљања. Упркос полифонији гласова и дебатама на пољу наратологије о нерепрезентности музике у поређењу са другим типовима уметничких форми, нека кључна постструктуралистичка полазишта показала су се као делотворна за семантичко сагледавање музике и идентитета. Од Бартовог става да нема метакодова који би стабилизовали интерпретацију и његовог дискурса о интертекстуалности,¹⁸ до каснијих поставки о неограниченом контексту у којем текст може да буде интерпретиран, посебно се издвајају дискусије о перформативности. Они наглашавају потребу да не посматрамо само шта текстови значе него шта они „чине“, па се у новијим студијама музика сагледава као медијум који не само да рефлектује и енкодира значења везана за идентитете, већ и учествује у њиховом стварању.¹⁹ Музици недостаје денотативно значење карактеристично за књижевност и визуелне уметности, али јој се приписује нарочита моћ конотације која делује у процесу перформативности, односно свим облицима музике и њеног функционисања у контексту културе. Можда су, како истичу Борнова и Хесмондхал, управо „њене снажне когнитивне, кул-

пракси, као онога „како се ствари раде“. Први се оваплоћује кроз појединачна тела, други кроз колективни простор „скупа и сцене“ и интерактивну праксу која се одвија међу теловљеним појединцима, а трећи кроз институционализовано присвајање простора у зградама, територијама, видљивој симболици итд. Упор. Ričard Dženkins, *Emicitet u novom ključu*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2001, 100–111.

¹⁷ Исто, 100. Посебно је значајан интерактивни поредак као место где се „слика о себи“ сусреће са „јавном сликом“, када Џенкинс заступа Гофманове (Goffman) тезе по којима је идентитет ствар наступа (performance), упор. Исто, 104–5.

¹⁸ Roland Barthes, *From Work to Text, Image–Music–Text*, Fontana, London, 1977, 155–164.

¹⁹ Крејмер, на пример, говори о значењу музике у њеном перформативном домену, истичући да се перформативна деловања музике могу упоредити са сличним процедурама у другим уметничким формама са очигледнијим семантичким садржајем. Упор. Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice, 1800–1900*, University of California Press, Berkeley, 1990, 7–10, према Williams, *Нав. дело*, 40, 143.

турне и емоционалне асоцијације, и њена апстракција“ особине које музици „дају јединствену улогу у замишљајућим конструкцијама“.²⁰

Позиционирање конкретних истраживачких перспектива у наведеном теоријском контексту омогућава покретање многобројних питања која се односе на разумевање музике, њене улоге и деловања у процесима друштва и културе прошлости и садашњости. На који начин је музика употребљена да означи неки идентитет? Како су поједина музичка означавања добила значење? Како оно опстаје или се редефинише и мења у процесима друштвених промена, измена званичних и незваничних политичких идеологија и културних стратегија, снажења, слабљења или мењања државних, националних, етничких и других граница? Какву улогу музика може да има у формирању нових националних, етничких, регионалних, класних и других идентитета? Како се она употребљава у контролисању идентитета? Како су музиком представљене друге културе? Како се користи њено значење у конструисању идентитета и разлике и какву улогу ти процеси имају у културном и политичком смислу?

Музиколози нису усаглашени у решавању ових и других сличних питања. Радикално конструктивистичко становиште, какво на пример заступа Рут Соли, упућује на схватање музичког представљања идентитета као процеса који „производи реалност“, али који дефинитивно „не претпоставља“ и „не рефлектује неку претходно постојећу реалност“.²¹ Оно се ослања на тезу да су идентитети неограничено ситуационо условљени и, у крајњој линији, негира постојање друштвеноисторијских континуитета колико год да су и они сами резултат конструкције. Са друге стране, флексибилнији приступи обухватају обе могућности. Тако Мартин Стоукс не пориче старија гледишта по којима се музика „дешава ‘у’ друштву“, али почен искуствима „музичке антропологије“ даје предност конструктивизму и наглашава да „друштво (...) може бити сагледано као нешто што се дешава ‘у’ музици“.²² Борнова и Хесмондхал развијају његове синтагме у дискурсу о старијем, „хомологом“ и новијем „процесуалном“ моделу, показујући на различитим примерима да музика може да рефлектује социјалне односе и да има формативну

²⁰ Georgina Born и David Hesmondhalgh, *Нав. дело*, 32. Аутори имају у виду Бартову поделу на денотативне и конотативне форме означавања. Такође, упор. Georgina Born, *Rationalizing Culture IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley, 1995.

²¹ Ruth A. Solie, Introduction: On “Difference”, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, *Нав. дело*, 12–13.

²² Martin Stokes, Introduction: Ethnicity, Identity and Music, *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, *Нав. дело*, 2.

друштвену улогу. Штавише, наведени начини нису искључујуће већ надопуњујуће категорије, а њиховим адекватним коришћењем могу да се превазиђу и њихови потенцијални недостаци – „опасност“ од есенцијализма првог и редукционизма другог модела.²³

Двоје поменутих аутори документовано показују да постоје различите могућности музичког ариткулисања идентитета, односно да је музика медијум замишљања и конструисања, преговарања, мобилисања, одржавања, снажења или, пак, разградње и деконструисања друштвених група и линија њихових разграничења. Међутим, пошто музичко представљање неминовно упућује на заузимање става према друштвеној реалности, онда би дискурс о идентитетима требало да обухвати и теоријски однос према овој категорији. Код Борнове и Хесмондхала остаје двојност између „стварног“ и „замишљеног“, што отвара питање превазилажења ових супротности.²⁴ Реч је о различитим тумачењима чије половине налазимо у схватањима такозваних реалиста и радикалних конструктивиста, а искуства из других научних дисциплина могу да буду корисна у апсолвирању наведеног проблема у самој музикологији.

Интердисциплинарни оквири. Ограниченост појединачних аналитичких категорија и приступа

Огроман и разноврстан корпус истраживања колективних идентитета, који обухвата не само засебне дисциплине већ и хибридне научне жанрове и области попут имагологије и постколонијалне критике, заснива се на различитим проучавањима позиционираним у контексте идентитета и алтеритета, која оперишу сликама о „сопству“ и „другости“ као основним аналитичким категоријама.²⁵ Уз ове категорије незаобилазан је и појам „менталне мапе“,²⁶ односно,

²³ Georgina Born и David Hesmondhalgh, *Нав. дело*, 1–58.

²⁴ Наведеним супротностима обележена је њихова типологија музичког представљања идентитета, коју детаљније разматрам у даљем току текста.

²⁵ Сlike „о себи“ и „о другима“ биле су још од средине прошлог века предмет имагологије која се данас, као компаративна имагологија, заснива на постструктурализму и радикалном конструктивизму (упор. Зоран Константиновић, *Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора, Свој и туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима* (ур. Миодраг Матицки), Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006, 11–15).

²⁶ Овај често коришћен термин произашао је из истраживања процеса когниције са неуробиолошког гледишта. Човек, наиме, прима мноштво утисака из своје околине, али перцепира искључиво оне који су му потребни да преживи у компликованим условима окружења. Од тих елемената ствара сопствену кохерентну слику света на основу које конституише једну индивидуалну имагинарну менталну карту. С обзиром на њену сличност са географском картом, Даунс

скуп когнитивних представа помоћу којих човек покушава да разуме своја емпиријска окружења, да се одреди према другима и да пронађе себе. Колективне представе о „сопственом“, „другом“, „страном“, „туђем“, део су овог арсенала.²⁷

Изоштравању критичког угла при сагледавању есенцијализованих форми знања о идентитетима и просторима несумњиво је допринео Саидов концепт о *оријентализму*. Он је деловао на замах постколонијалних студија и бројних критика које су много шире позиционирани у односу на иницијални фокус усмерен на представе о некада колонизованим просторима. Критика европоцентричних метанарација о историји и прогресу и деконструисање њихових бинарних дискурса, сагледавање културне доминације као замене за империјалне и колонијалне друштвене формације, критика идеологија и пракси које су маргинализовале говор о мањинама и други дискурси постали су, са једне стране, основа засебних теоријских наратива попут *балканизма*, а са друге тема специјалистичких изучавања бројних дисциплина. Тако је и приступ музици у контексту разних унутрашњих другости и мањина и/или „удаљених других“ неретко усмерен на критику одређених дискурса моћи.²⁸

(Roger M. Downs) и Стеа (David Stea) дају јој назив “Mental Map”. У ову карту унети су сви подаци перцепиране околине у просторном, временском и другим контекстима. Степен сличности те мапе са реалношћу може бити различит, али никада потпун. Карта обухвата и личне симпатије, жеље, тежње, као и антипатије, мржње, индивидуалне и колективне предрасуде и оцене свих врста. Она, дакле, више говори о личности перцепијента него о перцепираним односима у свету. Упор. Gabriela Šubert, *Imaginarna geografija „Balkana“ iz suprotnih perspektiva i njihove manifestacije u književnim delima, Свој и туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима, Нав. дело, 17.*

²⁷ Компаративна имагологија детаљно прецизира ове термине. „Друго“, „страно“ и „туђе“ појмови су сличног значења, а различитог интензитета. Теорије идентитета и алтеритета оперишу „сопством“ и „другошћу“, а ксенологија „туђством“ и „туђим“ које је у супротности са „себисвојственим“. Појам „туђства“ и „туђег“ асоцира појаве које иду до ксенофобије. „Себисвојствено“ подразумева егоистичко истицање онога што неко сматра да је само њему својствено, што га посебно уздиже и даје право да влада над оним што је другачије, па је овакво схватање у фокусу расних теорија. Упор. Зоран Константиновић, *Нав. дело, 14.*

²⁸ У том погледу је, на пример, упечатљив Болманов текст о музици јеврејских кантора у Аустрији. Развијајући испрва дискурс о унутрашњим и спољашњим другостима Европе, аутор каже: „Европа је незамислива без својих других. Њен осећај сопства, европства, историјски је употребљаван кроз њено замишљање других и што је много трагичније, кроз њене покушаје да контролише и повремено уништава другост (...). Можемо, тако, видети европску историју – и музичку историју – као дијалектички конфликт између сопства и другости. Изазов европских простора произилази из тог конфликта и од различитих начина на које се другост намеће тим просторима. Историја модерне Европе је читљива

Категорије „сопства“ и „другости“ подразумевају процесе групног укључивања и искључивања којима се успостављају границе међу ентитетима.²⁹ Управо су границе дуго биле главни предмет анализе, који заузима значајно место и у већини дискурса о музици и идентитетима. Границе су, међутим, релативне и променљиве, и неминовно упућују на бављење разликама, што се у појединим тумачењима критикује као проблематично полазиште.³⁰ Зато се акценат ставља и на проучавање простора, које даје основу за праћење интегративних процеса и структура унутар једног просторног, регионалног ентитета. Испоставило се, међутим, да су и региони проблематична категорија. Не само да су и њихове границе историјски променљиве, већ су и они сами обележени когнитивним схемама, односно појмовима „симболичке географије“ у којој је „ментална картографија“ важнија од физичких мапа са уцртаним рекама и планинама.³¹ Тиме, логично, основни нагласак остаје на *представама* о идентитетима и просторима, што је дало додатни подстицај радикалним имаголошким становиштима. Поставља се, међутим, питање да ли постоје начини да у проучавањима идентитета не подлегнемо замкама „менталног мапирања“, те стереотипима, предрасудама и наративним праксама некритички дамо статус „саме ствари“ (стварности), а да истовремено не останемо „заробљеници дискурса“, који се, попут људи у лавиринту са мноштвом огледала, крећу у самодовољној, симболичко-текстуалној равни?³²

(...) као такмичење за просторе (...)“ Philip V. Bohlman, *Composing the Cantorate: Westernizing Europe's Other Within, Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, *Нав. дело*, 188–191.

²⁹ Важност граница, њихових одржавања, али и њихове пропусности, нагласио је још Фредерик Барт у свом динамичном поимању етничитета. Frederik Bart, *Etničke grupe i njihove granice*, *Нав. дело*, 211–259.

³⁰ На пример, сматрајући да су границе, као променљиве категорије које се могу одређивати по различитим параметрима, проблематичан критеријум изучавања, Марија Тодорова истиче да је интензивно бављење границама наметнуло нездраву опседнутост разликама и другошћу. Marija Todorova, *Imaginarni Balkan*, *Biblioteka XX vek*, Beograd, 2006, 20.

³¹ Milan Subotić, *Na drugi pogled. Prilog studijama nacionalizma*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, I.P. „Filip Višnjić“, Beograd, 2007, 9. У истом Суботићевом тексту, који под насловом „На леђима бика: о симболичкој географији европског простора“ представља прву студију наведене књиге, аутор се бави топоима „симболичке географије“ као што су „Источна Европа“, „Централна Европа“, „Балкан“, указујући на променљивости које су, заправо, део „менталне картографије“. Упор. *Исто*, 7–43.

³² Ово питање постављам на основу формулација којима је Милан Суботић означио крајности „реалистичких“ и „конструктивистичких“ приступа. Упор. Milan Subotić, *Исто*, 42.

Ако се до недавно могло говорити о спору између „конструктивиста“ и „реалиста“, као и о антагонизмима између културне антропологије и историје, поједина гледишта склона су критичком прихватању ових коегзистенција и ставу да је реч о различитим, али у одређеном обиму комплементарним предметима анализе који се могу узајамно кориговати.³³ Тако Милан Суботић указује на међуоднос „менталне картографије“ и историјскополитичких процеса, односно примерима демонстрира да промене „симболичке географије“, у крајњој линији, зависе од промена у структури (политичке, економске, културне) моћи, али и да наслеђене и новонастале „менталне мапе“ повратно могу да утичу на саму социјалну структуру и историјска збивања.³⁴ То значи да се решења могу пронаћи између искључивог фокусирања на текстове, нарације, дискурзивне стратегије и онога што је *иза* и *изван* њих, а што одређене представе и концепти означају као претпостављену *реалност*.³⁵ Формулисање тог „средњег пута“ потенцијално даје резултате који, како истиче Суботић, „омогућавају да историзацијом и разградњом затечених представа „контролишемо (зло)употребу наших „менталних мапа“ којих се, као и других стереотипа, не можемо у потпуности ослободити“.³⁶

³³ Ф. Шенк прецизира да „Историчари који се баве европским регионима и научници који анализирају „инвенцију“ или замишљање ових простора пре свега бирају различите и у извесном обиму комплементарне предмете анализе. Док прва група разматра структуре историјских региона, друга изблиза разматра представе о простору, одговарајућу терминологију и њене нормативне конотације, подтекст – третирајући их као делове дискурса моћи и идентитета“ (Frit-hof Benjamin Schenk, *The Historical Regions of Europe – Real or Invented? Some remarks on Historical Comparison and Mental Mapping, Beyond the Nation. Writing European History Today*, ZDES Working Papers, Bielefeld, St. Petersburg, 2004, 21, према Milan Subotić, *Нав. дело*, 16). Иако по овом питању, међутим, постоје и неслагања међу историчарима, чињеница је да се симболички концепти најопрезније користе управо у овој дисциплини. И сама Тодорова рачуна на „представе“ и „реалије“. Њен чврст став по којем *балканизам* има мало тога заједничког са *оријентализмом* произилази у великој мери из њеног инсистирања на онтологији Балкана, показујући пренаглашену упорност да се историјска дисциплина „одбрани“ од „настаја“ постколонијалних дискурса антропологије и студија културе (упор. Marija Todorova, *Нав. дело*; посебно ауторкин увод у ово друго издање на српском језику). Реч је, међутим, о различитим истраживачким циљевима који се могу окарактерисати Ериксеновим речима: „Док историчари покушавају да утврде шта се *стварно* догодило, па понекад праве разлику између „измишљене“ и „праве“ традиције, већина антрополога трудиће се да покаже како се одређени историјски прикази користе као средства у *актуелном* стварању идентитета и у политици“ (Tomas Hilan Eriksen, *Нав. дело*, 127).

³⁴ Milan Subotić, *Нав. дело*, 14.

³⁵ Упор. *Исто*, 41.

³⁶ *Исто*, 42–43.

Ка музикошким решењима у контексту истовремене историзације и критике

Постављање наведених односа између „замишљеног“ и „стварног“, где стварност у крајњој линији представља плод имагинације, али никако као произвољност, већ као настојање да се фиксирају и именују процеси економских, социјалних, културних и политичких карактеристика, који се из перспективе „дугог трајања“ означавају као друштвена реалност, представља пут у превазилажење поменутих супротности и у самој музикологији.³⁷

Зато је корисно, са ових позиција, поново се обратити Борновој и Хесмондхалу и њиховој типологији музичког представљања идентитета, која би уз одређену ревизију могла да послужи као корисно полазиште у изучавању различитих типова односа на релацији колективних идентитета и музике.

Ови аутори рачунају на „четири врсте замишљене идентификације или дискурзивне субјективизације кроз музику, њене посебне артикулације и ефекте“.³⁸ (1) Прву од њих означавају као „*чисто замишљену идентификацију*“, „примарно замишљену екстензију субјекта“, „која постоји у колективној и индивидуалној фантазији и која утиче неприметно, али снажно, на маркирање и ремаркирање постојећих граница сопства и другости, као и на хијерархије и стратификације између тих категорија“. Она „може да буде предуслов за развој или преговарање нових идентитета“ или да „оперише као супституција за такве праве идентификације“.³⁹ (2) Друга врста везана је за „*настајуће, реалне* форме друштвено-културног идентитета или групе“, када „музички имагинаријум“ означава „најаву, кристализацију или снажење“ настајућег ентитета тако да „преформулише (или реконструише) границе између социјалних категорија“. Аутори назначавају да је овакав тренутак сумиран поменутиим „про-

³⁷ Перспектива „дугог трајања“ на коју рачуна Суботић употребљена је у истом смислу у којем се Смит залаже за *la longue durée* приступ етносимболизму у континуитету пре-модерних и модерних колективитета. Упор. Anthony Smith, Nations and Their Past, *The Warwick Debates* на <http://www.lse.ac.uk/collections/gellner/Warwick.html> и Anthony Smith, Memory and Modernity: Reflections on Ernest Gellner's Theory of Nationalism, *The Ernest Gellner Memorial Lecture* на <http://members.tripod.com/GellnerPage/SmithLec.html>. Смит заступа исте ставове у својим најновијим текстовима. Упор. нпр. Anthony D. Smith, The Power of Ethnic Traditions in the Modern World, *Nationalism and Ethnoscymbolism*, *Нав. дело*, 325–336.

³⁸ Georgina Born и David Hesmondhalgh, *Нав. дело*, 36.

³⁹ Исто, 35. Реч је о различитим примерима пројекција кроз егзотитовање и оријентализовање других, које су главни предмет изучавања „постколонијалне музикологије“.

цесуалним моделом“.⁴⁰ (3) Трећа врста одговара „хомоложном моделу“ и односи се на „репродуковање, снажење, актуелизовање или слављење *већ постојећих* друштвено-културних идентитета“ који у појединим случајевима могу да буду „снажно репресивно средство“ у превенцији друштвених промена.⁴¹ (4) Четврта је „врста дискурзивне и практичне рефлексивности око музике“, када се „музичка представљања друштвено-културног идентитета, *на основу чињеница*, реинтерпретирају“ и „поново уводе“ као представљања у променљивој друштвено-социјалној структури.⁴²

Пре свега, дата подела одликује се одређеном неконзистентношћу. Наиме, аутори у свом тексту рачунају на мултитекстуалност музике као културе и на несводиву комплексност музичког значења, а наглашавају и изузетан капацитет музике да производи наративе и апсорбује теоријске и друге дискурсне пројекције.⁴³ У том случају, сваки наведени тип обухвата и „врсту дискурзивне и практичне рефлексивности око музике“, па је излишно издвајати је као засебну, четврту категорију. Ако од тог четвртог типа музичког представљања остаје динамични континуитет неког колективног идентитета у променљивим социјалноисторијским условима, онда се он првенствено везује за други тип означен „процесуалним“ моделом.⁴⁴ Међутим, он може да буде и допуна „хомоложном“ моделу: не само „репродуковање“, већ и „реинтерпретација“, „реактуелизација“ и друге измене везане за музику у контексту артикулације постојећих социјалних идентитета, јер се, у крајњој линији, чак и поменути контексти репресивних режима не могу посматрати као статичне категорије.

Ако се сумира, ова типологија представљала три потенцијалне полазне тачке које могу да се развију у конкретним поимањима односа музике и одређеног типа колективитета, а у складу са специфичностима сваког од њих у датој историјској перспективи.⁴⁵ Историза-

⁴⁰ Исто, 35. У ову групу би се могла укључити музичка дела која, на пример, учествују у процесу формирања новонасталих нација.

⁴¹ Исто, 35–36. Најрепрезентативнији примери су музичка дела ангажоване уметности, рецимо у политичком контексту соцреализма, нацизма и других типова репресивних режима.

⁴² Исто, 36.

⁴³ Исто, 37–38.

⁴⁴ Примери се у том случају могу пронаћи у музичкоисторијским процесима презначавања постојеће симболике једне врсте колективног идентитета у другу – рецимо, у друштвенополитичким ситуацијама када се тежиште колективне идентификације пребацује са нације на класу.

⁴⁵ На пример, о односу национализма и етничитета и њиховог музичког артикулисања у процесу конструисања српске нације на прелому из XIX у XX век, упор.

ција је, наиме, димензија коју Борнова и Хесмондхал не наглашавају, а она је управо неизоставни аспект поменутог „средњег пута“ у сагледавању друштвене реалности. Тако се и наведени типови односа музике и групних идентификација у мањој или већој мери ослањају на колективно „замишљено“ или „стварно“, јер ове категорије, како се из досадашњих сагледавања може закључити, стоје у сложеној међузависности.⁴⁶

Најзад, свакако да изналагање поменутог „средњег пута“ не треба да буде тражење универзалних рецепата, јер би у супротном они имали функцију пресије. У том контексту, наведена подела стоји као искључиво идеално-типско полазиште. Избор одговарајуће методологије зависи од предмета и циља истраживања, а како је тема односа колективних идентитета и музике веома сложена и разноврсна, моделовање и детаљније развијање теоријско-методолошких приступа мора да се одвија у контексту засебних и специфичних истраживачких проблема. Такође, и сама музикологија је конструкт музичког представљања и значења у перформативним процесима и праксама везаним за музику. То је додатни разлог да перспективу решавања антагонизама имплицираних претходно постављеним питањима потражимо у поменутој истовремености историзације и критике.

Biljana Milanović

MUSIC AND COLLECTIVE IDENTITIES

(Summary)

This paper presents some introductory observations on the ways in which the opposition between the modern and post-modern understanding of social identities can be overcome in the context of musicology. It is based on the con-

Биљана Милановић, Стеван Мокрањац и аспекти етничитета и национализма, *Мокрањац на дар: прошета – чудних чуда кажу – 150 година* (ур. Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић-Млађеновић), Факултет музичке уметности и Дом културе „Стеван Мокрањац“, Београд – Неготин, 2006, 33–53 и Biljana Milanović, Stevan Stojanović Mokranjac et les aspects de l'éthnicité et du nationalisme, *Études Balkaniques*, 13, Association Pierre Belon, Paris, 2006, 147–170.

⁴⁶ На пример, када Борнова и Хесмондхал истичу да „*чисто замишљена идентификација* (...) постоји у колективној и индивидуалној фантазији“ и „да утиче неприметно, али снажно, на маркирање и ремаркирање постојећих граница сопства и другости, као и на хијерархије и стратификације између тих категорија“, ни она сама не стоји као пуко замишљање, већ има одређено упориште у некој идеологији конкретног друштвеног и историјског контекста. На ову димензију упућују поједине студије *музичког оријентализма*. Упор. нпр. Timothy D. Taylor *Beyond Exoticism. Western Music and the World*, *Нав. дело*.

sideration of identities as dynamic and changeable categories, as well as on the importance of the relation between individual and collective positionings, on the complexities of the multiple identifications and on the understanding of music as a social construction of identity. Due attention is paid to basic theoretical and methodological aspects in the interdisciplinary analysis of “self” and “other”. In music, the problems of self-presentation, appropriation, difference, power, control, authenticity, hybridity, as well as other issues that blur the boundaries between musicology, ethnomusicology and the studies of popular music, are made relevant by these interdisciplinary terms.

Both the modern and post-modern understanding of identity can first be placed in the context of the binary questions: “How to construct the identity and maintain it?” and “How to avoid the construction of the fixed identity and thus leave the door open for the possibility of change?”. It seems that the deconstruction of these opposite approaches has now grown in importance. This paper focuses especially on that kind of theorizing about music and socio-cultural identities. The views of Georgina Born and David Hesmondhalgh, that older and recent models of music representation are not “either/or” categories but rather complement each other, are especially singled out. These authors show by numerous examples that music can invariably both reflect existing identities and construct new ones. They conclude that possible shortcomings, such as the danger of essentialism in the earlier approach, and of later reductionism, could be avoided by carefully using the homology and process models of music representation. Their typology of music articulation of a socio-cultural identity, however, leaves the opposition between “real” and “imagined” intact. The theoretic analysis of other disciplines leads us to conclusion that these categories were the result of different images, whose opposite poles existed in the contrary approaches of “realism” and “radical constructivism”. In this context, the analysis of Milan Subotić in the field of social theory is singled out as a “middle-way” position between these opposite sides. This approach in musicology could be most helpful in keeping an equal distance from both “imagination” and “reality”. Where society is concerned, reality is, after all, imagined. However, this invention is certainly not an arbitrary one, but rather an effort to label social processes as a social reality, from the perspective of the “*longue durée*”. Therefore, it is especially important to maintain an historical approach in the study of music, something that is often lacking in post-modern narratives.

Since the relation between collective identities and music is a complex and diverse subject, theoretical and methodological approaches must be further developed in the context of separate and specific topics of research. Finally, musicology itself is a construct of musical representation in the performative processes and praxis of music. In that respect, the reconciliation between the antagonisms highlighted in this paper could be achieved in the concurrence of historical narrative and contemporary critique.

(Translated from Serbian by Ranka Gašić)

UDC 781.1:316.7

Данка Лајић-Михајловић

ГУСЛАР: ИНДИВИДУАЛНИ ИДЕНТИТЕТ И ТРАДИЦИЈА

Апстракт: Гуслари су као народни музичари-солисти у позицији да свој стил формирају према сопственим потенцијалима и афинитетима, али и према функционално-естетским критеријумима културне средине у којој се формирају и којој је њихово музицирање упућено. Да би се што јасније сагледао однос индивидуалног идентитета и оног дела колективног културног идентитета који називамо музичко-фолклорном традицијом, изабран је гуслар (Бранко Перовић) који припада типу „иноватора“, оном који, за разлику од „чувара“, у својој пракси (значајније) модификује преузети комуникацијски код. Поређењем регионалног гусларског стила коме припада Перовић и његовог индивидуалног стила, утврђено је структурно подударње по већини основних аналитичких параметара, на основу чега се закључује да промене кода иду само до граница његове препознатљивости за адресата – епску средину. Овакви примери потврђују да је могуће остварити апсолутну препознатљивост, особен уметнички израз који ће динамизирати традицију, али је и испоштовати као референтну вредност, важан сегмент културног идентитета одређеног друштва.

Кључне речи: епика, гуслар, Бранко Перовић, идентитет, индивидуа, колектив, традиција, стил, иновација.

Једна од кључних општих релација, пресек фокуса концепата идентитета, али и место њиховог разилажења, јесте однос индивидуалног и колективног, одн. ширина схватања идентитета. Неки приступи потенцирају важност друштва као оквира различитих врста интеракција током којих се производи и репродукује идентитет,¹ усмеравају посматрање првенствено ка колективном идентитету. Насупрот њима су приступи чију парадигму чини „прагматички индивидуализам“ – став да „друштвени свет, у првом и последњем реду, настањују отеловљени појединци“.² Већина ипак сматра да се „ни најприватнији идентитет не може замишљати другачије него као производ социјализоване свести и друштвене ситуације“, а чак и „најколективнији идентитет мора у извесном смислу постојати у свести појединачних актера“. У том смислу, друштвени идентитет је потребно концептуализовати као оквир који укључује и индиви-

¹ Ričard Dženkins, *Etnicitet u novom ključu*. Argumenti i ispitivanja, sa engl. prevela Ivana Spasić, biblioteka *XX vek*, ur. Ivan Čolović, br. 117, Beograd 2001, 111.

² Исто, 99.

дуални и колективни идентитет.³ Међу моделима друштвеног идентитета, један од најважнијих је свакако социјално-антрополошки модел који се најчешће назива етнички идентитет, одн. етницитет.⁴ Као категорија друштвеног идентитета, етнички идентитет је истовремено и колективни и индивидуалан, екстернализован у друштвеној интеракцији и интернализован у (личној) самоидентификацији.⁵

Један од основних интегративних фактора друштава и важан критеријум дефинисања етницитета јесте култура.⁶ Однос према значају културе у оквиру етничког идентитета се кретао између става да је најмањи заједнички именоватељ за етничку групу оличен у метафори „кревет, крв и култ“,⁷ преко истицања културе као специфике етничких група у односу на класе,⁸ до удаљавања културе из жиже интересовања студија о етницитету и јасног диференцирања културних и етничких група кроз мишљења да пажњу треба усмерити на друштвену интеракцију и устројство друштва, а не на културни садржај.⁹ Различитост ових односа значајно је условљена и тумачењем појма „култура“, који је постављан у уске, индивидуалне границе, али и у шире – као друштвени производ, заједничко наслеђе, па и флексибилније – као комуникациони систем одређене заједнице.¹⁰ Иако је друштво, па и идентитете и културу, могуће посматрати као синхроне феномене, њиховим кључним конститутивним квалитетом сматра се временска димензија, одн. трајање.¹¹ Трајање је „материјализовано“ кроз бесконачно велики број различитих интеракција људи и идеја, индивидуа као индивидуалности, али и индивидуа као инстанци категорија. Кроз овакве акције испољава се индивидуални, али истовремено и колективни идентитет, као одраз ограничене аутономије индивидуе, не само синхроним контекстом датог делања, него и као свесна или несвесна присутност наслеђа, вољно

³ Исто, 126.

⁴ Исто, 26; Tomas Hilan Eriksen, *Etnicitet i nacionalizam*, prev. Aleksandra Bajazetov-Vučen, biblioteka *XX vek*, br. 143, ur. I. Čolović, Beograd 2004, 28, 32.

⁵ R. Dženkins, *Nav. delo*, 26.

⁶ Исто, 26; T. H. Eriksen, *Nav. delo*, 28, 32, 103; Јуриј М. Лотман, *Семиосфера. У свету мишљења. Човек – текст – семиосфера – историја*, прев. с руског Веселка Сантини, Светови, Нови Сад 2004, 51.

⁷ Према овој метафори, етничке групе су ендогамне, имају идеологију заједничких предака и заједничку религију. Уп. T. H. Eriksen, *Nav. delo*, 66.

⁸ Исто, 66.

⁹ Исто, 70.

¹⁰ Исто, 103; Luj Dolo, *Individualna i masovna kultura*, Clio, biblioteka *Agora*, Beograd 2000, 7–8.

¹¹ Edward Shils, *Tradition*, Faber and Faber Limited, London – Boston 1981, 166–167.

или невољно прихватање искустава предака. Како се у најширем смислу традицијом сматра све оно што се преноси из прошлости у садашњост,¹² однос према традицији представља једну од кључних референци у обликовању конкретних идентитета – и колективних и индивидуалних, а друштвени идентитет у том духу репрезентује консензус међу живим и мртвим генерацијама.¹³ У свакој људској активности или веровању крије се прошлост, она је само тренутни крај секвентног преношења, чак и када зарад идеала „оригиналности“ одбијемо да у њој препознамо трагове прошлости или када припада изразито индивидуалистичкој традицији.¹⁴ Посматрано у временском континууму, традиција је ланац интерпретација, низ варијација на одређене теме. С друге стране, низ активности путем којих се мишљење и имагинација преносе из једне генерације у следећу подразумева и модификације различитих врста и степена, што традицију обликује као динамичан феномен.¹⁵ Непромењивост се не само не подразумева, већ је практично и немогућа. У сваком тренутку трајања, традиција је амалгам опсталих елемената прошлости и промена које постају део ње. Активирање и ре-активирање, генеза и еволуција традиција не функционишу по аутоматизму, оне нису саморепродуктивни апстрактни феномени, већ сложене културне конструкције зависне од људи, пре свега оних који промишљају, који имају однос према прошлости. У обликовању традиције релевантни су фактори различитих профила, од друштвеног контекста, у смислу историјских и економских околности, до промена самих индивидуа као носилаца традиције током живота (и у физичком, и у психичком смислу).

Димензије индивидуалног идентитета које најдиректније одражавају однос према друштвеном окружењу могу се развити већ у фази ране примордијалне социјализације.¹⁶ Током културног развоја индивидуа долази у ситуације које представљају задатке, али истовремено нуде и решења, при чему су и задаци и решења импрегнирани традицијом на различите начине, па одговор на захтев, одн. избор могућности представља ново искуство, укус или вештину за индивидуу, али није новина за културу којој припадају.¹⁷ Неспорно је

¹² Исто, 11.

¹³ Исто, 166.

¹⁴ Исто, 43.

¹⁵ Борис Николаевич Путилов, *Фолклор и народная культура – In memoriam*, Российская Академия наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера), Санкт-Петербург 2003, 53–55.

¹⁶ R. Dženkins, *Nav. delo*, 84.

¹⁷ E. Shils, *Nav. delo*, 48.

да индивидуе, па и институције, могу да функционишу и верују другачије од својих претходника. Пре свега, људска бића одликује различит степен инвентивности, па је опстајање традиције последица не само жеље да се она настави и задржи, него у значајној мери и ограничене снаге да се побегне од ње.¹⁸ Дешава се и да предуслови за одређене промене постоје, али оне ипак изостају, било као одраз специфичног страха од промена, било као последица одсуства жеље да до промена дође. Неке од промена условљене су спољним околностима, контекстом, док је друга врста ендогена, потиче из саме традиције, а њихови носиоци сматрају их побољшањима, иако нису увек као таква оцењена од савременика и наследника. Имагинација, промишљање, истраживање и сличне активности могу бити усмерене традицијом, али и водити корак даље од границе доследног, дословног преношења.

Дуго је владало мишљење да је традиција лимитатор слобода и да је за изражавање индивидуалности неопходан раскид са традицијом. Ипак, ближим реалности чини се процена да она само обрубљује индивидуу, да поставља услове за њене активности, утиче на детерминисање потенцијала индивидуе и њихову реализацију.¹⁹ Снагу за значајније искорак из традиције имају само изузетне, харизматичне фигуре које поседују необичну, оригиналну имагинацију, или им се она приписује, али и оне најчешће иду из традиције.²⁰ У том смислу, неки аутори чак сматрају да постоје две врсте оригиналности: права, озбиљна, чије се осмишљавање ослања на традицију, и оригиналност која се у суштини своди само на различитост од претходног.²¹

У фолклору је појам „традиција“ општеприсутан, фолклорни процеси се одвијају унутар традиције и у релацији са њом.²² Упркос инклузивности, тј. укључености фолклорних култура у систем животних активности етноса, која их усмерава ка излазу из унутрашње персоналне осећајности у опште форме живота, традиционалне културе се ипак неизоставно потчињавају индивидуалном начину људског постојања.²³ Традиционалност се у фолклору, па и музичком

¹⁸ Исто, 201–202, 213.

¹⁹ Исто, 196.

²⁰ Б. Н. Путилов, *Нав. дело*, 54.

²¹ Е. Shils, *Nav. delo*, 236.

²² Б. Н. Путилов, *Нав. дело*, 55.

²³ Исто, 73; И. А. Ильин, *Основы христианской культуры*, према: А. Ромодин, *Музыкально-артикуляционные внетекстовые формы передачи фольклорной традиции*, у: *Механизм передачи фольклорной традиции*, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург 2004, 28.

фолклору, тиче свега без изузетка, почев од специфичног слада мишљења, погледа на свет неподложног моди, од посебне тачке гледишта на живот и историју и сл, и завршава начином добијања звука.²⁴ Ипак, „култура говори кроз човека“, његова се улога сматра кључном у дијалектици музичке уметности – дијалектици националног – универзалног, етничког – историјског, материјалног – духовног.²⁵ У појединим приступима проучавању музичке материје, музике у култури и културе у музици, потиснут је човек-стваралац, носиоц мишљења. Традиција у музичком фолклору подразумева непрекидну интеракцију, комуникацију ствараоца-преносиоца и референтног социо-културног тела које сâмо чини парадигму традиције. У том смислу, сваки музичко-фолкорни текст представља одраз корелације два идентитета: идентитета ствараоца-преносиоца и оног вида колективног културног идентитета кога називамо музичком традицијом.

У музичко-фолклорним жанровима који у улози ствараоца-преносиоца подразумевају групу (множину) долази до интеракције два колективна идентитета, две парадигме које су установљене по сличним принципима. Из аспекта односа идентитета, од ових су интересантнији жанрови којима је својствено преламање индивидуалности ствараоца-преносиоца кроз призму друштвено-културне средине. И сам обликован у датом друштвено-културном контексту, као суштински продукт друштва у коме живи,²⁶ народни музичар-солиста је изаткан од генетски му додељених талената и дубоког печата културе којој припада, од материјално-техничког нивоа до оног кључног – нивоа мишљења о музици и мишљења у музици, њеног доживљавања и креирања. Најделикатнију величину у оквирима сваке традиције, па и музичке, представља стваралачка слобода. Колико је народни уметник има, колико је користи када функционише самостално, какав је (музички) продукт односа индивидуалног и колективног идентитета, у већини се традиција, па и у српској, веома добро може сагледати на примеру епике, представљене махом солистичким формама.

²⁴ Изалиј Иосифович Земцовскиј, Народная музыка и современность (К проблеме определения фольклора), према: Б. Н. Путилов, *Нав. дело*, 55.

²⁵ Концепција филозофа М. Мамардашвилија, према: Изалиј Иосифович Земцовскиј, Человек музицирующий – человек интонирующий – человек артикулирующий, у: *Музыкальная коммуникация*, Министерство культуры Российской Федерации, Российская академия наук, Российски институт истории искусств, Санкт-Петербург 1996, 100.

²⁶ Klod Levi-Stross, *Tužni tropi*, према: L. Dolo, *Nav. дело*, 29.

Прве, али веома значајне назнаке о епским певачима као индивидуалностима налазимо код Вука Караџића, који је био не само највећи сакупљач српских епских песама, него и антиципатор научног приступа овој грађи. Већ у предговору прве књиге *Српских народних пјесама* Вук је синтетисао своја сазнања о процесу стварања епских песама кроз општепознату констатацију да човек који зна педесет различитих песама, ако је „за тај посао“, лако може спевати нову песму.²⁷ Условом да певач барата одређеним фондом тематско-изражајних конвенција заступљен је принцип општости, традиционалности, а индивидуалне способности неопходне су да се на основу тог миљеа створи квалитетно ново дело. Важност талента истаћи ће још једном, у предговору четврте књиге, указивањем на ефекте извођења доброг и „рђавог“ певача.²⁸

У време када је започело проучавање епике (пре свега њене поетске димензије) модерним научним средствима и методама, преовладало је истицање улоге традиције, а креативна улога епског певача је маргинализована. Од значајних истраживача јужнословенске епике овакво виђење радикално је заступао Милман Пари (Milton Parry) концептом потпуне формулаизације.²⁹ Било је и теоретичара усменог епа, као што је Матија Мурко, чије је теренско искуство сведочило да песма нема сталан облик, да се при сваком извођењу у одређеној мери мења.³⁰ И Паријев наследник Алберт Лорд (Albert V. Lord) закључио је да певач при „стварању“ песама не поступа ни мало више механички него изворни говорници када говоре матерњим језиком, а њихова креативност огледа се у модификовању образаца преузетих од претходника и савременика и стварању нових песама, често по принципу аналогije, према својим потребама и склоностима.³¹

Различитост профила традиционалних епских певача условљена је генетским предиспозицијама: обдареношћу и степеном развијености одређених способности, карактером, темпераментом певача,

²⁷ Вук Стефановић Караџић, „Предговор уз народне српске пјесме. Књига прва, у Липисци, 1824“, *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига прва у којој су различне женске пјесме, *Дела Вука Караџића*, прир. В. Недић, Просвета – Нолит, Београд 1985, 530.

²⁸ Исти, „Предговор уз народне српске пјесме књига четврта (Беч, 1833)“, *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Књига четврта у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу, *Дела Вука Караџића*, прир. В. Недић, Просвета – Нолит, Београд 1985, 378.

²⁹ Zdeslav Dukat, *Homersko pitanje*, Globus, Zagreb 1985, 110.

³⁰ Matija Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, JAZU, Zagreb 1951, 11.

³¹ Z. Dukat, *Nav. delo*, 183.

као и контекстуалним условима за развој и испољавање индивидуалности – културном климом.³² Постоје певачи који припадају типу „чувара“, који су примарно преносиоци зашто не поседују амбицију или потенцијал да значајније модификују преузету форму.³³ Њихова супротност су певачи истакнутих индивидуалности, раскошних талената и специфичне харизматичности који својим стваралаштвом дају снажан печат времену у коме живе, а њихова инвентивност води некада ка неосвешћеном, али често и ка тенденциозном иновирању традиционалног музичко-поетског израза. До одређеног степена промена преузетих облика долази и у пракси „преносилаца-чувара“,³⁴ мада је он неупоредиво мањи од промена које остварују „иноватори“. У том смислу, за науку је информативно проучавање практично сваког индивидуалног стила, али је у циљу сагледавања интеракције индивидуалног и колективног идентитета несумњиво индикативнији тип „певача-иноватора“. Избор примера за овај рад условила је чињеница да је Црна Гора живо жариште динарске епике, а да је, према мишљењу многих, један од највећих савремених гуслара Бранко Перовић из околине Никшића. Услов за сагледавање конкретног гусларског индивидуалног стила кроз призму традиције је постојање референтног профила музичког епског дијалекта. Реалност је да досадашња етномузиколошка истраживања гусларске традиције православног живља са подручја данашње Црне Горе нису синтетисана у слику коју бисмо могли назвати колективним музичким идентитетом, па је то био наш први задатак.³⁵

Најзначајније податке о епским музичким дијалектима с почетка 20. века оставио је слависта Матија Мурко.³⁶ Директни контакти са епиком на терену били су пресудни да епску песму доживи као поетско-музичку целину, па је, иако није био музички образован, забележио мноштво изузетно важних детаља који су данас темељне

³² L. Dolo, *Nav. delo*, 57.

³³ У овом смислу индикативне су Виншове напомене о различитим односима гуслара према тзв. „новом“ стилу, па чак и свесном, тенденциозном игнорисању новина зарад очувања традиционалног начина певања. Walther Wünsch, *Die geigentechnik der Südslawischen guslaren*, Musikwissenschaftlichen institutes der Deutschen universitat in Prag, Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1934, 55–56.

³⁴ Варирање се сматра једним од основних принципа у процесима стварања и преношења музичког фолклора. Видети: Изалиј И. Земцовский, Проблема варијанта в свете музыкальной типологии, у: *Актуальные проблемы современной фольклористики*, Музыка, Ленинград 1980, 36–50.

³⁵ Идеално би било, наравно, да постоје и етномузиколошки профили мањих предеоних целина – традиционалних музичко-фолклорних „наречја“, али у овом тренутку то није било могуће остварити.

³⁶ M. Murko, *Nav. delo*.

смернице у формирању представа о регионалним стилевима.³⁷ Први музички стручњак који се бавио црногорском епском праксом Густав Бекинг (Gustav Becking) само је скицирао стилски профил епике овог подручја,³⁸ а тек је његов млађи сарадник Валтер Винш (Walther Wunsch) начинио (озбиљнији) покушај синтетизовања особености индивидуалних стилова у регионалне пресеке и, надаље, компаративног сагледавања тако „ре-конструисаних“ регионалних стилова. Поменути радови значајан су траг о стању музике епоса у времену генерације претходника Бранка Перовића. Осим њих, у циљу формирања што потпуније слике о црногорској епској традицији као контексту у коме се као гуслар формирао Перовић, коришћена је и друга релевантна научна литература, као и аудио-снимци његових претходника и савременика.

Специфичност црногорског израза у оквиру динарског епског музичког језика потврдили су готово сви истраживачи, али су конкретизовања диференцијалних елемената у односу на друге регионалне стилове (најчешће се наводе херцеговачки, босански и србијански) малобројна, припадају различитим равнима и коначно, а најважније – за многе се касније испоставило да и нису диференцијални. Несумњиво је да су Црногорци музичкој компоненти придавали велики значај,³⁹ што је допринело изграђивању технике певања и свирања до завидног нивоа, а талентовани гуслари са овог подручја чинили су сами врх јужнословенске гусларске традиције.⁴⁰

Утисци су да је црногорско певање уз гусле по свом карактеру „скандирајуће“, оштро и брзо,⁴¹ на шта упућује и констатација да артикулацију тамошњих гуслара одликују кратки, попут тремола зујећи потези гудала.⁴² Ово је запажање индикативно и у погледу ритмичког система, посебно што је назначено да су присутна два система „парландо(-рубато)“ и „дистрибутивни“. Није појашњено да ли оба система могу бити присутна у оквиру једног индивидуалног

³⁷ Видети детаљније у: Danka Lajić-Mihajlović, *Doprinos Matije Murka etnomuzikološkom proučavanju epike, Slavanský svět očima badatelů 19. a 20. století*. K 50. výročí umrti Ludvika Kuby, eds. Petr Kaleta, Lubomir Tyllner, Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., Praha 2007, 81–88.

³⁸ G[ustav] Becking, *Der musikalische Bau des Montenegrinischen Volksepos, Archives Neerlandaises de Phonetique experimentale*, VIII–IX, La Hage 1933, 144–153.

³⁹ M. Murko, *Nav. delo*, 384.

⁴⁰ W. Wunsch, *Nav. delo*, 49–50.

⁴¹ M. Murko, *Nav. delo*, 383, 385, 396.

⁴² W. Wunsch, *Nav. delo*, 50.

стила или се то односи на различите (микро-)регионалне стилове.⁴³ Звучни извори потврђују да су комбинације ритмичких система често присутне, али је углавном јасно уочљиво преовладавање једног или другог система у оквиру конкретног индивидуалног стила. Према подацима о снимцима намеће се закључак о дијакхронијском односу, пре него могућност дијалекатске природе присуства различитих ритмичких система.⁴⁴ Конкретније, чини се да су ритмички обрасци приближно изохроних јединица (са ев. одступањима – продужавањима – у иницијалном и каденцијалном делу) били карактеристични за старији стил, а да су их генерацијски млађи, образованији гуслари, поклањајући пажњу говорним акцентима поетске компоненте (не само према локалном дијалекту, него и према књижевном језику), „расточили“ у парландо-ритам.

У погледу морфологије на макро-нивоу, за стил гуслања на подручју Црне Горе не постоје специфичне назнаке. Одлике које се помињу у литератури важеће су за певање уз гусле и на другим динарским подручјима: основне градивне јединице су мелостихови и интерлудијуми, а „оквирни“ елементи су инструментални уводи, ев. екскламације, понекад и продужени инструментални сегменти у функцији коде. Кључна морфолошка одредница је однос мелостихова и интерлудијума, одн. начин каденцирања, али се чини да и у оквиру једног епског дијалекта постоји више различитих релација ових елемената. У вези са певањем уз гусле на црногорским просторима, осим равномерног низања мелостихова (чије се границе подудару са границама поетског стиха) и интерлудијума, помињу се (мада не увек као специфичности овог регионалног стила) „гутање“, изостављање последњег слога и „преношење“ последњег слога стиха у наредни (мело)стих. Тиме се добија неподударност граница поетских, односно синтаксичких и мелопоетских целина.⁴⁵ Винш као типичну црногорску каденцу описује управо манир кратког певања

⁴³ Мурко наводи да ритам бива готово тачно „одскандирани“ низ од пет трохеја, али и слободни „парландо“ прилагођен тексту. Сличан се закључак може извести и из запажања етнолога Јована Ердељановића да је певање уз гусле код Срба (поредећи га са певањем код Албанаца) „једноставно, припросто, као кад људи *отегнутим гласом* приповиједају“, али наводи и могућност да се „слогови (се) изговарају *кратко без отезања...*“ (истакла Д. Ј. М.). М. Murko, *Nav. delo*, 383, 399.

⁴⁴ Овакве се комбинације срећу и као особеност херцеговачког музичког епског израза. Референтна литература наведена је у: Данка Лајић-Михајловић, Херцеговачки епски дијалекат, у: *Дани Владе С. Милошевића, Научни скуп, Бања Лука, 24–25. април 2007, Зборник радова*, Академија умјетности Бања Лука, Музикошко друштво Републике Српске, Бања Лука 2007, 57–73.

⁴⁵ W. Wunsch, *Nav. delo*, 49–52; M. Murko, *Nav. delo*, 154, 389.

9. слога за којим следи пауза пре дугог 10. слога, што се може повезати са поменутиим „преношењем“ последњег слога, мада је у опису изостало (кључно) објашњење о интерлудијуму. Он наглашава да се та „типична“ каденца у пракси комбинује са другим начинима каденцирања, одн. представља само најчешћи од заступљених начина уобличавања краја мелостиха. Овакав начин „уланчавања“ мелостихова присутан је и на неким од старијих снимака гуслара, па и у пракси појединих савремених, али пре свега као „парцијално“ решење: најчешће се тако обликује само један сегмент песме. Примена овог манира у одређеним случајевима има семантичку вредност: као драматуршко средство повезује се са посебним поетским садржајем у сврху наглашавања текста, али се користи и као једно од средстава динамизације стандардног наративног тока.⁴⁶ Присуство сличног обликотворног принципа у обредним жанровима српске музичко-фолклорне праксе⁴⁷ сугерише и евентуалне друге разлоге његове примене у певању епских песама. Како и најстарији доступни нам снимци потврђују паралелно присуство различитих архитектонских решења, а сличне конструкционе комбинације регистроване су и у другим динарским областима,⁴⁸ тешко је засигурно тврдити да ли се ради о наслојавању дијакхроничких морфолошких принципа или мешању гусларских дијалеката и наречја, мада се чини вероватнијим да су се „специфична“ решења временом (из)губила, а дијалекти се стапали у један општији гусларски израз.

У погледу тонске структуре, већ у периоду између два светска рата потврђено је релативно широко присуство тзв. „нове интонације“, певања и гуслања у тонском систему који се разликовао од оног за који су Бекинг и Винш процењивали да је реликт архаичног музичког мишљења из времена када је сам инструмент стигао на Балкан.⁴⁹ Не постоје систематизовани тонометријски подаци о савременој црногорској гусларској пракси, а аудитивни утисак је да преовлађују релативно стабилни дијатонски низови у обиму кварте за гусле, одн. квинте за глас.

Сазвучна структура се махом описује као унисони ток са хетерофоном каденцом: глас се спушта за степен испод основног тона струне. Овакав начин каденцирања везује се за стихове који заврша-

⁴⁶ M. Murko, *Nav. delo*, 148, 154, 381–401.

⁴⁷ Упор: Сања Радиновић, Елементи макроструктуре заплањских обредно-обичајних песама у функцији „зачараног кружног кретања“, *IV међународни симпозијум Фолклор – музика – дело Београд 1995*, ФМУ, Београд 1997, 442–466.

⁴⁸ Д. Лајић-Михајловић, Херцеговачки епски дијалекат... 67–68.

⁴⁹ G. Becking, *Nav. delo*, 144; W. Wunsch, *Nav. delo*, 9, 32.

вају најнижим тоном гусала, док је каденцирање на вишим тоновима низа (најчешће је то други ступањ, хиперфиналис) – унисоно.

Као што је изложени пресек компилације података о црногорској гусларској традицији само сврсисходна скица, тако је идентитет Бранка Перовића за ову прилику било неопходно свести само на један његов пресек, профил народног музичара-гуслара.⁵⁰

Бранко Перовић је рођен 23. 2. 1944. године у Бранковом Долу у Рудинама Никшићким, где је провео читав живот. Умеће певања уз гусле је традиција у Перовићевој породици, као и у овом крају уопште. Како му је отац погинуо док је још био беба, а није било ни ближих сродника у непосредном окружењу, знатичељном и талентованом дечаку један породични пријатељ је старе гусле које су биле у кући довео у употребљиво стање, а „занат“ је морао „красти“ од људи из околине. Први јавни наступ имао је још као сасвим мали, али је већ тада наговестио да има натпросечне способности, да би као младић од 20-ак година већ начинио прве трајне снимке и почео са концертним и такмичарским успесима. Врхунац у том смислу остварио је победама на фестивалима гуслара Југославије у Сарајеву и Никшићу (1971, одн. 1974. године). Животне околности су често условљавале да изводи, па и снима и новије песме, од којих нису све подједнако квалитетне. Ово је и разлог што се за његову досадашњу (обимну) продукцију не може рећи да је апсолутни одраз његових афинитета, па ни мудар избор. Много су значајнији и репрезентативнији снимци његовог певања настали у неформалним ситуацијама, када опуштено, а са максималном инспирацијом, пева за мањи круг блиских му људи, оно што сам изабере или нашта га атмосфера мотивише.

Пре него што се индивидуални стил Бранка Перовића „преломи“ кроз призму црногорског епског музичког дијалекта, потребно је истаћи да се и његов, као и сваки други индивидуални стил током сад већ вишедеценијске каријере мењао. Подстицаји су били различити: унутрашњи – развијање његових музичких способности (мењање гласа и усавршавање инструменталне технике), али и личности (етички и емотивни доживљај истих песама није исти код младића и човека у зрелом животном добу), и спољашњи – кључни су свакако били контакти са другим гусларима, искуства која су доносили фестивали, такмичења, концертни наступи, мада су и догађаји из приватног живота на различите начине утицали на стил. У том ће сми-

⁵⁰ У ову сврху коришћени су биографски подаци, коментари и запажања из емске и етске перспективе прикупљени у разговорима са самим Перовићем, али и великим бројем његових пријатеља и поштовалаца.

слу под његовим индивидуалним стилем овом приликом бити под-разумеван скуп карактеристика извођења без обзира на то када су забележена (разматрани снимци настајали су у периоду дужем од 40 година) и у каквим приликама – да ли су у питању комерцијални снимци, официјелни наступи, неформална дружења гуслара или снимци рађени у научне сврхе.⁵¹ Ипак, где год је то могуће и потребно, особености ће бити и контекстуално коментарисане.

Бранко Перовић је кроз своје интерпретације епских песама показао пре свега веома висок степен сензибилности у односу на поетски садржај, што, с обзиром на ширину његовог репертоара у тематском смислу, практично значи да са великом емотивношћу пева о смрти Мајке Југовића, али и са готово застрашујућом енергијом о подвигу Милоша на Косову-пољу. Полазећи од његовог темперамента који би се могао описати као жив, готово оштар, „типичан“ горштакчи, „проживљене“ интерпретације тзв. „јуначке“ епике су очекиване. У складу са овом карактерном особином је и његов глас који по боји, а посебно по волумену, рекло би се силини,⁵² прати укупне експресивне потенцијале овог апсолутно вансеријског гуслара. Песме „херојског“ профила у његовом извођењу публику доводе у, може се слободно рећи, екстатично стање, па је резултат интеракције обострано подизање нивоа адреналина и стварање „високог напона“ у атмосфери. Оно што у стилском профилу Бранка Перовића посебно плени, и на одређен начин изненађује, јесу интерпретације „лирских“ епизода у песамама баладног профила. Интересантно је да и он сам доводи у везу епске песме и тужбалице на основу драмског набоја који се одражава на, по њему, специфичну сличност мелодијских компоненти ових жанрова.⁵³ Како је процена квалитета у уметности субјективна, нема јединственог става по питању најбољег извођења Бранка Перовића, чак ни само међу оним објављеним⁵⁴ (као што је поменуто, постоји и мноштво неформалних снимака од којих су многи драгоцене сведочанства изузетних извођења). Ипак, многи се слажу да је извођење *Сватовског вијенца*, песме новије продукције, један од најрепрезентативнијих Перовићевих снимака, при че-

⁵¹ У новијим етномузиколошким истраживањима велика се пажња поклања околностима извођења, па се однос гусларског извођења и контекста, одн. ситуације може проучавати као засебна тема.

⁵² На лекарском прегледу пред одлазак у пензију утврђено је да има капацитет плућа 7,8 л. Из разговора са Б. Перовићем вођеним 9. 12. 2006. године у Зрењанину.

⁵³ Из разговора са Б. Перовићем вођеним 9. 12. 2006. године у Зрењанину.

⁵⁴ Бранко Перовић је објавио 52 носача звука (плоче, одн. касете) за званичне дискографске куће.

му се квалитет извођења не повезује само, па чак ни пре свега са самим садржајем,⁵⁵ него са коинциденцијом да је настао у време када је његова каријера била у пуном сјају. Међутим, важно је нагласити да су одлични познаваоци стила Бранка Перовића аутору овог рада пренели утиске о његовом недавном сјајном певању на приватним окупљањима, при чему је изводио одломке из различитих песама, што наводи на закључак да се ради о квалитету који минимално и сасвим поступно опада само у складу са законима природе – са годинама. Сам Перовић каже да „младост пева“, па процењује да је и он у млађим годинама имао јачи глас и више снаге, што је нарочито важно за дуже певање, али и сада на основу искуства може да пружи „добре партије“, посебно када је инспириран друштвом.⁵⁶

У приступу епској песми Перовић истиче важност њеног поетског садржаја, јасног излагања, али и драмске интерпретације. Овакав однос би требало да резултира доминацијом ритмичког тока прилагођеног говорним акцентима и интонацији стиха/синтаксе, одн. парландо системом. Ипак, веома често се користи ритмичким моделом кога одликује приближно једнако трајање мелослогова и њему сроднима који се задржавају у оквиру дистрибутивног система. Примена таквих ритмичких модела је пре свега у наративним сегментима, а понекад и са семантичком улогом – на овај начин остварује се контрастирање „парландо“ окружења и дистрибутивно устројеног приповедања, потенцира се набрајање или одређена стилска фигура у поетској равни (пр. 1, 2). Ритам је важна карактеристика каденцијалних модела, па се може запазити да су у Перовићевом певању последња два слога у мелостиху најчешће подједнаког трајања (пр. 1, II и III мелостих), завршни слог је по правилу дужи од претходног у мелизматичнијим мелостиховима (пр. 1, I и III мелостих), а дуже трајање претпоследњег слога је ређе (типична примена је у ритмичком моделу који илуструје пр. 2, II и III мелостих) и готово никад се не користи као завршна каденца мелострофе. На неким од снимака из раније фазе Перовићеве гусларске каријере присутно је и ритмички специфично каденцирање које је Винш окарактерисао као типично црногорско, „уланчавање“ стихова уметањем кратке паузе између 9. и 10. слога, а изостављањем интерлудијума (пр. 3). Овај манир примењује само у краћим сегментима, али је ефекат динамизирања тока на тај начин изузетан.


⁵⁵ Тематика песме, мноштво етнографских детаља блиских публици и сл. пре свега су разлог комерцијалног успеха овог снимка – тиража „златне плоче“.

⁵⁶ Из разговора са Б. Перовићем, 26. 2. 2007. године.

Тонски систем у оквиру кога се одвија певање Бранка Перовића је уобичајен за овај музички жанр, а одређен је пре свега ерголошким карактеристикама гусала и извођачком техником која се на њима примењује. На нивоу функције тонова, код Перовића се запажа сразмерно значајније присуство тонова горњег регистра, како у погледу фреквентности њиховог коришћења, одн. заступљености образаца који их садрже, тако и по трајању, посебно у „оквирним“ (почетним и завршним) стиховима мелострофа који су мелизматичног профила (пр. 1). Поред стандардних, „наративних“ мелодијских модела (литанијско излагање на хиперфиналису – „унутрашњи“ стихови пр. 1) и осциловања у обиму кварте (пр. 3), у његовом певању је присутан и препознатљивим га чини, између осталог, образац кога карактерише квартни скок са горње границе амбитуса (наниже) на самом почетку, и то у оквиру једног слога (пр. 4). Овакав скок није стандардан за гусларску мелодику, а скокови наниже се генерално сматрају тежим за интонирање, што индиректно потврђује висок ниво Перовићеве вокалне технике. Међу мелизмима које користи, посебно је упадљиво испевавање последњег слога осциловањем између финалиса и хипофиналиса (пр. 5). Велики капацитет плућа и вокална техника омогућавају му да се потпуно издвоји изнад просека по учесталости и трајању дугих, обично мелизматичних мелослогова у оквиру којих се бравурозно поиграва димнамичким нијансирањем (завршни стих у пр. 1). У том правцу од уобичајених се знатно разликују и трајања „оквирних“ – уводних и завршних стихова мелострофа (пр. 1), па се продуже и на по 10–15 секунди чак и када нису сегментирани, одн. вишеструко дуже од „стандардних“ силабичних мелостихова изохроне ритмичке структуре.⁵⁷ У Перовићевим интерпретацијама присутни су и за гусларско певање стандардни екскламативни рефрени на почетку стихова. Користи их с мером, као једно од средстава артикулисања форме, одн. драматизације текста – најчешће на завршецима већих сегмената (мелострофа), истичући поетски садржај, али и музички заокужујући целину (пр. 1).

Вокални квалитети Бранка Перовића несумњиво су његова „јача“ страна, али му је инструментална техника више него довољна да испрати идеју унисоног звучања гласа и инструмента. Закономерна одступања се свODE на хетерофона каденцирања мелодијских образаца који завршавају на финалису, при чему се секунда која се формира силаском вокалне деонице на хипофиналис не потенцира, већ је, насупротив, најчешће кратког трајања. Већина преосталих хетеро-

⁵⁷ О брзини певања видети: М. Murko, *Nav. delo*, 396; Данка Лајић-Михајловић, *Временска димензија епских песама, Музикологија*, 6, Београд 2006, 349–350.

фоних момената се доживљава као случајност. Ниво инструменталне технике потврђује се пре свега у уводима који су један од стандардних елемената морфолошке структуре епских песама које се певају уз гусле. Тешко је говорити о њиховом трајању и сложености, с обзиром на поменуте разлике у околностима у којима су настајали разматрани снимци. Начелно се може констатовати да се и кроз њих осећа таленат за динамизацију музичког тока у складу са функцијом ових сегмената: дуже нотне вредности постепено се „уситњавају“, почетни лагани темпо се убрзава, „равни“ тонови се оживљавају орнаментима, у оквиру датих могућности „покреће“ се мелодија, да би се малим „кораком уназад“ наговестио почетак певања и дала могућност за преношење концентрације на вокалну деоницу. У мелодијском току Перовићевих увода (и инструменталних „кода“) издваја се као често присутан мотив обигравања око хиперфиналиса у ритму  (као у пр. 6). Интерлудијуми су махом кратки, уједначеног трајања (пр. 2), а одступања су у функцији истицања синтаксичке структуре, па и семантике поетског текста: прегнантно низање стихова нарушава се продужавањем интерлудијума најчешће у сврху потенцирања краја реченице, одн. истицања важности садржаја. Мелодијски садржај краћих интерлудијума је обично устаљен, нема значајних разноврсности, изводе се готово рефлексним покретом руке на струни, што је уобичајено у традиционалном изразу, док за дуже, оне у функцији заокруживања већих мелопоетских целина, није уочена правилност.

О висини – штиму не може се говорити уопштено, с обзиром на то да се на разматраним снимцима креће у распону мале терце (h-d¹). И Перовић, као и други савремени гуслари сматра да се „притезањем“ струне, што даје виши основни тон, добија пожељнија („тенорска“) боја за епско певање. Понекад промену интонације користи као експресивно средство: након уводних стихова који не морају имати директну везу са песмом (нпр. уопштено о гулама, позив на дружење, певање итд.) затеже струну и саму песму изводи у за приближно пола степена (ев. степен) вишем интонационом оквиру, издваја интонациону раван песме изнад уводног сегмента.

Осим песама у десетерцима, Бранко Перовић на репертоару има и песме, дистихе у осмерцима које посебно радо изводи као завршницу свог наступа, често и са другим гусларима – као „групне песме“, што говори о томе да су њихови мелодијски обрасци општепознати. Најзаступљенији је образац који показује изразиту сличност са напевом познате свадбене песме *Врела вода на валове*. Перовић се сећа да је осмерачке песме први пут слушао од гуслара Влада Мићуновића када је сам већ био формиран као гуслар, при-

хватио их и „по себи обрадио“, при чему тврди да пре тога (до 60-их година 20. века) певања осмераца уз гусле није било. Иако на репертоару има првенствено записане песме (као и остали гуслари), управо кроз импровизовање римованих дистиха испољава се мало искоришћена, али очигледно присутна Перовићева креативност и у поетској димензији.

Преузимајући умеће певања и свирања на традиционалан начин, усменом предајом, Бранко Перовић је усвојио, па и сачувао кључне елементе гусларске традиције свог краја. Његова се извођења по општим параметрима не разликују суштински од гуслара који су му генерацијски претходили. Овде је неопходно нагласити да се почетак важних промена у гусларској пракси везује за прве деценије 20. века и већи утицај образованих људи-гуслара, да су прва гусларска такмичења и концертне активности гуслара отпочели између два светска рата и да је, у том смислу, у време када је Перовић ставао као гуслар већ одмакао процес промена и утемељење тзв. „новог“ гусларског стила. Укључивање у модерни живот епике на сцени само је утврдило његов правац развоја као гуслара новог доба, једног од типичних представника своје генерације. Вокални потенцијал, који се истиче као један од његових највећих квалитета, омогућио је Бранку Перовићу да свој стил учини апсолутно препознатљивим и високоцењеним. Након што је певање других пропуштао кроз свој „доживљајни филтер“ као слушалац, он је захваљујући креативном потенцијалу и моћном гласу, што свесно, што несвесно, у улози певача-емитера у процесу комуникације излагао публици, одн. суду колектива свој начин музичког обликовања епских песама. Сагласност око његовог „титулисања“ указује на генерално прихватање те врсте и степена модификације, индивидуалног бојења традиционалног израза.

Ипак, битнији од самог Перовићевог статуса у гусларском свету је његов изузетан значај у ланцу усмене предаје. О томе сведоче бројни (млади) гуслари у чијим се стиловима препознаје утицај Бранка Перовића. У ери средстава масовне комуникације створена је и могућност дословног копирања извођења, али је од суштинског значаја она врста утицаја која подразумева уграђивање елемената његовог стила у стилове других гуслара или развој младих гуслара на основу искуства стеченог имитирањем Перовића. Утицај на старије, већ формиране гусларе је важан као потврда прихватања специфичности Перовићевог израза од стране епске средине, али су ефекти тог утицаја релативно краткорочни. Усвајање елемената његовог стила од гуслара млађих генерација је она квалификација која на прави, потпун начин укључује узор у ланац предаје. То је врста

доказа да је начин музичког мишљења који је преузео од својих претходника успео да моделује управо тако да нови музички модел остане функционално, жанровски препознатљив епској средини, али као облик културне комуникације прихватљив и генерацијама потомака. Перовићевом праксом потврђује се за традиционалну музику одсудна веза између текста и контекста, музике и социјума. За „интонацију“ као „звучно произвођење мишљеног“ најважнији је човек-стваралац, па сходно томе Земцовски закључује да је интонација у ствари – човек: у њој је концентрисана суштина човека који музицира.⁵⁸ Заступајући став о нераскидивој вези културе, мишљења и понашања, он сматра да је могуће у самој музици препознати и културу и човека. У музици Бранка Перовића овакво размишљање добија недвосмислену потврду: она је и по мишљењу епске средине и по музичким аналитичким параметрима део традиционалне епске праксе, али је истовремено одраз једне крајње индивидуалности, карактерне и музичке персоналности. Облици артикулисања његовог музичког мишљења сведоче о сталној измењивости као једном од основних постулата музике усмене традиције, али и о стваралачком преосмишљавању оне врсте која не разрушава корене традиције, у ком сваки од тих облика садржи у себи трагове прошлости.⁵⁹ Стваралачки акт у традиционалној музичко-фолклорној пракси увек је део комуникацијског процеса, па је зато музичар-уметник посредник на релацији опште – конкретно, селектор и стваралац изражајних средстава, кода прихватљивог у оквиру одређеног начина музичког мишљења, првенствено према процени адресата. Бранко Перовић и вербално резимира да је захваљујући својим гласовним могућностима (и когнитивним способностима) успевао да „усвоји“ практично све што се њему свиђало, али да је узимао (задржавао) пре свега оно што се народу свиђало, на шта је публика позитивно реаговала.⁶⁰ Не улазећи овом приликом у сложену проблематику публике, посебно савремене публике на јавним наступима гуслара, под овим појмом подразумевамо пореклом и/или слушалачким искуством (у просеку) квалификовану епску средину. Гуслар настоји да артикулише форму која ће бити разумљива, функционално и естетски прихватљива аудиторијуму, али савремени гуслар није са-

⁵⁸ И. И. Земцовский, Человек музицирующий – человек интонирующий – человек артикулирующий... 99–100.

⁵⁹ Исти, Жизнь фольклорной традиции: преувеличения и парадоксы, у: *Механизм передачи фольклорной традиции*, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург 2004, 10–11.

⁶⁰ Из разговора са Б. Перовићем вођеним 9. 12. 2006. године у Зрењанину.

мо „идеолошки радник“, он је и уметник и ова је његова црта веома важна за иновациону димензију преосмишљавања. Бранко Перовић је управо пример, с једне стране, великог музичког талента, посебних когнитивних способности, имагинације, специфичне харизматичности, а, са друге стране, пример дубоке везе појединца са културним контекстом из кога је поникао и сензибилности за промене које доноси време. Он је специфична личност, апсолутно препознатљива у маси, али се његова оригиналност истовремено чврсто ослања на традицију, његов је индивидуални идентитет јасно позициониран унутар оквира колективног идентитета.

Пример бр. 1

Одломак из песме

„Љути шанче, крвљу озидани“

аутор текста: Живојин Ђукановић-Звицер

... ♩ = 100

Цр - - - - - Го - ра род Цр - - - - -

♩ = 108

но - го - - - - ра - - - - - ца

accel.

♩ = 100

$\bullet = 132$

Из бу - си - ја ни - че и кла - на - ца

Јер сло - бо - да не и - ма ци - је - не,

$\bullet = \text{сва } 104$

Еј, па ти љу - бим

росо accel.

$\bullet = 88$ 23''

кр - - ва - вс ти - - - је - - - не!

Пример бр. 2

Одломак из песме

„Косовска битка“

аутор текста: Радован Бећировић-Требјешки

Но у ло - ба цар - ско - га са - вје - та

По - зна Ла - зар О - би - ли - ћа зе - - - та,

Под ра - на - ма, све - за - ни - је' ру - - - ка,

Пример бр. 3

Одломак из песме

„Погибија Данила Перовића“

аутор текста: Сава Шоловић

Под гру - ди му кра - гу - јев - ке дви - - - је,

Да бој њи - ма у ју - ри - шу би - - - је!

Пример бр. 4

Одломак из песме
„Косовска битка“
аутор текста: Радован Бећировић-Требјешки

А - - - ли он свој жи - вот из - - гу - - би!

Пример бр. 5

Одломак из песме
„Косовска битка“
аутор текста: Радован Бећировић-Требјешки

Ти о - ти - ди на пу - сто Ко - со - во,

Пример бр. 6

Одломак из песме
„Љути шанче, крвљу озидани“
аутор текста: Живојин Ђукановић-Звицер

Љути шанче, крвљу озидани

Danka Lajić-Mihajlović

THE “GUSLAR”:
INDIVIDUAL IDENTITY AND TRADITION
(*Summary*)

The subject of this paper is the relation between individual and collective identity within the folk-music tradition, from the perspective of ethnomusicology. Solo folk musicians have more latitude than those who perform in ensembles. They are more independent in developing their own style. As an example of this intermingling of individual and traditional styles, we have chosen Branko Perović, “guslar” (a singer of epic songs who accompanies himself on the “gusle”) – currently one of the very best. Both his extraordinary vocal qualities and his unique combination of temperament and emotions have enabled Perović to develop an original performing style. By comparing the regional, Montenegrin style of gusle-playing (of which Perović is a representative) with his personal style, we have established certain corresponding structures regarding a few basic analytical parameters: musical form at the macro-level, tonal structure, and harmonic structure. Individual characteristics are to be found in melodic patterns, dynamics, agogics and ornaments, and to a certain extent, in rhythm. Although Perović is considered to be an “innovator” among folk musicians, taking a dynamic approach to tradition, he is, however, well received and highly rated in folk music circles, which is proof of his successful communication with his audience. His reputation and influence on other gusle-players makes him a worthy link in the chain of epic tradition. His performance underlines the importance of the connection between traditional music and society, within which he develops his own style according to his capacities and inclinations, although constantly referring to the functional and aesthetic criteria of his cultural environment in which he performs. This is how adopted models are being reshaped by both individual artistic style and the current cultural pattern of a given community. The individual identity (of the musician) is in constant interaction with those of his/her ancestors and contemporaries. The extraordinary, charismatic personalities of a guslar such as Perović, secure the continuation of the tradition into the future.

(Translated from Serbian by Ranka Gašić)

UDC 78.071.1:788.9] Petrović Branko
781.7:398.87(=163.41)

Игорь Мациевский

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА И ЭТНОИСТОРИЧЕСКАЯ ИДЕНТИФИКАЦИЯ: САМОСОЗНАНИЕ И ТРАДИЦИЯ

Аннотация: Тема статьи – роль традиционных музыкальных инструментов, жанров и форм инструментальной музыки в выявлении этнической и культурно-исторической специфики той или иной этнокультурной популяции, позволяющей дать ее объективную интерпретацию и отнести к определенному этносу в настоящем или прошлом, тем более, что этно-историческая специфика инструментализма может сохраняться при полной утере национального самосознания и даже языка общения. Рассмотрены культурные ситуации в *маргинальных* этногруппах (живущих на своей этнической территории, но оказавшейся в процессе исторических коллизий в составе инонационального государства и в поле действия одновременно нескольких интеграционных векторов – государственной и этнической метрополий); а также в *компактных диаспорах*. Учтены государственные, политические, конфессиональные факторы воздействия на этническую идентификацию и культуру. Рассмотрены предпосылки и процессы возрождения этнической идентичности, обусловленные расширением сферы знаний и культурных инициатив местной интеллигенции, в том числе в сфере традиционной музыки. Особое внимание в статье обращено локальным группам со слабым, мутированным или ассимилированным национальным самосознанием. Материал статьи – белорусские, украинские, вепские, бойковские, волжско-немецкие, саамские этногруппы в России, Украине, Польше, Литве, Латвии, Германии.

Ключевые слова: Ассимилированные популяции, белорусский, инструментальная музыка, маргинальные этнографические группы, национально-культурная ориентация, этническая культура, этническое и национальное самосознание, этнодифференцирующие факты культуры, этно-историческая идентификация, этноконфессиональный.

Музыкальные инструменты, их строение (морфология), способ изготовления (эргология), особенности игры на них, жанры и формы инструментальной музыки способны сохранять свою специфику на протяжении целых исторических эпох, пока сохраняются выдвигаемые традицией задачи и условия функционирования. Тесно связанный с традиционной деятельностью и веками складывавшейся ментальностью народа, их породившего, принявшего или стабильно использовавшего в своей многовековой практике, инструментализм явился мощным **идентификационным фактором этнической культуры**, порою более устойчивым, консервативным, чем этническое самосознание и даже бытовая речь.

Понятие „Западная Россия“ сегодня – чем далее, тем все более решительно, не только на политической карте и в административных границах, но в бытовом сознании и даже в научных исследованиях (культурологических, музыковедческих, этнологических, исторических) – трактуется как *западная окраина* русских этнических территорий, а ее население, соответственно, как *западная ветвь* великорусского этноса (см.: 33, 39, 46). Сказанное обусловлено несколькими обстоятельствами. Во-первых, в подобном представлении отчетливы след, длительный опыт использования и мутация исторического термина „Западная Русь“, которым именовали *всю территорию* распространения белорусских диалектов и который отчетливо соотносим со *всем этносом белорусским* и его древнейшими государственными и конфессиональными формированиями (среди них и Русь Литовская, Русь Черная и Белая и т.д.). Во-вторых, западно-русскими (равно как белорусскими) диалектами называли на рубеже XIX–XX вв. говоры местного населения и составители карт „распространения русского языка в Европе“, понимая под последним некий восточно-славянский язык как единое целое, а его отдельные национальные проявления или, в современном понимании, – языки (в т.ч. великорусский) лишь как *диалекты*. Вспомним их классификации: говоры великорусские; малорусские (южно-русские, украинские); белорусские (западно-русские) и т.п.(54). Немало способствовало сказанному и культурно-историческое течение рубежа XIX–XX вв. – западно-руссизм, – видевшее перспективы в координации национального и общевосточнославянского векторов развития Беларуси (53).

При этом, названное понятие, уже в его более узком значении, явилось исторически соотносимым с северным регионом восточных окраин (т.н. *kresy wschodnie*) 1-й (Великой) Речи Посполитой, который, начиная с отторжения от нее Смоленска в конце XVII в. и в результате нескольких ее разделов (польск. *rozbiory*) в XVIII ст., ряда (как в имперской России, так и в Советском Союзе) изменений административных границ оказался в составе Российской Федерации. Бóльшая, *северовосточная* их часть – т.е. южные (Невельский, Усвятский, Себежский, Кунинский) районы современной Псковской области (до 20-х годов XX в. они – в составе Витебской губернии, прежде – Полоцкого княжества), западные – Тверской, значительная – западная часть Смоленской (вместе с самим Смоленском), северо-запад Брянской областей (равно как и северо-восток Черниговской – в составе Украины), – согласно данным *лингвистических* исследований и *этнографических* карт (в т.ч. осуществленных Государственной комиссией Российской империи)

вплоть до Октябрьской революции – без каких-либо сомнений и оговорок обозначалась как *область белорусского языка* (южная часть Западной Брянщины – на юг от г. Стародуба – языка украинского) (11; 34; 40; 54).

Историческая диалектология – на основе координации лингвистических и *историко-политических* факторов – относит местные говоры к *смоленско-полоцким*; в одном ряду (но не смешивая!..) с киевскими, галицко-волинскими, чернигово-северскими; рязанскими, псковскими, ростово-суздальскими, новгородскими (6: с.71): белорусская же этнокультурная идентификация Полоцкой, как и Витебской земель не подлежала дискуссии. Да и Могилевщина в течение многих веков не только в этнокультурном, но и в политико-экономическом отношении составляла единое целое со Смоленщиной, входила в состав Смоленского княжества, а затем Смоленского воеводства Речи Посполитой. Стоит напомнить, что неслучайно первой столицей Белорусской Советской республики стал Смоленск, что в 1924 г. в правительстве (ЦИК) СССР вновь поднимался вопрос о возвращении в ее состав белорусских этнических территорий (7: 38), что на этих землях до середины 30-х гг. XX в. в общеобразовательных школах изучали белорусский язык, функционировали белорусские просветительские организации, кружки, клубы, театры. А в военное время Смоленско-Брянская епархия (с рукоположенным епископом) входила в состав Белорусской автокефальной православной церкви (13; 48; 1: 203; 14: 76–78). И своеобразным щитом между немецкими оккупантами и партизанскими группами, служили спасшие от репрессий многих мирных жителей Брянщины и Смоленщины действия сформированных здесь и почти целиком состоящих из местного населения кадровых частей Белорусского краевого войска (14: 67–75).

Однако унаследованное от царских времен и возрожденное в сталинскую эпоху мощное имперское давление, поэтапное вытеснение, ассимиляция, разрушение *белорусской* национальной интеллигенции как *субъекта культурной инициативы*, особый акцент в культурно-политической работе властных структур в этом ареале на воспитание русского (читай: *великорусского*) патриотизма, существенная поддержка, прежде всего, русскоязычных смоленских поэтов и писателей, полная ликвидация и так довольно еще слабых белорусских культурных организаций, школ и кружков и т.п. – при естественном историческом преобладании у *маргинальной северовостоchno-белорусской* этнокультурной общности (как и у других подобных этногрупп) *локальной* (невельской, велижской, смоленской и т.д.) *идентичности* над национальной, – все это постепенно

привело к установлению на этих землях как основополагающего – *русского* национального самосознания. Более того. Развитие современных мифов и исторических легенд (8), согласно которым Смоленщина на протяжении всей своей истории была западным форпостом страны и всего народа русского, способствовало тому, что размах патриотизма здесь даже мощнее, чем в других регионах России.

Этнокультурная специфика названных, как и других – типологически им подобных – *маргинальных этнографических групп* обусловлена сосуществованием как минимум *двух* противоположных векторов их *интеграционных* контактов и тяготений: 1) к центрам *государственной* метрополии (для северо-восточных белорусских этногрупп – Москва, Россия; для украинцев Подляшья и Холмщины, белорусов северо-восточной Белосточкины – Варшава, Польша; Виленщины – Вильнюс, Литва; Латгалии-Двинщины – Рига, Латвия; и т.д.); 2) к центрам метрополии *этнической* (соответственно – Минск, Киев, а также ближайшим локальным, исторически сложившимся, либо сегодня актуальным – Могилев, Витебск, Гродно; Львов, Ровно, Луцк и т.п.).

Безусловно, важным фактором для сохранения этнокультурного вектора является уровень *состояния границ*. Для этнических белорусов Невельщины и западной Смоленщины в советские времена граница была достаточно условной – невеличане чаще контактировали (большие базары, учеба в средних и высших учебных заведениях и т.п.) с близлежащим Витебском, чем с далеким Псковом; не слишком усложнилось ее преодоление и в нынешние времена. Так же было в Двинском и Виленском краях (сегодня ситуация здесь в этом плане резко ухудшилась: таможи, паспорта для зарубежных поездок, визы). То на полтора десятилетия открылись украинско- и белорусско-польские границы, то сегодня вновь осложнилось их пересечение.

Существенен также складывавшийся в течение определенного времени и связанный с *этноконфессиональными* проблемами опыт *национально-культурной ориентации*. Многие этнические украинцы и белорусы-*католики* на маргинальных этнокультурных территориях (порой, сегодня – и в составе метрополий, но находившихся в определенный *исторический период* на маргинальном положении, либо вне своего национального государственного образования: украинские Волынь, Подолье, белорусские Гродненщина, западная Витебщина в составе Царства Польского, межвоенной Польши и т.п.) учились в польских школах, освоили (особенно в городах и местечках) соответствующий литературный язык, слушали Варшавское радио, добывали журналы, постепенно обрели *польское нацио-*

нальное самосознание и нередко даже стали лидерами движений за польское возрождение этих земель (Виленского края, Западной Беларуси и т.д.). К тому же польскость, опора на „польский дух“ и культуру часто являлась знаменем разного рода антиимперских борений. Среди *православных* (особенно в епархиях Московского патриархата) – наоборот, налицо ассимилятивные процессы в сторону *русификации*. В этом плане на восточнославянских землях более других учитывала национальный фактор *греко-католическая* конфессия (образованная согласно Брестской церковной Унии 1596 г.): в ее богослужении и приходских школах применялись белорусский и украинский языки. Однако, после ее насильственной ликвидации в 30 гг. XIX в. на землях, попавших после раздела Речи Посполитой в состав Российской империи, тенденции к русификация коренного населения резко усилились. Сказанное особенно рельефно проступает, если сравнить эти земли с Галицией (Галицкой частью исторической Червонной Руси – Галицко-Владимирского княжества и королевства), попавшей в соответствующие времена в состав Австро-Венгерской империи. Здесь греко-католики не подвергались гонениям вплоть до сталинских репрессий конца 40-х гг. XX в. и степень сохранности национального языка, культуры, самосознания не только сельского, но и городского населения была значительно выше. К осторожности в учете конфессионального фактора при определении этнической принадлежности той или иной группы населения собиратели призывали еще в середине XIX века (3).

Существенны, разумеется, *государственная языковая и культурная политика*, средства массовой информации, система образования с их ориентацией на господствующий, государствообразующий этнос. Их воздействие, понятно, сильнее сказывается в этногруппах, говоры которых лексически ближе к языку государственному. Белорусы и украинцы в этом плане, естественно, представляют более податливый материал для полонизации и русификации, чем литовцы или латыши, хотя известен в прошлом масштаб германизации венгров, шведизации финнов, а следы мадьяризации еще и сегодня сильны в Словакии, Румынской Трансильвании и Закарпатской Украине. Более того. Осознавая близость, почти идентичность фольклора и бытовой речи сельского населения Западной Смоленщины и Могилевщины, Витебщины и Невельщины, плюс – на фоне т.н. „равноправия“ двух государственных языков, мощной русификации городов и местечек в самой Беларуси (вплоть до „говора“ президента этой страны), – сегодня Могилевщина и Витебщина демонстрируют немало инициатив по развитию русского самосознания

уже и на землях Республики Беларусь. Лексическое сходство русского и белорусского языков, современное обозначение второго – грамматически – как некой разновидности первого (*русский* – *белорусский*) дают им своего рода „основания“ говорить о естественном „тяготении“ этих земель к Москве, исторической „русскости“ их населения, якобы колонизированного в эпоху Литвы и Речи Посполитой и потому – „обелорусившегося“ (1: 218–219).

Соотношение названных векторов обусловлено как характером *национальной политики* государственных метрополий, так и масштабами *культурно-просветительской деятельности* местной интеллигенции на маргинальных землях, их поддержки со стороны центров этнических метрополий. В этом плане возможности белорусских и украинских культурных инициатив в Литве, Латвии, Польше, Словакии, Румынии несомненно предпочтительнее (функционируют национальные культурные центры, пресса, радио- и телевизионные программы, клубы, языковые курсы и школы, проводятся фольклорные фестивали, другие форумы этнической культуры и т.д.), чем в России (белорусская этнокультурная деятельность на Смоленщине, Тверщине, Брянщине так и не возродилась, украинская – на Кубани и Восточной Слобожанщине – находится практически в зачаточном состоянии). Но и здесь не все так просто. Не так давно, например, Литовское правительство на основании своего несогласия с характером проведения в Беларуси выборов запретило трансляцию на территории Литвы (и соответственно – белорусско-этнической Виленщины) передач Белорусского телевидения (2: 6–8)!?

Сказанное отразилось и в *науке* – этнографии, фольклористике, этномузыкознании. Лингвистический фактор – живой говор коренного сельского населения – фактически оказался проигнорированным, отодвинутым на второй план, особенно благодаря принятому без каких-либо дискуссий и используемому почти как закон положению Ю. Бромля, согласно которому не язык и культура, а *самосознание* человека является основополагающим фактором при определении национальной (в т.ч. этнической) идентичности (4). И сегодня уже достаточно широко – и в научных исследованиях, и на фольклорных фестивалях – *белорусские этнические маргиналии* – т.е. не диаспора, а *исторически* сложившиеся этнографические группы, проживающие на *своих коренных* этнических территориях, которые находятся в настоящее время *за пределами* собственного *национального государства* (25; 26) – в этом случае, Республики Беларусь, – отмечают как *русские* этнические территории, а их население – в лучшем случае – как *особую*, *западную* этнографическую

группу русского народа (32; 33; 39), или как „западные восточно-славянские традиции“ (33:178).

Соответственно, и жанры ее фольклора трактуют как составную часть общерусского культурного наследия, общерусской этнической традиции; тексты в песенных сборниках публикуются в русской транслитерации, очень часто с существенной деформацией их фонетики (46; 32; 39); в некоторых случаях, правда, указывают на т.н. „белорусское влияние“, оговаривают, как на самом деле надо произносить то или иное слово, окончание, согласную, гласную („...надо помнить, что на Смоленщине все безударные „о“ поются как „а“, а безударные „е“ как „я“, твердые глагольные окончания смягчаются“ – 32:3), отмечают сходство звука „г“ в местных говорах с ... украинским и т.п.: более деликатным, в этом плане, и – для своего времени – смелым представляется предисловие к сборнику смоленских песен В. И. Харькова (49). Как все же существенно уступают подобные издания работам своих предшественников и тех немногих современников, которые объективно, без идеологического корректива или лингвистического „недослышания“ передают тончайшие оттенки традиционного говора и мелодики (9; 59; 29)!.. Столь же целенаправленны и, увы, пока безуспешны усилия польских институтов, вот уже более десятилетия направляющих свои экспедиции на Волинь, Подолье и Виленщину с целью разыскать там польскую фольклорную архаику.

Активизировавшиеся в последние 15–20 лет исследования традиционного инструментария и музыки белорусских маргинальных этнических территорий Смоленщины, западной Тверщины, южной Псковщины (36; 37), северо-восточной Белосточкины (19; 24), Виленщины (44), украинского Северного Подляшья (21; 27; 49) создали мощный барьер указанным тенденциям, тем более, что инструментальная музыка в значительно меньшей степени, чем искусства, связанные со словом, подвержена идеологическим воздействиям и может сохранять древнейшие слои этнической культуры при существенных мутациях национального самосознания и даже при известном разрушении системы вербального общения. Так, инструментарий, охотничьи и пастушеские трудовые и ритуальные наигрыши полностью обрусевшего, ассимилированного как на уровне самосознания, так и языка общения коренного вепсского и ижорского населения на Северо-Западе России до сегодняшнего дня остаются идентичными в контексте финно-угорской музыкальной традиции (22).

И это понятно. Пока существует потребность исполнения сигнальных, манковых (подражания звукам животных с целью их приманивания) или ритуальных наигрышей охотниками и пасту-

хами (а система их сигналов, а также материал, трава, кора, стволы дерева, из которого делают инструменты, – трубы, дудки, свистульки, рожки и т.д. – дотоле стабільны, доколе в корне не разрушена, не изменилась сама окружающая природа и обусловлены ею строй, звуковысотные отношения, акцентуация, ритм, мелодика музыкально-коммуникационных сообщений, а также манковых имитаций, связанных с пением птиц и криками животных в окрестных лесах), звуковой мир традиционного трудового и обрядового инструментализма остается *автономным*, независимым от каких-либо интеграций или адаптаций.

В известной мере и танцевальная инструментальная музыка менее зависит от слова, языка, идеологии даже в сравнении с традиционной песней; хотя и обильно здесь поле для порождения новых форм, принятия модных веяний, заимствований и т.д., последние, однако, расширяя круг музыкальных реалий, вовсе не разрушают уже существующие. Принесенные на Беларусь в эпоху активных западноевропейских взаимодействий Великого княжества Литовского и Речи Посполитой широко расселившимися на этих землях евреями и цыганами (последние активно музицировали не только в демократической среде вокруг малых городов и местечек (31: 56), но служили даже в качестве придворных музыкантов у крупных магнатов – Сапег и Радзивиллов (1: 230)) цимбалы не только не вытеснили традиционные пастушеские звуковые орудия, не исчезли под бурным натиском более поздних воздействий, но, более того, – стали знаковым, этнорепрезентирующим явлением белорусской национальной культуры. Иными словами, если стабільны окружающая природа, акустическая среда и традиция бытования инструментальной музыки, важнейшие ее сферы сохраняют свое этноисторическое своеобразие.

Что же в этом плане мы наблюдаем на северо-восточных белорусских маргиналиях, согласуется ли традиционный инструментализм с трактовкой этих земель как западно-русских этнографических окраин? Инструментарий, жанры и формы инструментальной музыки – как наиболее древние, архаичные, так и возникшие на протяжении последних нескольких веков, – отчетливо связаны с белорусской культурой, находятся в *едином пространстве северо- и восточно-белорусских этнических традиций* (36: 3; 37). И в то же время – существенно отличаются от традиционного русского инструментализма даже на близлежащих, соседних землях: на восток – Смоленщины, на север – Псковщины.

Среди традиционных *пастушеских инструментов* Невельско-Себежского региона – длинная амбушюрная труба, характерная для

всей исторической Беларуси, имеющая литовские и украинские аналоги (трембита, полеская сурма, даудите), но отличающаяся от более коротких ее разновидностей на великорусских территориях. В то же время типовой пастушеский рожок (жалейка) Западной Тверщины с надрезным на самом корпусе инструмента П-образным язычком и тремя грифными отверстиями, прикрываемыми пальцами обеих рук, распространен как во всех белорусских регионах, так и у многих других народов, в этногенезе которых, наряду с *балтским*, существенное место принадлежит *финно-угорскому* субстрату (в т.ч. литовцев, латышей, русских, не говоря уже о карелах, вепсах и других прибалтийских финнах). Здесь же и характерные восточно-белорусские парные свистковые флейты с нескрепленными трубками – двойчатки, свирели и т.п., территория распространения которых на восток не идет дальше Смоленщины. Аналогично – как след балтского субстрата в этнической истории белорусов – импровизации на нескольких натуральных амбушюрных трубах разного размера и, соответственно, высоты основного тона фиксируются у белорусов северо-восточной Белосточкины. Параллели им находим в литовской Аукштайтии (64: 36–70), но в украинских и польских традициях юго-восточной и западной Белосточкины подобный феномен не встречается.

Широко распространены на невельско-смоленских землях и – своего рода национальный символ белорусской музыкальной традиции – характерные ручные малые цимбалы, северный и восточный пределы распространения которых четко совпадают с границами исторической 1-й Речи Посполитой. А характер исчезновения скрипки в народной традиции – постепенного, по мере продвижения на северо-восток Псковщины, и внезапного – на восток от Дорогобужа и Брянска – удивительным образом соответствуют (согласно лингвистическим картам) плавности перехода белорусских говоров в великорусские на север и восток от Невеля и Себежа к Великим Лукам и Пскову и резкой границей между зонами названных говоров, разделяющей Западную и Восточную Смоленщину (20: 312, 317; 11; 40; 54).

Современные экспедиционные изыскания, записи инструментальной музыки на белорусских маргинальных территориях очень хорошо координируются с произведенной на Смоленщине в конце XIX века В. Добровольским и Л. Кубой документацией традиционных песен, определяемых учеными как песни характерно белорусские (18; 9; 59; 43; 45; 52). Л. Куба, великолепно знавший и непосредственно исследовавший музыку многих других славянских народов (чешского, украинского, серболужицкого и т.д.) при но-

тации смоленского фольклорного материала детально фиксировал характерные белорусские фонемы, а всю песенную традицию Западной Смоленщины в межславянском музыкально-этнографическом контексте трактовал как типично белорусский феномен. Сказанное четко проявляется и сегодня в жанрах музыки инструментальной.

Весьма характерен для всей этнической традиции северной Беларуси распространенный в Невельско-Усвятском Поозерье т.н. „Надзяляны“ – специфический жанр, связанный с ритуалом одаривания молодых („надзел“ = напутственный подарок, надел), в виде линейной полифонии свободно артикулируемого свадебного плача – обычно, тирадной структуры – на фоне ритмически четкой инструментальной композиции с типовым танцевальным либо маршевым метром. Здесь же до последнего времени бытовали, да и сегодня хорошо сохранились в народной памяти „Валачобныя“ – ритуальные песни-наигрыши мужчин-волочечников при пасхальных обходах дворов. Волочечные песни как особый музыкальный жанр весенней обрядности (наследие весеннего Нового года) вообще представляет собой классическое, *знаковое* явление традиционной *белорусской* культуры (редкие островки функционирования волочечных за пределами белорусской этнической территории встречаются лишь в т.н. Малом Полесье – Западная Украина и Люблинщине – Восточная Польша). Мало того. На северо-восточных белорусских маргиналиях волочечные *нормативно* исполняются под гетерофонное сопровождение инструментов – скрипки, гармоники и даже – в чисто инструментальной версии.

И вообще, на маргинальных землях (в том числе также – на северо-восточной Белосточчине), как прежде широко на всей Беларуси и... никогда в традиционной русской обрядовой практике, и зимние коляды, и песни участников летних обходных процессий (в кругу жнивных песен) исполнялись под инструментальные наигрыши. Вокально-инструментальные и чисто инструментальные версии традиционных обрядовых, свадебных ритуальных песен – явление в принципе типичное как для названных маргинальных, так и метропольных традиций Беларуси и далее – на запад и юг: Украину, Польшу, Литву, но никак не в Россию, где аналогичные жанры фольклора, если и имеют место – например, коляды и свадебные (жнивные известны только Смоленщине), – являются принципиально акапелльными.

Типично белорусскими (разве что, наряду с украинскими, литовскими, польскими, но никак не с русскими) представляются и *составы* свадебных и танцевальных *инструментальных капелл* с

основными инструментами: скрипкой, цимбалами, бубном (либо большим барабаном с тарелкой) при самых разнообразных дополнениях (дудка или флейта-пикколо, гармоника, баян, аккордеон, кларнет, труба, мандолина, балалайка и т.д.). Таково и четкое *функциональное* подразделение *ансамблевых партий*: 1) ведущая (мелодия и ведение формы); 2) вспомогательная (вторящая, виртуозно-украшающая, гармоническая либо гетерофонно-вариантная); 3) басово-метрическая – отсюда и широко применяемый в Беларуси и Украине термин для обозначения такого рода ансамблей как „траіста музыка“, „троіста музыка“ (т.е. тройственная или утроенная музыка) – независимо от абсолютного числа играющих в капелле музыкантов (от 2 до 10 и более) (23).

Именно с западными (Украина, Польша, Литва и т.д.) соседями (в отличие от восточных) роднит белорусов (на всех их маргинальных землях и в метрополии) доминирующее – среди танцевально-инструментальных жанров – положение *польки*. Она же обладает наибольшим числом внутрижанровых структурных вариантов. Типично белорусским феноменом является здесь и „Лявониха“ (или „Камаринская“) – танцевальная инструментальная (иногда вместе с припевками) композиция с двойным шестидольником [(1+1+1+1+1+1)х2]. Границы ее распространения и на запад, и на восток довольно выразительны („Камаринская“ М. Глинки – вполне в этом кругу: первые ориентации на музыку Западной Смоленщины, ее традиционные сельские капеллы, участие в работе крепостных оркестров именно в этом регионе и соответствующие впечатления композитора о музыке своей „малой родины“ – очевидны).

Инструментальная музыкальная традиция объединяет северовосточные маргинальные белорусские земли (в официальных административных границах западных областей Российской Федерации) не только со своими непосредственными западными и южными соседями в Витебской и Могилевской областях Республики Беларусь, но и с соответственными северозападными белорусскими этническими территориями по ту сторону белорусско-литовских, белорусско-польских, белорусско-латвийских границ – на Двинщине (Латгалии), Виленщине, Белосточчине, объединяет в один общий этнокультурный круг – *северобелорусскую этническую традицию*. Разумеется, на разных пограничьях локальная этническая культура в те или иные времена безусловно испытывала и испытывает те или иные межкультурные влияния от своих соседей, а также идущие из центров государственных метрополий, сказавшиеся как на заимствовании отдельных жанров, инструментов, исполнительских приемов, так и стилевой специфике соответствующих музыкальных

новообразований. Они, естественно, разнолики в разных маргинальных группах. Подобно тому, как на северо-восточной Белосточчине и Виленщине (впрочем – равно как Гродненщине и Западной Витебщине) наряду с сосновой дудкой, скрипкой, цимбалами (известными и сегодня даже среди белорусов Латгалии), трюистой музыкой, волочебными, лявонихой, полькой и т.п. нетрудно встретиться с весьма популярным в традиционной среде оберегом, так и в маргиналиях южной Псковщины и Западной Смоленщины (равно как Могилевщины, Восточной Витебщины, а то и на всей Беларуси) – с разнообразными частушками (в т.ч. „барыней“=„Русского“). Но и тут, и там играют все *по-белорусски*. И даже если певцы при этом не адаптируют соответственные песенные тексты и поют по-польски или по-русски, явно выраженный белорусский акцент в их произнесении (с характерными „шь“, „жь“, „ць“, „дзь“, „я“ вместо „с“, „з“, „ть“, „дь“, „е“, характерным аканьем, фрикативным „г“ и т.д.) выдает этническое происхождение исполнителей. Подобные явления мы наблюдаем и на других белорусских этнических территориях за пределами метрополии – как уже упомянутых выше, так и в центрально-западной Брянщине (Россия) и северо-восточной Черниговщине (Украина), хотя инструментальной традиции последних пока еще только предстоит полнее предстать перед глазами будущих исследователей.

Сказанное в известной мере относится и к украинским этническим маргиналиям Восточной Словакии; юго-западной Брянщины, западных районов Курской, Белгородской, Воронежской (историческая Восточная Слободжанщина), Ростовской областей, черноморским казакам и хуторянам Кубани и Ставрополя (Российская Федерация); гуцулам и мараморошцам Румынии; значительной части Брестской (на юг от Припяти и Ясельды – исторические Берестейщина и Пинщина) и нескольких районов Гомельской областей (Республика Беларусь); Лемковщины (исторически устойчивой и сохраняющей свое самосознание и культуру – в составе Словакии, и подвергшейся насильственному выселению в отторгнутые от Германии после окончания 2-й мировой войны западные районы Польши, а также рассеянию – в разные регионы Украины и лишь частичной репатриации – в Польшу; Западной Бойковщины (коренные жители которой было выселены со своих родных земель – ныне в Польше – на южное Поднепровье (Херсонская обл. Украины); исторически украинским Надсянью, Холмщине, Восточной Люблинщине, Южному и Северному Подляшью в составе современной Польши.

Этно-политическая ситуация, уровень самосознания, состояние этнической культуры на этих землях весьма дифференцированы. По-разному сказываются на них произошедшие в середине XX века и происходящие сегодня исторические коллизии. Национальная жизнь, образование, деятельность СМИ, центров культуры на украинских маргинальных землях Словакии и Румынии после 2-й мировой войны не прекратилась и даже заметно активизировалась, в России же и Беларуси – на многие десятилетия были полностью прервана и стала лишь робко возрождаться на Кубани и Берестейщине в последние годы. Все украинское население Польши после репрессивной операции сталинско-берутского режима подверглось насильственному изгнанию со своих земель; вернулась на родину лишь его незначительная часть, правда, в Польше значительно раньше, чем в России активизировались проявления национально-культурной автономии, особенно в городах и местах рассеянного проживания украинцев, стали выходить газеты и журналы, проводиться молодежные фестивали украинской песни, открылись редкие национальные лицеи, школы и кружки по изучению украинского языка и культуры, функционируют хоры, кафедры украинистики в нескольких университетах – как правило, вне исторических украинских земель (в Варшаве, Кракове, Люблине и т.д.). Естественному же функционированию традиционной культуры был нанесен практически непоправимый урон.

В особой ситуации оказалось лишь Северное Подляшье. В отличие от своих южных собратьев (до 1999 г. – в составе Белого Подляшского, ныне – Люблинского воеводства) Северное Подляшье (в составе Белостокского, с 1999 г. – Подляшского воеводства) – *единственная украинская этническая* территория в Польше, коренное население которой не подверглось насильственной депортации в период репрессивной операции „Висла“ на рубеже 40–50-х гг. XX в. Это население (как и соседних – на юго-восток – Волыни и Западной Берестейщины) относится к центрально-украинскому антропологическому типу (55; 12); бытовой язык – к североукраинским говорам (16: 279–292). Этимология названия региона отражает его расположение на западной окраине украинских земель и длительность пребывания в составе польского государства („под ляхами“ – любопытно, что в польской терминологии ориентация изменена: „Podlasie“ – это уже как бы „земля под лесами“, по аналогии с Полесьем).

Этнографические границы Подляшья с белорусской северовосточной (на север от рр. Нарев и Наревка) и польской западной Белосточчиной складывались и сохранялись на протяжении тысяче-

летий. На заре новой эры северный край Подляшья (в едином ареале с Волынью) был границей т.н.зарубинецкой культуры (археологически предшествующей соответствующей восточнославянской – римского периода – I–IV вв.н.э.), на западе граничащей с пшеворской. С VI–VII вв. р.Нарев (как и далее – Ясельда, Припять) – граница *славян* (их праукраинская основа определилась и благодаря активному заселению Подляшья дулибами-бужанами-волынскими и вхождении с X в. в состав Киевской Руси, Галицко-Владимирского княжества и королевства) и *балтов*, а после ассимиляции последних славянами – дреговичами и кривичами вот уже тысячелетие служит этнографическим рубежом украинцев и белорусов. Исторический *балтский* (наряду с финно-угорским) субстрат последних (в отличие от *волынско-подляшских* украинцев) надолго сохранялся и благодаря периодическим колонизациям соответствующих земель балтским племенем ятвягов, упоминания о которых встречаются вплоть до XIII ст. Все дальнейшие исторические коллизии (21:105–107) вызвали известную полонизацию католической части украинского Подляшья, особенно в городах (то же касается и белорусов северо-восточной Белосточкины), но не отразились на этнографических (в т.ч. диалектных) украинско-польских, украинско-белорусских и белорусско-польских границах сельского населения края (11; 16; 56; 62; 54; 56).

Парадоксальность ситуации Северного Подляшья заключается в том, что, с одной стороны, в отличие от других украинских ареалов современной Польши здесь по-прежнему стабильно и компактно проживает на своей земле коренное украиноязычное население, с другой – произошедшие в последние три четверти века политические метаморфозы существенно пошатнули его национальное самосознание, культурно-образовательные ориентиры и этническую идентификацию. После присоединения региона в 1939 г. (согласно пакту Молотова-Рибентропа) к БССР началась его активная белорусизация (здесь, как и на соседней Берестейщине, были закрыты все украинские культурные центры, школы, пресса, доступ к средствам информации с Украины, в графе „национальность“ в паспортах и других документах всех украинцев записали белорусами, несогласным была открыта широкая дорога... в Сибирь, в тюрьмы и ссылку). Она продолжилась после военного перерыва (в период немецкой оккупации украинские инициативы на Берестейщине и Подляшье в какой-то мере возродились) и после передачи Северного Подляшья в 1945 г. Польше. Более того. Национальная политика последней, наряду с обычным на маргинальных территориях возрастанием государственного вектора культурно-образовательной дея-

тельности и соответственной полонизацией всей общественной жизни, направила значительные усилия на создание на *исторически украинских* этнических массивах своего рода *белорусской культурной автономии*.

Именно здесь вот уже более полувека распространяется белорусская пресса, проводятся фестивали и праздники белорусской культуры, создаются белорусские клубные коллективы, школы с преподаванием белорусского языка. Именно здесь (а не на этнически белорусской северовосточной Белосточчине, где практически нет ни национальных клубов, ни даже школ и кружков по изучению родного языка!) функционируют государственный Музей белорусской культуры и два специальных белорусских лицея. Многие их выпускники, продолжив обучения в вузах Минска и Гродно и возвратившись домой еще более „сознательными белорусами“, развернули соответствующую работу не только здесь, на местах, но, демонстрируя ее успехи на различных съездах, конференциях, фестивалях, в средствах массовой информации и представив Подляшье как мифический Феникс „восставшей из пепла“ белорусской цивилизации – на фоне тотального обрусения Советской Беларуси, – явились одной из наиболее активных сил в деле возрождения национальной культуры и самосознания в самой Республике. Что же касается самого Подляшья, – оно оказалось, как удачно выразился видный польский историк Г. Куприянович, своего рода *маргиналией маргиналии* (15), с еще более смущенным, растерянным уже между тремя (!) метропольными векторами культурных ориентаций (Украина, Польша, Беларусь) этническим самосознанием и потому – еще более ослабленными возможностями каких-либо общественных национальных инициатив. Сказанное отразилось и в научных исследованиях, посвященных этнической культуре края. В лучшем случае украинские песни даются в польской транслитерации (напр.: 57), в худшем – с откровенными и направленными искажениями. К числу наиболее показательных в этом плане, пожалуй, относится изданный в рамках серии „Беларусское народное творчество“ (под эгидой Академии наук Республики Беларусь!) том М.Гайдука „Песни Беласточчины“ (35). Мало того, что подавляющее число помещенных там текстов репрезентируют *украинский фольклор* Подляшья, запись и изучение которого насчитывает уже более полутора столетий (58; 5; 47; 21), но и сами песни даны в переводе и тщательно отредактированы согласно нормам белорусского литературного языка. И ведь на подобный материал затем опираются многочисленные вторичные профессиональные и любими-

тельские коллективы, молодежные ансамбли и солисты – исполнители „народной музыки“!..

Вместе с тем, локальный инструментарий, песни и наигрыши, которые не только сохранились в памяти, но звучат в естественной среде, в участвовавших сегодня выступлениях аутентичных носителей традиции на концертной эстраде и СМИ, дают яркое представление о своеобразии традиционной культуры этого края и достаточный материал для ее вполне однозначной *этно-исторической идентификации*.

Среди простейших звуковых орудий Подляшья – архаичный безрезонаторный хордофон детей-подпасков в виде доски с 2–3 ниточными струнами и лукообразным смычком, аналогичный используемому в Карпатах и на Житомирщине (21: 116); „праща“ – синкретический (звуковой и метательный аппарат) свободный аэрофон (индекс 411 по Систематике Хорнбостеля-Закса) воинов Киевской Руси и Волынского княжества, применявшийся местными пастухами (как в Восточном Подолье, Винничине) для развития слуха и меткости своих юных учеников („слухают, як співає і свистит камінь“ – 21: 120); пастушья „пищалка з жита“ подляшуків своим двойным, гобойным язычком (индекс 422.111.1) отличается от кларнетных (422.111.2), применяемых на Белосточчине их северными, белорусскими соседями (как и в Понеманье, а также у балтов и финно-угров: литовцев, карел, вепсов, коми и т.д.– 21:127); а вот „труби з кори“ (трубы из коры дерева) у подляшских пастухов с одинарным язычком, покрывающим корытообразный мундштук, подобны закарпатским пастушьим „флоутам“, встречаются на переходной украинско-белорусской языковой зоне и отличаются от гобойных – у белорусов на севере Белосточчины, а также на польских этнических территориях (30:110; 61:70).

Разница между белорусской и украинской этно-культурными территориями Белосточчины рельефно прослеживается не только в морфологии, но и в названиях инструментов, а также практике их использования в трудовом быту и связанных с ним архаических ритуалах (19). Типично украинские в Подляшье и традиция исполнять на „свистьолах“ (свисталках, сопилках – грифных свистковых флейтах) – как на украинском Полесье, Волыни, Червонной Руси – ритуальные весенние мелодии „рогульки“ („огульки“) с характерной ладканковой структурой (10: 45–47), и народная трактовка этих наигрышей как мелодий жалобы („Свистьоліки нови жалосенько йграють, ни одна дивчинька з жалю умліває“, – так поют в с. Добрьвода – 21:127).

В той же системе находятся и многие другие обрядовые песни Подляшья (как сопровождаемые в гетерофонном изложении скрипкой или гармоникой, так и акапелльные – 38: 251–269). В русле украинских (в т.ч. восточно-украинских) народных традиций находится и широко распространенное на северном Подляшье святочное театральное-обрядовое действо ряженных „Гоготуха“ (с традиционными Козой, Журавлем, Цыганом, Чертом и т.д., с песнями, танцами, инструментальной музыкой и, в т.ч., с представляющими каждый персонаж своего рода „ариями“, сольными пластическими номерами-„монологами“ – 27: 45–48). В червонно-русском контексте здесь – и многообразные колядки, а также значительно более интенсивные, чем у белорусов сам обряд и шествия колядующих. А вот зона распространения волочечных на Белосточчине четко ограничена северовосточными – белорусскими – ее районами.

Отчетливо сказываются в разных стадияльных пластах традиционного инструментализма, естественно, сказываются *исторические ориентации и контакты* этноса в различные периоды его развития. В сфере танцевальной музыки Подляшья сегодня, наряду с характерными „Гречаниками“, коломыйковыми и козачковыми ритмами широко распространена полька, общая и для поляков и белорусов. У последних, кроме того, – наряду с „Лявонихой“ и выше названными инструментальными реликтами финно-угорского и балтского субстратов их этногенеза, как и у украинцев, весьма популярны воспринятые от поляков и известные на значительном ареале бывшей Речи Посполитой оберек, а также многочисленные вокально-инструментальные частушки, кстати, нередко исполняемые и с русскими текстами (наследие Российской империи, службы в русской армии, массовой депортации в российские регионы в период 1-й мировой войны). „Мазур“, однако, исполняется на Западной Белосточчине только в собственно мазурских селах, т.е. у этнических поляков – потомков переселенцев на эти земли из Мазовше.

Отчетливая этно-историческая идентификация проявляется и в традиционной музыкальной культуре обладающих польским самосознанием католиков Белосточчины. Причем, и тех, которые сохранили в быту свой говор и песни на родном языке (в северовосточном регионе – белорусском; юговосточном – соответственно, украинском), и целиком в языковом отношении полонизированных, представляющих на этнографической карте т.н. *польскую* Западную Белосточчину. Инструментарий, жанры и формы инструментальной музыки в ее южных районах (кроме отдельных, островками расположенных, сел более поздней – *мазурской* – колонизации) вполне

координируются с *украинскими* традициями Подляшья, в северных – едином контексте инструментализма всей северной Белосточчины и, шире – *белорусской* этнической культуры (24).

Достаточно позднее время полонизации коренного населения Западной Белосточчины подтверждается также весьма отчетливым локальным противопоставлением себя мазурам, наличием двуязычных версий ряда обрядовых песен, в частности, жнивных и волочebных (причем, польские тексты представлены в литературной, а не диалектной форме), наконец, вполне ясными воспоминаниями самого старшего поколения о своем детстве, когда еще говорили „по-простому“, а в школе учителя поправляли: „Надо говорить не *тры* (укр. – *три*), а *trzy*, не *трэба* (соотв. – *треба*), а *trzeba*“ и т.д. (24: 347).

Несколько иная ситуация складывается в **компактных диаспорах**. В их инструментализме часто лучше сохраняются явления более позднего происхождения, чем артефакты древнейшего искусства, особенно, когда они тесно связаны с окружающей природой и традиционными формами его функционирования. Это касается как диаспор в инациональных державах, так и малых этнографических групп, живущих в пределах своей страны, но оказавшихся вне своей исторической территории.

Депортированные на рубеже 40–50-х гг. XX в. из своих сел, оказавшихся в связи с пересмотром границ на территории Польши, группы западных бойков (метрополия всей этой этнографической группы карпатских украинцев охватывает южные предгорья Львовской, северные – Ивано-Франковской и западные – Закарпатской областей) компактными общинами разместились в южных областях Украины (в основном, Херсонщины). Образовав там, в больших степных селах, свои углы либо улицы (им дали названия прежних карпатских селений) и будучи идеологически противопоставлены местным, *советским* украинцам (как т.н. „западенці“ – мифические „буржуазные националисты“, да еще с греко-католическим прошлым), они, хоть и утратили свое этноним „бойки“, однако не растворились в родственной национальной среде в этно-культурном плане (хотя тому должны были способствовать и общие со степняками школа, клубы и т.д.).

Херсонские бойки сохранили свои обрядовые, лирические и исторические песни, составы и фактуру инструментальных ансамблей (с обязательными двумя скрипками, одна из которых „торує“, т.е. вторит, аккомпанирует другой), типовые танцевальные наигрыши, преимущественно коломыйковой структуры. Трудовые же и обрядовые наигрыши охотников, пастухов и соответствующий инс-

трументарий остались, увы, лишь в пассивной памяти стариков (28). Ибо изменилась среда. Здесь, в степи нет гор, лесов, деревьев, из которых можно делать необходимые инструменты, нет соответствующих прежнему их опыту традиций охоты и пастбы (с длительным, около полугода постоянным нахождением на высокогорных полонинах и т.д.).

Вместе с тем, если *характер функционирования сохраняется и в новых условиях*, переселенцы могут хранить инструментальные традиции даже на протяжении тысячелетий. Так, кубкообразный бубен „kabdes“ („kumdes“ или „guobdas“) с корпусом из березового нароста – капа, – растущего под корнями дерева, либо от его ствола (63; 41), не встречается ни у близких, ни у далеких соседей саами и известен только у шорцев, качинцев, кетов и некоторых других народов Средней и Южной Сибири, где в незапамятные времена, задолго до переселения на нынешние земли проживали их этнические предки (51 ;41).

Типология инструментальной традиции может сохраняться и на землях, где исторические коллизии разрушили порождающий эту традицию стабильный этнический конгломерат. Взаимосуществование и взаимодействие украинских „троистых музык“ и еврейских клезмеров на землях Восточного Подолья насчитывало несколько столетий. В межвоенные годы „становления пролетарской культуры“ их деятельность была практически приостановлена: требовались марши и духовые оркестры. Фашистский геноцид 2-й мировой войны и последующая эмиграция практически вывели из этих земель еврейскую диаспору. Сегодня на свадьбах и других традиционных мероприятиях в селах и местечках Подолья играют ансамбли духовых инструментов (к саксгорнам с большим барабаном, правда, нередко подключаются кларнет, баян или аккордеон). Но играют они... клезмерские фрейлахсы, причем, последние составляют бóльшую часть репертуара названных ансамблей, входят даже в число *ритуальных* (!) мелодий. Произошла своего рода *передача этнической традиции*. Ведь новые – по составу исполнителей и инструментария – капеллы играют прежнюю музыку (60).

Стабильности традиционных форм музицирования может способствовать *стремление к этническому выживанию* в жесточайших условиях борьбы за выживание физическое. Такова поразительная сохранность в памяти и легко реализованная при первых же попытках восстановления в правах инструментальная традиция, инструментарий и танцевальная музыка немцев Поволжья, вот уже две трети века проживающих в Казахстане, Кыргызстане, Сибири (17: 17–20).

А как же – самосознание, национальное самоопределение, этническая идентичность? Любопытный факт, но многие из групп переселенцев, живущих сегодня в условиях диаспоры (особенно, компактной) даже лучше, чем их собратья на маргиналиях и даже, порой, на активно ассимилирующихся метрополиях, *сохраняют* (или *возрождают*) свое *этническое самосознание*, а также *традиции и культуру*.

Порой они проявляются *раздельно*. От представителей старшего поколения смоленских выходцев в Петербурге и Карелии и сегодня часто услышишь: „я из Беларуси, со Смоленщины“, но помнят лишь отдельные слова, выражения, пословицы, былички как проявления полузабытого уже говора родных мест. А на Могилевщине, когда верят, что новая семья будет счастливой, если свадебный обряд пройдет по всем правилам, „как было когда-то“, приглашают традиционных певиц и музыкантов из соседних смоленских деревень: местные обычаи, архаичные ритуальные песни и музыку белорусской свадьбы там сохранили лучше.

Имеет место и *сочетание* названных *факторов* этнической идентичности. Покинувшие из-за голода в 20-х–начале 30-х годов XX в. и поселившиеся на черноморском побережье Херсонщины (Южная Украина) группы выходцев из Восточной Беларуси (в т.ч. Могилевщины) и даже 2–3 поколения их детей и внуков, родившиеся уже на новых землях, хорошо знают и подчеркивают всем окружающим, что *они из Беларуси*, помнят и исполняют традиционные песни, танцы, наигрыши своей исторической родины (42) и, как сказала нам во время экспедиции летом 1990 г. жительница с. Новороссийск Алексеевского района Херсонской обл. Арина Микитовна Алексеевко, „свой разговор ніколі не забываюць“.

Наличие *этно-дифференцирующих* фактов *традиционной культуры* нередко вызывают у представителей ассимилированных популяций необходимость задуматься. Католики, как и православные северовосточной Белосточчины, если и не осознают, то вполне ощущают, что отличаются от этнических поляков и хотели бы, чтобы детей в школе обучали не только по-польски, но и „*по-простому*“, т.е. на родном языке (24: 347). На Кубани вслед за созданием творческих коллективов и клубных объединений по „казачьему“ признаку – хотя и в этом случае, независимо от степени осознания, на каком языке они поют и, порой, еще говорят в быту, здесь никогда не путают *черноморских* (этнически украинских, в прошлом – запорожских) казаков с *линейными* (этнически русскими), – сегодня появляются и собственно украинские культурные

общины, кружки, творческие группы (одни из первых – в пос. Лазаревское и г. Краснодаре).

Дiasпорные бойки Херсонщины уже не раз выступали в качестве именно *бойковских* этнографических коллективов на различных фольклорных праздниках и фестивалях, в т.ч. на „Всемирных бойковских фестианах (форумах)“ в г. Турка и других центрах бойковской метрополии Дрогобыччины. Многие из них мечтают съездить на свою историческую родину и привести оттуда материал для своих традиционных пастушеских инструментов. То же касается лемков – как на своей, частично возрожденной этнической территории в Польше, так и в диаспорах на западе и востоке Украины; а во Львове вот уже много лет успешно функционирует Ансамбль народной музыки „Лемковина“, в программе которого значительное место принадлежит традиционному искусству.

Возрождается и этническое самосознание католиков Гродненщины и Виленщины, многие из них активизируют стремление своих детей обучаться белорусскому языку (в Вильнюсе вновь открыта Белорусская гимназия). В католических селах Винничины и Житомирщины обучение в украинских школах даже становится нормой. В этих же краях усиливается место родного языка и при богослужении (вплоть до всей мессы целиком) в католических храмах. В Вильнюсе и Белостоке на белорусском языке выходит периодическая пресса, ведутся радио- и телевизионные передачи. В Северном Подляшье ныне довольно активно ведет научно-просветительскую и культурную работу местная, национально сознательная украинская интеллигенция, публично представляют свое искусство – уже как *этнически украинское* – не только ряд традиционных, но и молодежных фольклорных групп, обучаются украинскому языку в школах и детских садах г. Бельска и нескольких сел региона, проводятся фестивали украинской песни, издается журнал „Над Бугом і Нарвою“, функционируют украинские программы краевого телевидения и радио, хотя все это дается с великими трудностями и направленными на этническую интеграцию и ассимиляцию местного населения препонами. Последние, увы, инспирируются часто не столько государственными, сколько соответственно ориентированными общественными организациями.

Этническое возрождение через традиционную, принципиально самобытную, *локальную* культуру, увы, сталкивается с кардинально противоположными и губительными для фольклора *стремлениями к интеграции*, к сожалению, имеющими место и в деятельности национальных культурных и политических организаций. Активное распространение в разных этнографических коллективах неких

общих (а по сути, происходящих из иного региона, либо специально созданных профессиональными или самодеятельными авторами без учета местной традиции) песен с целью их совместного исполнения на многочисленных фестивалях и праздниках часто *деформируют* локальную специфику и самой фольклорной группы, и порождающей ее творчество среды, развивающейся, в т.ч. принимающей все новое согласно своим *имманентным* законам. С таким трудом, годами восстанавливаемые, по сути, воссозданные фольклорные коллективы многострадальной немецкой диаспоры в Казахстане оказались быстро разрушенными из-за направленного (при репатриации) рассеивания отдельных их участников (или соответствующих семей) по разным регионам Германии (17: 21).

Возродит ли *социализация традиционной культуры* в *современном* обществе его *этническую идентификацию*, или мутация последней *разрушит* саму *этническую культуру*, покажет будущее. Исследовательские данные, однако, призваны объективно и точно установить их историческое прошлое, способствовать его более обоснованной научной интерпретации.

Библиографія

1. *Беларусазнаўства* // Пад редакцыяй П. Брыгадзіна. – Мінск, 1998.
2. Беларусы ў свеце / інфармацыйны бюлетэнь, №4 (52) – Мінск 2006 – С.6–8.
3. Бобровский П. Можно ли одно вероисповедание принять в основание племенного разграничения Славян Западной России? // Русский Инвалид, 1864 (16:466).
4. Бромлей Ю. В. Этнос и этнография.– М., 1973.
5. Головатюк В. Вивчення фольклору українців Холмщини та Підляшшя // Холмщина та Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження / Відповідальний редактор В.Борисенко. – Київ, 1997. – С.322–329.
6. Горшкова К.В. Историческая диалектология русского языка. – М.,1972.
7. Грицкевич А. Маргинальные территории Беларуси (Невель и Себеж в XVII–XVIII веках) // Пашлю серу зязюльку па радзінушку / Сборник статей и рефератов Невельской международной гуманитарной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Яна Барщевского.– СПб.; Невель, 1996. – С.34–39.
8. Грыцкевіч В. Гісторыя і міфы. – Мінск: БелФранс, 2000.
9. Добровольский В. Смоленский этнографический сборник. – В 4-х томах. – М., 1891–1903.

10. Добрянська Л., Луканюк Б. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та Західної Волині // Четверта конференція дослідників народної музики червоноруських (галицько-володимирських) та суміжних земель. – Львів, 1997.
11. Дурново Н., Соколов Н., Ушаков Д. Опыт диалектологической карты русского языка в Европе с приложением очерка русской диалектологии, „Труды Московской Диалектологической Комиссии“, вып.5.– М., 1915.
12. Дьяченко В.Д. Антропологічний склад українського народу. – Київ, 1965.
13. Карашчанка І. Некаторыя асаблівасці самасвядомасці сучаснага насельніцтва гістарычнай Ржэўшчыны (б.Ржэўскі павет Цвярской губерні) // Пашлю серу зязюльку па радзінушку / Указ.изд. – С.60–62.
14. Касмовіч Д. За вольную сувэрэнную Беларусь / Публікацыя А. Гардзіенкі // Спадчына, 6/2003 (154). – Мінск, 2005. – С.67–78
15. Купріянович Г. Маргіналія маргіналії. Українськомовне Північне Підляшся як частина „беларускай Беласточчыны“ // Пашлю серу зязюльку па радзінушку / Указ.изд. – С.81–83.
16. Лесів М. Українські говірки у Польщі – Варшава, 1997.
17. Мацневский И. Иван Виндгольц (Johann Windholz) и возрождение этномызыкальной германистики в России // Музыкант в культуре: концепции и деятельность. – СПб., 2005.– С.5–21.
18. Мацневский И. Инструментальная музыка // Народное музыкальное творчество. – М., 2005. – С.343–382.
19. Мацневский И. Инструментальная музыка трудового цикла на Белосточчине // Петербургская музыкальная полонистика. – Вып.3. – СПб., 2003. – С.3–20.
20. Мацневский И. Музыкальные инструменты // Народное музыкальное творчество. – М., 2005. – С.300–344.
21. Мацневский И. Музыкальные инструменты Подляшья // Материалы к Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. – Вып.1. – СПб., 1998. – С.104–133.
22. Мацневский И. О финно-угорских реликтах и параллелях в русской народной инструментальной музыке // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. – Таллинн, 1980.
23. Мацневский И. Троица музика – к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях // Artes populares, 14. A Folklore Tanszék Evkönyve Yearbook of the Department of Folklore.– Budapest, 1985.– С.95–120.

24. Маціеўскі І. Музычны інгрэдыент як індыкатар гістарычнага субстрату нацыянальна-асімілятыўных традыцый (на матэрыяле этнічнай культуры католікаў паўночнай Беласточчыны) // Гісторыя. Культуралогія. Мастацтвазнаўства / Беларусіка, 21.– Мінск, 2001.– С.344–347.
25. Маціеўскі І. Пытанні нацыянальнага адраджэння маргінальных беларускіх земляў // Беларусіка, 5.– Мінск, 1995.– 36–39.
26. Маціеўскі І. Этна-культурныя праблемы маргінальных зямель // Пашлю серу зязюльку па радзінушку / Указ.изд. – С.25–27.
27. Маціевський І. До явищ традиційного музичного театру на Підляшші: Гоготуха // Музика та дія в традиційному фольклорі / Упорядники В.Коваль, Б.-Ю.Янівський.– Львів, 2001. – С.45–48).
28. Маціевський І. Музичні інструменти бойківської діаспори на нижньому Придніпров'ї // Традиційна народна музична культура Бойківщини / Збірник статей і матеріалів.– Дрогобич, 1996.– С.32–39.
29. Мизгир А.А. Лирическая песня Невельской традиции // Песенная лирика устной традиции. – СПб., 1994 – С.124–148.
30. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты (самозвучащие, ударные, духовые). – Минск, 1979.
31. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты. Струнные. – Минск., 1982.
32. Народные песни Смоленской области (Методические рекомендации по работе с фольклорными коллективами) // Составление, запись, обработки и примечания фольклориста С.Пьянковой. – Смоленск, 1988.
33. Пашина О. А. Календарно-песенный цикл у восточных славян. – М., 1998 (напр., с. 85, 137, 178, 243).
34. Первая всеобщая перепись населения Российской империи 1897 г. / Издание Центрального статистического комитета Министерства внутренних дел, под редакцией Н.А.Тройницкого – СПб., 1900.
35. Песні Беласточчыны / Уклад. М.Гайдук. – Мінск, 1997.
36. Ромодин А. О единстве северобелорусской музыкально-этнографической традиции // Пашлю серу зязюльку па радзінушку / Указ.изд. – С.44–46.
37. Ромодин А.В. Феномен народного музыканта – солиста и ансамблиста (северобелорусские цимбалисты). – Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения – СПб., 2004.
38. Рижик С. Календарні обряди українців Холмщини і Підляшшя // Холмщина та Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження / Відповідальний редактор В.Борисенко. – Київ, 1997. – С. 251–269.

39. Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том 1. Календарные обряды и песни. – М., 2003.
40. Соболевский А. Очерк русской диалектологии. II. Белорусское наречие. – Вып. III, год 2. – СПб., 1892.
41. Соловьев И. В. Инструментальные основы музыкальной культуры саами / Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – СПб., Российский Институт истории искусств. – СПб., 2007. – Гл. 2. Музыкальные инструменты саами.
42. Тавлай Г. Белорусская компактная традиция на Херсонщине (анализ и практические выводы) // Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини. – СПб., 1991. – С. 93–97.
43. Тавлай Г. Музыкальные фольклорные собрания О. Кольберга, Л. Кубы // Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX–XX вв.). – Минск, 1997. – С. 63–66.
44. Тавлай Г. О сходстве разноэтнических традиций и способах их трансляции (на материале календарных напевов белорусско-литовского пограничья) // Механизм передачи фольклорной традиции. – СПб., 2004. – С. 39–49.
45. Таўлай Г. Музыка Смаленшчыны ў даследаваннях Людвіка Кубы // Пашлю серу зязюльку па радзінушку / Указ. изд. – С. 68–71.
46. Традиционная музыка Русского Поозерья (по материалам экспедиций 1971–1992 годов) / Составление и комментарии Е.Н. Разумовской. – СПб., 1998.
47. Традиційні пісні українців Північного Підляшшя (за матеріалами експедицій 1999–2001 років Лариси Лукашенко та Галини Похилевич / Проект Г. Похилевич. Упорядкування і нотні транскрипції Л. Лукашенко. – Львів, 2006.
48. Углік І. Да праблемы этнакультурнай ідэнтыфікацыі // Пашлю серу зязюльку па радзінушку / Указ. изд. – С. 40–43.
49. Харьков В. Русские народные песни Смоленской области – М., 1956.
50. Холмщина та Підляшшя. Історико-етнографічне дослідження / Відповідальний редактор В. Борисенко. – Київ, 1997.
51. Хомич Л. Шаманский бубен саамов // Проблемы этнической истории и межэтнических контактов прибалтийско-финских народов / Сборник научных трудов. – СПб., 1994.
52. Хрушчова А. Працы У. М. Дабравольскага як крыніца вывучэння духоўнай спадчыны беларусаў Смаленшчыны // Пашлю серу зязюльку па радзінушку / Указ. изд. – С. 66–67.
53. Цьвікевіч А. „Западно-руссизм“: Нарысы з гісторыі грамадскай мыслі на Беларусі ў XIX і пачатку XX вв. – Мінск, 1993.

54. Ширяев Е.Е. Беларусь: Русь Белая, Русь Черная и Литва в картах.– Минск, 1991.
55. Янчук Н. К антропологии Малоруссов-Подлясян // Сборник в честь 70-летия Д. Н. Анучина.– М., 1913.
56. Atlas gwar wschodniosłowiańskich Białostoczczyzny / Pod redakcją S. Glinki, F. Obrębskiej-Jabłońskiej i J. Siatkowskiego, opracowany przez Zespół Instytutu Słowianoznawstwa PAN; t. 1. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk, 1980; t. 2. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1989; t. 3. – Wrocław; Warszawa; Kraków, 1993.
57. Folklorystyczny Zespół śpiewaczy z Orzeszkowa / Zapis pieśni, transkrypcja, kopiowanie nut, zapis i systematyzacja tekstów, układ pieśni, wstęp i korekta: S.Kopa // Repertuar zespołów folklorystycznych Białostoczczyzny, zeszyt nr. 4. – Białystok, 2003.
58. Kolberg O. Mazowsze.– T. 5.– Kraków, 1890.
59. Kuba L. Beloruská písen. Slovanský sborník. – Praha, 1887.
60. Maciejewski I. życie po śmierci // Midrasz, nr.1(81).– Warszawa, 2004.– S.12–13.
61. Ołędzki S. Polskie instrumenty ludowe Kraków, 1978.
62. Sajewicz M., Czyzewski E. Zróźnicowanie słownictwa rolniczego w kilku gwarach wschodnio-słowiańskich na polsko-białorusko-ukraińskim pograniczu językowym // Slavica Lubinensia et Olomucensia. – Lublin, 1970.
63. Vorren O., Manker E. Lapp Life and Customs.– London; New York; Toronto, 1962. – P.110–113, 126–127.
64. Vyžintas A. Lietuvių tradiciniai instrumentiniai ansambliai – Klaipėda, 2006.

Игор Маџијевски

**ИНСТРУМЕНТАЛНА МУЗИКА И ЕТНОИСТОРИЈСКА
ИДЕНТИФИКАЦИЈА: САМОСПОЗНАЈА И ТРАДИЦИЈА
(Резиме)**

Чланак је посвећен улози инструментализма (инструмената, њихове конструкције и начина израде, извођачке технике, жанрова, форми, карактеристика мелодике и ритмике и вокално-инструменталне музике) у очувању етничке специфике традиционалне културе и њених историјских слојева у етногенези ове или оне локалне етничке групе.

Посебна пажња посвећена је *маргиналним етногрупама* које живе на својим матичним етничким територијама, али у саставу државе другог народа, тј. налазе се у дуализму два супротна вектора интеграционих ути-

цаја: 1) оног који иде од њихове матичне, етничке метрополе; 2) оног који иде од државне или верске метрополе. Основни материјал су белоруске етничке маргиналије, које на североистоку улазе у састав псковске, смоленске и брјанске области руске Федерације; на северозападу и западу у састав Пољске (североисточни део бјалисточке области), Литваније (вилнуска област), Летоније (латгалски крај), и најзад, етнички украјинског Северног Подљашја у саставу Пољске (југоисточна Бјалисточка област) – које су се историјски нашле у пољу истовременог деловања два иноетничка вектора (пољског и белоруског) – што је тзв. *маргиналија маргиналије*.

Паралелно са њима разматране су појаве инструментализма у *компактним дијаспорама* етничких и дијалекатских подгрупа: белоруских пресељеника из могиљанског краја у јужну Украјину; западне групе карпатских Украјинаца Бојака у доње Придњепровље (Херсон); Немаца Поволжја који су претрпели неколико сеоба.

Пажња је такође посвећена локалним групама, чија је етничка самосвест мутирала под утицајем конфесионалних фактора (полонизација Украјинаца и Белоруса католика, русификација њихових православних сродника итд). Појаве традиционалног инструментализма показују фактичко јединство њихове културе (одговарајуће, украјинске или белоруске), јасно оцртавају њен етнички идентитет.

Показане су појаве очувања древних – субстратних форми етничке културе, које у одређеним условима продужавају традицију историјске прошлости етноса на садашњој или некадашњим територијама њиховог пребивања (Немаца Поволжја, карпатских Бојака у Херсону, Саама са полуоства Кола [етн. заједница која осим на полуострву Кола, живи и у северним пределима Финске, Норвешке и Шведске – прим. прев.], русификованих Вебаца северозапада Русије [етн. заједница прибалтичко-финске језичке групе – прим. прев.]).

У раду су истраживани феномени ослабљене, измењене или изгубљене етничке самосвести под утицајем државних, верских и политичких фактора асимилације; разматрани су путеви обнављања етничке самоидентификације као резултата обраћања субјеката културне иницијативе чињеницама науке, првенствено етномузикологије, те поновног стварања и развоја етничких културних вредности.

(Са руског превела Данка Лајић-Михајловић)

UDC 781.7:785]:39(47)



Dario Marušić

RECEPTION OF ISTRIAN MUSICAL TRADITIONS

Abstract: The successive colonisation of Istria with culturally differentiated populations, and peripheral position of the peninsula regarding both the Latin and Slav worlds, has conditioned interesting phenomena which defines the traditional life of the province. On the spiritual level it is primarily reflected in two cultural dimensions: the language and traditional music.

Key words: Croatian, Slovene, Italian, Istrian, Istrio-Romanian, Peroj-Montenegrin, Alpine, Adriatic, Dinaric, transcultural, bimusicality, two-part polyphony, tonal music, *mih*, *sopele*, violin

THE MUSICAL TRADITIONS

Istria is the largest peninsula of the eastern coast of the Adriatic Sea, situated in its northeast. The northern border of Istria roughly follows the Trieste – Rijeka road. The greater part of Istria is situated in Croatia, the smaller in Slovenia, while the city of Muggia with the surrounding countryside is in Italy. The area is approximately 3556 square kilometers wide and has a current population of 348.773.

Three linguistic standards are present in Istria (Croatian, Slovene and Italian) but there are also three unstandardized languages (Istrian, Istrio-Romanian and Peroj-Montenegrin). In addition, eleven dialects are in everyday usage. Many Istrians are bi- or multi-lingual, some of them having two first languages.

In researching the Istrian musical heritage one constantly encounters double, triple or even multiple overlapping of cultural terms. From the ethnolinguistic point, there is Croatian, Italian and Slovenian music, but we should not disregard Istrio-Romanian and Peroj-Montenegrin music, while ethnomusicologically, the most appropriate division seems to be the division in four performance styles for which we can only partly determine territorial boundaries. Some musical styles of certain traditions are part of the heritage of different ethnic groups, and we can similarly talk about bi- or multi-lingualism in music, because very often individuals are heirs of a number of traditions.

1. Two-part polyphony in the so-called “Istrian Scale”

This style is today performed primarily by the Croatian population, but in the past it was also common in the Istrio-Romanian villages at the

foot of Učka and in some Slovenian villages in the surroundings of Koper/Capodistria. In the *mantignadas* of Šišan/Sissano and singing *alla bugarissa* of Bale/Vale with Istrio-Venetian texts the same technique is used. Some tunes are presently performed as songs in Istrio-Venetian or played as dance tunes by the Croatian inhabitants of central and southern Istria.

Passages that comprise this two-part singing are in parallel non-tempered sixths with moments in octaves. Cadence is always in octaves. The leading voice is usually lower, but the upper, accompanying voice often moves an octave lower, a third below the leading voice so that cadence is in unison. In the first case the singing is called *na tanko i debelo* (*on thin and thick*, Music example 1) and corresponds to the music of the *sopele*¹. The present tendency is to sing in thirds.

Music example 1

ži- to že- la, ži-to že- la za go-ron di-voj- ka.
 ži-to že-la ži-to že- la za go-ron di- voj- ka.

Ivan Martinčič, Ivan Vlačić
Krnica

The term “Istrian scale” was coined by the composer Ivan Matetić Ronjgov (1880–1960) who was, when searching for the characteristics of Croatian Istrian music in order to use it in his compositions, the first to establish the four scales that as much as possible approached the traditional performance. In any case, traditional performing remains naturalistic, while relative intonation vary considerably from example to example.

¹ The Istrian shawms, to be distinguished from the *sopile* from the island of Krk. The *sopele* are built in two shapes: bigger and smaller (*vela i mala*). Beside the common name *sopele* they are also named *roženice*, *tororo*, *tuturače*, *piferi*.

A

0	-20	+25	-40	-30	0
---	-----	-----	-----	-----	---

B

0	-50	-20	-30	-50	-5
---	-----	-----	-----	-----	----

Vela sopela
(big shawm)

C

0	+40	-10	+35	-40	-10
---	-----	-----	-----	-----	-----

D

0	+40	-10	+40	+40	-10
---	-----	-----	-----	-----	-----

E

-40	-20	0	+40	-20	-20
-----	-----	---	-----	-----	-----

Mala sopela
(small shawm)

F

+30	+30	0	-50	+20	-20
-----	-----	---	-----	-----	-----

A, C: *sopela* owned by Martin Glavaš [A-unknown maker; B-maker: Miro Blažina Pikutar (1905–1976) from Marčana].

B, F: *sopela* played by Glavaš brothers (maker: Martin Glavaš), Pula-Fondule.

D, E: *sopela* played by various players from Kršan (maker: Valter Primožić)

Acoustic measurements taken by Dario Marušić in the years 1999, 2001 and 2002.

Numbers and signs + and – designate deviations of the tempered intervals, higher e.g. lower.

2. Two-part polyphony from Ćićarija

Characteristic of this style is the singing known as *bugarenje*, widespread throughout the whole of Ćićarija, as among Croatian people, as well as the Istro-Romanians in Žejane (Music example 2). Prior to World War II this style was also present in the Slovenian village of Golac.

Music example 2

Za-pla- ka- le maj- ke dje - vo - jač - ke.
 Za-pla- ka le maj- ke dje- vo- ja- (na)č- ko(j).
 Roža Brljavac, Roža Mikac
 Brest

The style of *bugarenje*, which today has almost completely disappeared, has never been systematically studied until now. It can only be approximately summarized that the two voices are in interrelations of non-tempered narrow intervals, usually in seconds and diminished thirds with unison moments and a long unison final ending, where however one of the two voices lowers additionally for a second or diminished third. This characteristic is otherwise present especially in the Dinaric music (mainly that of the region of Banija and Western Bosnia), and it cannot be excluded that *bugarenje* is an older stage of two-part singing in the so-called “Istrian scale”.

3. Descant two-part polyphony

This two-part singing is characterized by moments when the two voices have contrary motion (prevailing) interchanging with moments of drone singing. As all analysis of this style is recent, it can be assumed that further studying will lead to the establishment of substyles, since the general approach itself enables us to see some obvious differences between different examples.

This style is present today among the Italians of Galizana/Gallesano (Music example 3) and in Vodnjan/Dignano, to a lesser extent in Rovinj/Rovigno, while it has almost completely disappeared from Bale/Valle.

Music example 3

1. Com-pa-re ti son gras- so mi son ma-gro,
2. Com-pa-re la po- len- ta la xe bo-na,

Com- pa-re ti son gra- so e mi son ma-gro(a)
Com- pa-re la po- len- ta

2.
m a la xe bo- na la la

Nicolò Moscarda, Marcello Simonelli
Galižana-Gallesano

4. Tonal music

Tonal music of Western origin was in the past connected to northern Istria, the coast and several bigger places in the hinterland. Today it is present on the whole peninsula, and has significantly influenced the older heritage of all ethnic communities. However, even among the prevailing tonal music we can still notice a few traces of modality (Music example 4).

Music example 4

In me-so al mar ghe xe un ca-min che fu - ma, la
dren - to xe'l mio ben che se con - su - ma.

Vesnaver sisters. Oprtalj/Portole

CONSERVATION AND CHANGES

The characteristics that are present in the Istrian music are in nature Alpine characteristics (with a greater amount of tonal music and dance repertoire), Adriatic (descant two-part singing, part of dance repertoire from Galizana/Gallesano and Vodnjan/Dignano) and Dinaric characteristics (two-part singing from Čićarija).

If we then stress the contrast of older and newer heritage, it could be said that it has much in common with the division of urban (or urban by origin) and rural music, as well with the division of scholarly and purely folk/traditional music.

Even if it is true that the peasant culture is much more conservative and does not accept thorough changes in a short period of time, at best case inclined to gradual transformations, with constant attempts to join new realities with old roots, it is also true that the city was always an attractive spot and had an important cultural influence on the peasant community. In that sense the presence of musical forms of obviously scholarly (or half scholarly) origin, even in peasant surroundings probably has to be explained. For example there are many Italian songs present today in Istria. The music of certain dances is also very similar to some art music tunes of the 17th century. However, the latter could well have been under the influence of folk/traditional music.

Considering the domination of the wind instruments in the southern Istria, it can be assumed that in the past this domination spread to the north as well. In these areas also, the greatest number of popular terms that denote playing is connected to wind logic. In the surroundings of Buzet, a common name for playing is *sopet* (literally: to blow), regardless of whether the instrument is the clarinet, violin or two-stringed bass (*bajs*). In the surroundings of Buje, in part of the surroundings of Kopar, and on Čićarija, the term *piskat* is used which, even though its literal meaning is to play a wind instrument, is also applied to the violin, *cindra*,² drum and guitar.

A detailed study of popular terms is sometimes essential in order to recognize the instrument. Very often different instruments hide under one term, or vice versa, one instrument can be denoted with more terms. *Piščala* can denote the clarinet, and the kazoo, and the flute; *roženice* could be the *sopela* (shawms), but also the chanter of two types of *mih* (bagpipe).

In time, different terms cross from one instrument to another, they merge, disappear and the new ones emerge. This happens not only according to geographical factors, but also within one and the same

² The Istrian *tamburiza*, a fretted long neck lute. Having the *cindra* the frets at the same distance one to another, on the instrument is obtained a particular non-tempered tone row.

community. Even the same narrator may first denote the instrument using one term, then claim that it is called differently.³

The possibility that the type of two-part singing that was preserved on Čićarija (known as *bugarenje*) was the basis of two-part singing in the Istrian scale should not be ruled out. In different parts of Istria, we find traces that point to *bugarenje* as well in the performance style as well as in the terminology. Further confirmation of transformational course of *bugarenje* can be found in the *cindra* from Čićarija. Because of the special arrangement of frets on the neck, that are placed far apart at the same distance, intervals of one and the same tune, played on different parts of the neck, are different. It is obvious that, when played on the lower part of the neck, intervals are narrower than when played on its upper part. Also, two ways of playing, that is, in the lower and upper position, are common. Playing in the lower position accompanies *bugarenje* in a narrower sense, while the upper accompanies the dances and *kantanje*⁴. In the style of *kantanje*, “musical translations” of originally tonal songs are also performed.

It cannot be precisely claimed if, and to what extent this bimusicality, noticed on Čićarija, had a direct influence on the heritage of the rest of Istria; because of their custom of changing pastures, the Čići were a mobile population, and Italian-speaking people of Bale/Vale sang *alla bugarissa*, in the evident connection with the singing of Čići.

Tonal instrumental music with its various characteristics united various ethnic characteristics of the folk heritage in a considerable part of Istria. The repertoire of dances in northern Istria is essentially the same among Croatian, Italian and Slovenian populations and differs only from place to place according to the frequency of certain tunes and inclination towards them in varying degrees.

Reasons for this drawing closer should be sought for in the external influences which affected different ethnic communities similarly, as well as in the mutual exchange of different cultures in contact.

The space between the sea to the west, the rivers Mirna in the south and the Dragonja in the north and mountain Čićarija to the east represents an antonomastically transcultural area. Inhabited in its northern part by Slovenians and on the south by Croatians and Italians, it is an extremely compact area from a strictly musical perspective. As older

³ Ivan Ivančan, Istarska svirala – šurla, *Rad VII kongresa SUFJ*, Ohrid 1960, pp. 253–260.

⁴ From the Italian *cantare*=to sing. In our case the *kantanje* defines a simplified version of the *bugarenje* close to the two-part polyphony in the so-called “Istrian Scale”, but maintaining the characteristic *bugarenje* cadence.

two-part singing styles have practically disappeared, this area is characterized today by tonal music, with the ensembles usually consisting of the violin and two stringed bass (*bajs*).

According to their tonal characteristics, this tradition has often (not always for a reason) been separated from the rest of the Istrian heritage. Even if it is true that the non-Istrian origin of the instruments (Friuli, Slovenia, Austria, Bohemia),⁵ as well as a large proportion of the repertoire is quite evident, it is also true that neither the mechanisms of transition from one possibly preceding style to this one, nor the reasons for its clear separation from other regional traditions have been clarified.

We know for certain that in much of the area in question, the rule was bimusicality: tonal music – two-part singing in the so-called “Istrian scale“. Even today, older people still sing two-part tunes in the surroundings of Buzet, but at the same time instrumental music is exclusively tonal. For the same area we have anyway some testimonies that confirm that instruments of old-time tone rows were also used in the past.

Some writers and experts think it is certain that the violin and two-stringed bass arrived to the area with the musicians (so-called *zigozaini*) that came from Karnia or Friuli.⁶ These musicians could have initially been wandering, but were subsequently invited to play at the weddings of richer families. They often only accompanied the wedding procession during different stages of the wedding celebration: from the bridegroom’s to the bride’s house, then from there to the church, and from the church to the bridegroom’s house. During the dance, old instruments were played. This stays in harmony with older customs, when the procession was accompanied by the sopele which would at the dance be replaced by the *mih*.⁷ All this is expressed as the modernization of traditional context.⁸

The increasingly frequent presence of new instruments introduced the new aesthetics, with the consequence that the music bands consisting of domestic musicians were formed. Since the new players were younger and therefore inclined to introducing novelties, old instruments were only retained by the older players. As they declined in use, accompanying customs

⁵ J. Lisakowsky, *Basy kaliskie, basy normalne, smiczki, skrzypce, bebny, Pies'ni kaliskie*, Krakow 1971, pp. 357–365.

⁶ D. A. Facchinetti, *Dagli Slavi istriani (IV-Formalita usate nella celebrazione della nozze)*, in: *L'Istria*, II, 1847, pp. 22–23; G. Vidossi, *Saggie scritti minori di folklore*, Torino 1960; R. Staree, *Strumenti e sonatori in Istria*, Udine 1990.

⁷ The Istrian bagpipe with polyphonic double pipe chanters and no drones.

⁸ D. Marušić, *Viulin in bajs – dve glasbili severne Istre*, *Annales*, 2/92, Koper 1992.

were stopped. Reasons for the continuance of the old vocal tradition should however be looked for in an ethnolinguistic context. Instrumental music is certainly more prone to transition from one ethnic group to another than a song connected to the language is. Foreign musicians played mostly, and in the rare event of old song being performed, these may not have been real songs but mere paraphrases, preserved today among Croatian and Slovenian players, even though in sung Italian (or Venitian).

According to ethnochoreologist Ivan Ivančan (1927–2006), the introduction of new instruments was the main reason for the introduction of new dances and accordingly the disappearance of the dance *balon* from many areas, because it was „probably not possible to accompany it with the violins“.⁹ We cannot completely agree with this assumption. The *balon* was still danced in the surroundings of Buzet precisely with the accompaniment of the violin and two strings bass. Ivančan’s assumption is due to insufficient data being available to him. As for the violin and two strings bass he writes that „today except among the Italians in Vodnjan there does not exist similar instrumental ensemble in Istria“, even though at the time of his book’s publication, at least ten musicians were active in the surroundings of Buzet and Buje.

On the other hand in the southern Istria, the *balon* is played today on the chromatic accordion, while in the past it was also played on the harmonica. In both cases the music is tonal, thus the choice of an instrument is not an issue, but the ability of the players to deliver a product that is understandable and acceptable to the wide range of people, aesthetically and structurally, is.

The present-day custom of combining the *sopela* with the accordion is another example of this change. An old non-tempered instrument is joined with other one that is tempered, coming under its influence completely. Even though players of the *sopela* (*sopac*) continues to play the old tune, he has to gently change intonation in order for the sound product to be acceptable, at least on the long tones. That is precisely why the repertoire is limited exclusively to the dances.

THE APPROACHES

The Istrian musical heritage is a compact structure of myths, illusions and reality. From the beginning – here we talk about only several centuries – the point of every reasoning changed from authentic research of an issue, to the exploitation of some more favourable circumstances in order to change the direction of reality towards earlier established diversions.

⁹ Ivan Ivančan, *Istarski narodni plesovi*, Institut za narodnu umjetnost, Zagreb 1963.

Until recently, almost all the approaches to Istrian traditional music have avoided focussing on its diversity or the cultural exchanges have been a rule accepted as an anomaly. In understanding this diversity, different standards have been used. The prevailing division among Italian scholars is to separate strictly Italian and strictly Slav music, in a type of contradictory in-group-to-out-group, that is ‘us’ and ‘other’, in this case the Slavs in general. Similarly, among the Croatian scholars the division to Istrian music (which implies Croatian music) and the music of the Italian ethnic community prevails. This division is also quite generalised and can lead to the belief that the music of the Italian ethnic community is not Istrian.

One of the most important misconceptions concerning the dating and origin of the *sopela* shawms appeared. According to all known data, the number of current *sopela* players (*sopci*) is much greater than in the past, owing to the revival within the tradition itself. This revival flourished at the end of the fifties when folklore groups in numerous cultural and performing societies were founded and especially at the end of the sixties when it was additionally encouraged by occasional festivals of Istrian traditional music. In the same period this music started to be broadcast on a large scale in the broadcast by Radio Pula. The programme *Istarska narodna glazba* by the musical editor Renato Pernić was particularly successful, and the rich record/disc library of that radio station is directly to Pernić’s credit.

All that gave new value to the traditional music, adding it a purpose unknown in the past, that of performing for the audience. On the one hand it was, thus, impetus for young generations to adopt their heritage in order to present it at their performances, but also at the same time old conception of patron saint’s day with the dance in which all the participants were actively involved, whether as players or dancers, collapsed.

All this revival was certainly supported by a national-political dimension, which used to dogmatize certain historical events that were advantageous for it. In the Istrian atmosphere of the sixties, the wish for cultural revival was more strongly expressed in the Croatian and Slovenian ethnic community, which had certainly been more affected by the twenty-year-long fascist rule. Unfortunately, this revival could have been started by only one, recently-emerged Istrian cultural elite, but their own secondary status prevented it, and it was tied to “out of Istria” contributions academically, unfavourable for a comprehension of the “multi-layered” Istrian reality, which was departing from abstract national affiliations (Croatian or Slovenian, but often comprehended also as Yugoslav or even pan-Slav). Thus, in the obvious context of Istrian, which was a product of centuries-old interacting influences between different cultures, every sign that could point to a national presence in this area, as ancient and indigenous as possible, was clung to.

So the poetic metaphor of Mate Balota¹⁰ about the *sopele* which “have been playing for thousands of years” thus became parascientific proof, a very elastic basic unit of measurement. With this measure it was easy to exalt the *sopele* into an instrument that had been played in Istria “from times out mind”.

Due to the lack of local ethnomusicologists, the Istrian musical heritage was mostly studied by journalists and music teachers, who have, by mixing substance and illusion, constantly been violating the poet’s words, connecting them to patriotic ideas and stressing the *sopela*’s pan-Yugoslav characteristics, even though already in the thirties one of the most prominent Croatian organologists Božidar Širola (1889–1956) reached an indisputable conclusion about the West European origin of Croatian *sopele*, clearly distinguishing them from Kosovo- and Macedonian „eastern“ *zurle*.¹¹

The fact is that the Istrian shawm *sopela* antonomastically became a domestic instrument. Therefore it is understandable that the musicians, flattered by this, connected the instrument with primordial, even at the expense of the Istrian bagpipe *mih*, which unquestionably has older characteristics. But the *mih* was until recently too ordinary and “commonplace” an instrument, almost always made by the musicians themselves, thus not virtuoso, and what is the most important, not sublime and festive.

Infact, the *mih* is the instrument that more than any other reflects the possible developmental route to present-day two-part music in the so-called “Istrian scale“. In comparison with similar instruments from Croatia, Bosnia and Herzegovina, it has quite a special arrangement of holes, following the development of vocal music and maybe influencing it reversely structurally.

On the other hand, it should be noticed that educated Italian circles, overwhelmed by their “twenty century-old” culture, until recently very stubbornly persisted in not dealing with the realities that were far from high culture and that did not clearly declare a national spirit. Various ancient musical forms had to be very far and foreign to them if, until the sixties, there were no testimonies of music of some places with Italian-speaking population like Galižana/Gallesano. Moreover, the first person to deal with Bale/Vale and Šišan/Sissano was the Italian ethnomusicolo-

¹⁰ Mate Balota (real name Mijo Mirković 1898–1963), economist and writer, a member of JAZU (Yugoslav Academy of Arts and Sciences). He had an intense activity in journalism and literature, but it was his writings about the common people that made him very popular. In his poem *Roženice* he writes: “The *great sopelas* have played a thousand years. / Through them speak forebears from ancient times”.

¹¹ B. Širola, *Sopile i zurle*, *Narodna starina*, 30, Zagreb 1937.

gist Roberto Starec¹² in the eighties. The music repertoires of these places proved to be the most interesting, as much because of the age of the material and diversity of styles as because of the transcultural dimension of a strong mutual exchange.

THE PRESENT STATE

The present state of Istrian music is quite complex with its positive and negative connotations. Artistic music-making that was gaining a foothold in the special structure of the so-called “Istrian scale“, the way it was established by Ivan Matetić Ronjgov, is often of outstanding artistic value. Despite of its connection to ultimate archaic forms, it can be considered modern with its exit from the blind sidetrack of tonality. It was composed and is composed a lot, but that music genre too often stays elitistic, in art-for-art’s sake terms, and closed within its own “academism”. Thus, valuable art works still even today remain essentially unknown to the wider circle of Istrians, but especially to Europe and beyond.

During the seventies, an annual festival *Melodije Istre i Kvarnera* was started, first with the aim of popularizing the local folklore/traditional musical heritage. However, since the festival dealt exclusively with the popular (entertainment) music, it managed to establish one new, purely hedonistic aesthetics. If at first the new compositions were at least partly composed on the basis of structures characteristic for the folklore musical heritage, they gradually transformed into light popular music in the real sense of the word, that inclines to, pleasant to the ear with “catchy” refrains. Organizers of the festival themselves, in addition to saying that “it’s a festival based on ethnic music of the area in which it is taking place, the music whose basis is the so-called ‘Istrian scale’, one of the possibly most interesting music phenomenon in the world” “proudly” emphasize that “the songs only touch the elements of these so characteristic tunes in a smooth and pleasing way”, and that “the songs emit the warmth and cheerfulness of this climate, and each year almost all the songs become hits that you can hear on every corner, radio or house.” During the nineties, a favourable climate for the search for tradition (or at least something that could have epithet traditional applied to it) because of exclusively commercial insistence on ethno-elements, led to the trivialization of the heritage. Reference to the regional dimension (with rare exceptions) survived only in stereotyped text patterns more suitable for tourist postcards that exalt ‘typical’ Istrian elements (the skiffs, *kažuni* (circular stone houses), walls and wine). The traditional

¹² Roberto Starec, Italian ethnomusicologist, docent of History of Folk Traditions at Trieste University.

musical heritage increasingly becomes mere material for the performance at folklore festivals. Its self-proclaimed saviours have been trying to limit tradition and transform it into a row of kitsch exhibits, unaware that what is performed on the stages of these folklore festivals are conserved extracts of “autochthonous” folklore. This phenomenon has in the past years become especially acute as well as a consequence of the growth of tourism, since these folklore festivals have become part of the tourist offer to the maximum degree. Tourist workers themselves, with exceptions, have proved to be quite ignorant of Istrian culture, and despite cooperation offered from experts they insist on implementation of their own “strategies”.

It should be emphasized that there is also an attempt to make the traditional musical heritage more attractive for new generations, so its presence is acknowledged in schools, but unfortunately, music teachers often come from other areas of Croatia (or Slovenia) or are badly informed about its living music forms. Only recently has folklore music been presented to pupils in several schools, but it is common that permanent interest only arises among pupils who come from families where the heritage is alive.

Дарио Марушић

РЕЦЕПЦИЈА ИСТАРСКЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ

(Резиме)

Непрекидна колонизација Истре културно различитом популацијом, као и периферни положај полуострва у односу на латински и словенски свет, условили су занимљиве појаве које су дефинисале традиционални живот покрајине.

Са етномузиколошког становишта, чини се да је најадекватнија подела истарске традиционалне музике на четири извођачка стила, за које можемо само делимично да одредимо територијалне границе. Неки музичке стилови одређених традиција део су наслеђа различитих етничких група. Сходно томе, можемо говорити о би- или мултилингвализму у музици, јер су појединци веома често следбеници више традиција.

1. Двогласје у такозваној „истарској лествици“;
2. двогласје Ћићарије;
3. дискантно двогласје Галижане и Водњана;
4. тонална музика.

Заиста, одлике које су присутне у истарској музици јесу карактеристике алпске (веће присуство тоналне музике и особеног играчког репертоара), јадранске (дискантно двогласно певање и део играчког репертоара из

Галежана/Gallesano и Водњана/Dignano) и динарске културе (двогласје Ћићарије). Не би требало искључити могућност да је тип двогласног певања који је сачуван у Ћићарији (познат као *бугарење*) био основа за двогласје у тзв. „истарској лествици“. С друге стране, тонална инструментална музика била је та која је својим другачијим карактеристикама ујединила различите етничке карактеристике фолклорног наслеђа у знатном делу Истре. Разлоге за ово приближавање требало би тражити у спољашњем утицају који је на исти начин погодио различите етничке заједнице, као и у узајамној размени различитих култура у контакту.

У скоро свим приступима истарској традиционалној музици, све до недавно, било је избегавано усредсређивање на њен диверзитет; с друге стране, културне размене биле су по правилу прихватане као аномалија. Нажалост, због недостатка етномузиколога са овог терена, истарско музичко наслеђе углавном су проучавали новинари и наставници музике, или је пак оно на научном пољу било везано за „ванистарске“ сараднике који нису били склони томе да разумеју дату вишеслојну истарску реалност, удаљену од апстрактних националних одредница (хрватских или словеначких, а поред тога често и југословенских или чак свесловенских).

Врста folk revival-а процветала је нарочито крајем шездесетих година, охрабрена повременим фестивалима истарске традиционалне музике. У истом периоду, ова музика је постала све присутнија и на бројним програмима Радио Пуле. Недавно су извођачи-практичари у неколико школа представили ученицима традиционалну музику; међутим, запажа се да стални интерес за њу показују само ученици који потичу из породица где је наслеђе ионако још увек живо.

(Са енглеског превела Јелена Јовановић)

UDC 781.7(=131=16):316.347](497.5 Istra)

Ивана Перковић-Радак

„ОБРАЗОВАЊЕ ЈЕ НАСУШНИ ХЛЕБ“: ЦРКВЕНО ВИШЕГЛАСЈЕ, ОБРАЗОВНИ ПРОЦЕСИ И СРПСКИ НАЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ ИЗМЕЂУ ЧЕТВРТЕ ДЕЦЕНИЈЕ 19. ВЕКА И 1914. ГОДИНЕ

Апстракт: Сагледавањем развоја педагогије и образовних система у државама које су Срби насељавали током 19. века открива се историјско и културолошко позиционирање једне од улога хорске црквене музике. Поједине ставке националног програма, попут тежње ка прогресу, тумачења нације као заједнице појединаца, истицања појединца или процеса социјализације, резонирале су с дOMETИМА црквеног вишегласја. Наведени елементи сагледани су у контексту развоја европских образовних система, првенствено из историјске перспективе.

Кључне речи: црквено вишегласје, образовање у 19. веку, обавезно школовање, историјски метод.

Вишегласна црквена музика имала је у српском друштву 19. века мноштво функција, била је укључена у различите процесе или их је сама покретала, остварујући сложено дејство у оквирима дате културе. Између осталог, „нотално пјеније“ поседовало је изражене образовне и националне предзнаке. Овом приликом не сагледавамо их као музичкоисторијске појаве које су потцртавале постојеће друштвене тенденције, већ као процесе који су допринели генерисању извесних елемената *кроз црквену музику* (у образовном погледу и у оквиру ширих социјалних структура).¹

¹ Значај и распрострањеност црквеног вишегласја у процесу образовања нису опсежно разматрани у доступној литератури. И поред извесног броја драгоцених студија посвећених српској музичкој педагогији 19. века у ширим оквирима (упор. нпр. Stana Đurić-Klajn, *Muzičko školovanje u Srbiji do 1914. godine, Akordi prošlosti*, Prosveta, Beograd 1981, 97–117; Зорислава М. Васиљевић *Рат за српску музичку писменост*, Prosveta, Beograd 2000; Роксанда Пејовић, *Српска музика 19. века. Извођаштво. Чланци и критике. Музичка педагогија*, Факултет музичке уметности, Београд 2001. Р. Пејовић је изложила хронолошки преглед ангажовања музичара у школама, па се у овом тексту нећемо детаљно бавити тим питањем); специјализованих написа о музичком школству у одређеним областима, градовима или установама (Hranislav Đurić, *Nastava muzičkog vaspitanja u srpskim osnovnim školama u Vojvodini i u Učiteljskoj školi u Somboru u XIX veku*, *Zvuk*, 1977, 2, 24–52; Исти, *Iz prošlosti muzičkog školstva u Novom Sadu*, *Zvuk*, Sarajevo 1981, 2; Биљана Милановић, *Црквена музика у Српској великој гимназији у Новом Саду*, *Зборник Матице српске за сценске уметности и*

Почеци ширења вишегласја у српским храмовима везани су за хорове у које су, већ од првих организованих ансамбала, били укључени ученици. Примера ради, чланови *Пештанског српског общества*, који су започели са радом 1835. године (а 1838. појали у цркви целу литургију), били су ученици и студенти², од 1841/42. ученици Александра Морфидиса-Нисиса су у Новом Саду вишегласно певали у цркви³, а школске 1841/42. у Београдску гимназију уведено је нотно певање итд.⁴

Као што је познато, током 19. века школски систем код Срба није био јединствен. У србијанским крајевима процес образовања био је под државним покровитељством и надзором, док је у Хабзбуршкој монархији одговорност за школство (у српским школама) носила црква, у складу с променљивим овлашћењима и дозволама одговарајућих државних институција. Другим речима, организација просвете у Србији била је ближа актуелној западноевропској пракси од оне у војвођанским крајевима, где се настављала традиција верских школа, „у складу с правима о самоуправи на подручјима цркве и црквено-школских установа“.⁵

Већ у Милошевој Србији, убрзо након првих корака на плану националне економије, долази до оснивања државних школа, заједно с општинским и сеоским основним школама. Године 1835. започела је с радом Крагујевачка гимназија, неколико година касније и Београдска (1838), осниване су и „полугимназије“, тј. двогодишње школе, у Чачку, Шапцу и Зајечару, а Велика школа – Лицеј, отворена је 1838/39 године.⁶ Почетком четврте деценије 19. века (1833) доноси се „Устав народних школа у Књажеству Србије“, из времена уставобранитеља датира Закон о школском систему (1844), током владавине Михаила Обреновића настају нови закони о школама (1863), а после 1878. године појављује се велики број нових законских прописа, оснивају се просветни савети, учитељска удружења,

музику, Нови Сад 1994, 15, 87–96), панорамски преглед из перспективе црквене музике није сачињен.

² В., Србско музикално пјеније у Пешти, *Србска новина или магазин за художество, књижевство и моду*, 1838, 7, 31.

³ Упор. Hranislav Đurić, *Iz prošlosti muzičkog školstva u Novom Sadu*, нав. дело, 20.

⁴ Податак наводи Зорислава М. Васиљевић на основу годишњих извештаја Гимназије. Уп. Иста, *Рат за српску музичку писменост*, нав. дело, 41.

⁵ Андрија Раденић, Срби у Хабзбуршкој монархији 1868–1878, *Историја српског народа*, V/2, Српска књижевна задруга, Београд 2000. (треће изд.), 162.

⁶ Владимир Стојанчевић, Српска национална револуција и обнова државе од краја XVIII века до 1839, *Историја српског народа*, V/1, Српска књижевна задруга, Београд 2000. (треће изд.), 150–152.

часописи попут *Просветног гласника*.⁷ Крајем 19. века све су јачи гласови који се залажу за обавезно опште образовање у државној надлежности. Изложена скица развоја просвете у Србији омогућује поређење са деветнаестовековним европским тенденцијама на том пољу.

Развој масовног, а затим и обавезног школовања под контролом државе започео је у западноевропским земљама крајем 18. и током 19. века и био је блиско повезан с афирмисањем јединствене националне политике сваке од њих.⁸ Како истичу Рамирес и Боли (Francisco Ramirez & John Boli), обавезно школовање није било само „одговор на потребе индустријске економије, класних или статусних конфликта или јединствених историјских околности у одређеним земљама“.⁹ Реч је о широј појави: оснивање, финансирање и вођење јавних државних школа било је део унифицирајуће националне политике. Главни циљ био је следећи: током школовања требало је остварити „примарну идентификацију с нацијом. Сматрало се да ће моћ државе порастати с општим укључивањем свих њених становника у националне пројекте“.¹⁰

Први покушаји успостављања обавезног школовања везани су за Пруску у време дубоке кризе (1806), током које немачко племство није било заинтересовано за уједињење. Стога је Немце, како је Фихте (Fichte) истицао у својим предавањима држаним у Берлину 1807. године, „требало научити да буду добри Немци и припремити их за сваку улогу – војну, економску, политичку – која би помогла у обнављању пруске моћи“.¹¹ После Пруске, обавезно школовање уводи се у Данској (1814), Грчкој (1834), Шпанији (1838), Шведској (1842), Аустрији (1864), Француској (1882)...¹² У свим поменутиим државама постојале су одређене специфичности, али и типични потези, које препознајемо и у Србији. Међу њима највећи значај имају: потенцирање националних приоритета на пољу образовања (из извештаја Главног просветног савета у Србији, почетком девете деценије 19. века: „образовање је триугаони камен у величанственој

⁷ Миодраг Симић, *Школство у Срба у XIX и првој половини XX века*, Print graphic, Београд 2003, 27–28; Владета Тешић, *Школе и настава, Историја српског народа*, VI/2, Српска књижевна задруга, Београд 2000. (треће изд.), 506–549.

⁸ Francisco Ramirez & John Boli, *The Political Construction of Mass Schooling: European Origins and Worldwide Institutionalization*, *Sociology of Education*, 1987, 60, 2.

⁹ Исто, 2.

¹⁰ Исто, 3.

¹¹ Исто, 5.

¹² Нав. према: Yasemin Nuhoglu Soysal & David Strang, *Construction of the First Mass Education Systems in Nineteenth-Century Europe*, *Sociology of Education*, 1989, 62, 278.

згради школској... насушни хлеб без кога нема живота и услова у народном развиту и напредовању“),¹³ доношење одговарајућих закона (први Закон о школама у Србији из 1833. године писан је по угледу на аустријски),¹⁴ стварање државног министарства или дела министарства (у Србији: од 1838. Попечитељство просвете, касније Министарство просвете и црквених дела).

Обавезно опште образовање чврсто је фиксирало важне елементе националног друштва: истицање појединца, схватање нације као заједнице појединаца, прогрес, процес социјализације младих (кључни елемент у формирању карактера одрасле особе) и схватање државе као чувара нације и гаранта напретка.¹⁵ Ипак, мора се нагласити да је обавезно школовање подразумевало чврсте везе између државних институција, цркве (нарочито у случају националне цркве, каква је српска) и социјалних групација.¹⁶ У европским земљама црква је имала важну улогу у процесу социјализације деце, оствариване не само присуствовањем црквеним обредима, већ и обавезом њиховог укључивања у богослужење на одређени начин.¹⁷ И школска деца у Србији и у српским школама северно од Саве и Дунава редовно су присуствовала богослужењима, а ученици учитељских или богословских школа имали су и друге обавезе, укључујући и појање. Илустрације ради, наводимо одломак из школских правила Учитељске школе у Крагујевцу: „У очи недеље и годишњих празника ученици са једним наставником иду у цркву на вечерњу, а недељом и о годишњим празницима на јутрењу и службу, и поју у цркви за певницом и одговарају на вечерњи и служби, по распореду који ће учитељ саставити... У цркви морају стајати и сложено певати... Забрањено је ученицима стајати и седети у столовима, а за певницама могу стајати и певати само певачи и одређени помагачи“.¹⁸

¹³ Нав. према: Владета Тешић, Школе и настава, нав. дело, 508.

¹⁴ Миодраг Симић, *Школство у Срба*, нав. дело, 28.

¹⁵ Francisco Ramirez & John Boli, *The Political Construction of Mass Schooling: European Origins and Worldwide Institutionalization*, нав. дело, 10.

¹⁶ Yasemin Nuhoglu Soysal & David Strang, *Construction of the First Mass Education Systems in Nineteenth-Century Europe*, нав. дело, 277.

¹⁷ Francisco Ramirez & John Boli, *The Political Construction of Mass Schooling: European Origins and Worldwide Institutionalization*, нав. дело, 12.

¹⁸ Нав. према: Јован Јовановић, *Педесетогодишњи преглед рада Прве учитељске школе од 1871. до 1921. године*, Мушка учитељска школа у Алексинцу, Ниш 1921, 38 и 49.

Непоштовање ових и других правила везаних уз обавезе у цркви строго је кажњавано.¹⁹

Изложени упоредни преглед развоја педагогије и образовних система значајан је за историјско-културолошко позиционирање улоге хорске црквене музике. Сваки предмет који се предавао имао је одређено место у остваривању циљева једног националног школства, укључујући и „нотално појање“. Због чега, на пример, хорско црквено певање није било део програма у специјализованим, тј. музичким школама? Због тога што је утицај оваквих школа био ограничен на релативно мали број ученика, а то није погодно гледиштем тенденцијама доба. Трагало се за предметима који ће одговорити захтевима националних програма. Осврнимо се још једном на њих:

- **истицање појединца:** Према делује парадоксално, увођење хорског певања везано је уз процес индивидуализације. Уместо тембровског јединства, нпр. средњовековних хорова или група појаца, у вишегласној музици потенцирају се разлике међу гласовима. „Затвореност“ и хомогеност старих састава уступили су место дифузној афирмацији индивидуалних квалитета хорских певача или хорских група.²⁰ Раздвајање хорских група, разлике у бојама / тембру, дијалози или разновремени наступи појединих делова ансамбла, дељење деоница, издвајање солисте или групе солиста, другим речима, „хорска оркестрација“, у стваралаштву појединих композитора репрезентују управо ову појаву.
- **схватање нације као заједнице појединаца:** Одређени извођачки ансамбл обликује се посредством уједињених, али истовремено и диференцираних хорских гласова. Разуме се, хорско певање захтева претходне припреме и усаглашавање, без којих нема јединственог заједничког наступа. Ово је директно повезано и са социјализацијом.
- **процес социјализације младих:** Заједничко црквено певање ученика и одраслих чланова одређеног певачког друштва било је честа појава, како у хоровима у којима су деонице сопрана и алта певали дечаци, тако и у удруженим наступима мешовитих и дечјих ансамбала.

¹⁹ На пример, неприсуствовање вечерњем богослужењу тумачило се као изостанак с једног, а одсуство с литургије – са два школска часа. Строго је било забрањено „бежање из цркве после прозивке“, и на њега се гледало као на бежање са наставе. Нав. према: Исто, 50.

²⁰ Уп. Нина Герасимова-Персидская, *Русская музыка XVII века – встреча двух эпох*, Музыка, Москва 1994, 33.

- **прогрес:** И поред несугласица,²¹ црквено вишегласје је у извесним круговима посматрано као елемент прогреса. О томе сведоче и следеће речи Ђорђа Малетића, презентоване у оквиру полемике о православној српској црквеној сликарства: „До какве се висине данас попела музика, да јој се свачије срце мора одазвати? Па зар ћемо ту божанствену уметност да одбацимо, претпостављајући јој примитивне звуке наших гусала? Наше црквено појање на служби данас је одступило у многоме од некадашњег, од Грка позајмљеног појања, па зар ћемо да га изгонимо из цркве? Шта више, данас нам и девојке певају у цркви, да је то западњачко, што стари Грци нису употребљавали у цркви женске гласове. Наша црквена песма: ‘Тебе Бога хвалим’ итд. поникла је на западу, па је ми опет са пуном побожношћу певамо, као и западна црква: ‘Te Deum laudamus’. Хоћете ли, да је из наше цркве изгонимо?’²² Очигледно, Малетић није био упознат с руским пореклом / посредством свих појава које је означио као „западњачке“. Идеализујући ситуацију у музици, није био свестан чињенице да су и српским хорovima и композиторима упућиване примедбе о певању и компоновању у „католичком стилу“. Ипак, овај угледни књижевни критичар и управник Народног позоришта изнео је ставове које су многи заступали.

²¹ Иако у оквирима Српске православне цркве није било полемике попут оних које су потресале руску средину, гласови противника вишегласја ипак су се чули. Њихове је аргументе још 1846. године систематично изложио Теодор Мандић: један тип замерки упућиван је „театралном певању“ којем није место у „божијем дому“ (Теодор Мандић, О музикалном изображенију, *Српски народни лист*, 1846, 26, 204; сличне ставове изнели су и новосадски прота Данило Петровић и Ђорђе Натошевић, нав. према: Hranislav Đurić, *Iz prošlosti muzičkog školstva u Novom Sadu*, нав. дело, 20). Други аргумент односио се на угрожавање православној: сматрало се да је вишегласје „противно чистом православлу“ и да одвлачи пажњу верника од богослужења и молитве. Иако су се поборници хорског певања позивали на ситуацију у Русији („зар Руси нису православној који таково пјеније одавно већ имаду?“), догађаји током друге половине 19. века и касније показали су да наведени разлози нису били бесмислени. Сви сегменти сложеног механизма „живота“ црквене музике – компоновање, врста нотације, преношење, интерпретација, перцепција, музичке заједнице, социјалне консеквенце – прелазили су постепено из утилитарне религијске сфере на терен уметности, у складу са секуларизованим добом којем су припадали. Трећи аргумент противника хорског појања био је финансијске природе: забринути „от куда ће се пјевци и нуждији за ове учитељи музикални плаћати“, противници су предвиђали мрачну економску будућност вишегласја. Истина је да су црквена певачка друштва имала мноштво материјалних тешкоћа, али већ сам број и распрострањеност ових организација најбољи су докази да наведени проблеми нису били непремостиви.

²² Нав. према: Миодраг Јовановић, *Српско црквено градитељство и сликарство новијег доба*, „Каленић“, Београд – Крагујевац 1987, 140.

Црквено вишегласје у образовним процесима: историјски аспект

Једногласно црквено појање од 18. века, а можда и одраније, било је једини вид музичког образовања који је имао одређени континуитет. Учило се по манастирским центрима или у школама, нпр. у грчкој школи у Београду, основаној током треће деценије 18. века, или у појачкој школи, попут оне коју је светогорски јеромонах и псалт Анатолије са своја два ученика водио током четврте деценије 18. века.²³ Можда су и украјински учитељи у Сремским Карловцима (од 1726. године), касније и у славјано-латинским гимназијама у другим градовима, своје ђаке упознавали с руским / украјинским црквеним појањем. Новије српско појање, тзв. карловачко појање, учило се у фрушкогорским манастирима, али и систематски у Карловачкој гимназији (од 1792) и Богословији (од 1794). Током читавог 19. и почетком 20. века, једногласно, „карловачко“ појање било је саставни део наставе, како у основним школама, тако и у гимназијама, учитељским и богословским школама. Штавише, и у српским забавиштима крајем 19. века деца су, поред песмица попут *Узô деда свог унука, Лети чела малена*, певала прокимене, *Рождество твоје* или *Обшчеје воскресеније*.²⁴

Формирање ученичких хорова и увођење „ноталног појања“ у школе сагледаћемо хронолошки и то у две етапе: од почетака до

²³ Доступни подаци у вези с грчком школом, Анатолијевим радом и појачком школом међусобно се разликују. Грчка школа је, према речима Рајка Веселиновића (Србија под аустријском влашћу 1718–1739, *Историја српског народа* IV/1, Српска књижевна задруга, Београд 2000. (треће издање), 132–134), у Београду постојала у време аустријског освајања 1717. године и псалт Анатолије, који је касније основао појачку школу, био је један од њених учитеља. Даница Петровић као године оснивања грчке школе помиње 1721. (Српско појање у писаном и усменом предању, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, МСЦ, Београд 1984, 14, 261) и 1727. (Srpska crkvena muzika na prelazu iz XVIII u XIX vek, *Glazbena baština naroda i narodnosti Jugoslavije od 16. do 19. stoljeća*, I, Zagreb – Varaždin 1980, 89), а Андрија Јаковљевић – 1727. годину (Srpska crkvena muzika u rukopisnim i štampanim knjigama 18. veka, *Zvuk*, 1964, 62, 175). Несугласице око Анатолија следеће су: Радослав Грујић (*Православна српска црква*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1921, 130) помиње да је „светогорски појац Анатолије... провео шест година у Београду и Карловцима (од 1731. до 1737)“. Живојин Станковић (Грађа за историју српског православног црквеног појања, *Православна мисао*, 1980, 27, 56) истиче да је Анатолијева школа радила од 1732. до 1745. године, а Даница Петровић помиње период од 1729. до 1737. године (Српско народно црквено појање и његови записивачи, *Српска музика кроз векове*, САНУ, Београд 1973, 254, Грчко-српске културне везе и српско појање у 18. веку, нав. дело, *Сентандрејски зборник*, Београд 1992, 2, 152 и др.).

²⁴ Прво српско забавиште у Сомбору, *Школски лист*, 1888, 12, 203.

(око) 1878. године, а потом од краја осме деценије до 1914. године. Године око 1878. намећу се као преломне услед осамостаљења Србије, за којим су уследиле многе промене у законодавном и образовном систему. У оквирима наведених периода пратимо школство у различитим градовима, правећи разлику између српских школа у војвођанским крајевима и онима у Србији.

Први период

Године 1835. чланови српске црквене општине у Пешти почели су да уче хорско појање, а 1838. године су „већ дотле доспјели, да... целу службу четворогласно (квартет) лепо отпојати умеду“.²⁵ Чланови *Србског музикалног пјенија* (њих осморо) били су ученици (сопрани и алтови) – међу којима и тринаестогодишњи Милан Миловук (1825–1883) – и студенти (тенори и басови). Припремао их је „капелмајстер изучени философ, а рођен Чех г. Матија Хаушка, који обиталиште своје у Србској Парохијалној кући има, и који сву Србску децу, која му долазе... музикалном пјенију обучава“.²⁶ Будући да је Српска црквена општина у Темишвару 1836. донела одлуку да уведе хармоническо пјеније, учитељ и хоровађа који је том приликом ангажован (Александар М. Нусер) имао је задатак да са десетак талентованијих ученика средњих школа почне да увежбава хорско певање.²⁷ У Панчеву је, свега четири-пет година после оснивања познатог певачког друштва, одлучено да се у његов рад укључе и ђаци Српске основне школе, српска деца из Немачке основне школе, као и ученици Учитељске школе.²⁸

Убрзо (1843), ученичко хорско певање („красно хармоническо пјеније“) зачуло се и у православној цркви у Великом Бечкереку (није познато да ли се ради о храму Св. Успења или Св. Ваведенја)²⁹: „племенито обшество узело је отличног једног пјевчику, који дјецу обучава и у цркви управља“.³⁰

²⁵ Музикално србско пјеније, *Србска новина или магазин за художество, књижевство и моду*, 1838, 1, 7.

²⁶ В., Србско музикално пјеније у Пешти, нав. дело, 31.

²⁷ Љубомир Степанов, *Младост жубори, срцу говори*, нав. према Даница Петровић, Спиридон Трбојевић – непознати српски црквени музичар у Темишвару половином XIX века, *Темишварски зборник*, 2002, 3, 200.

²⁸ Уп. Миховил Томандл, *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва*, Књижарско-издавачки завод „Напредак“, Панчево 1938, 35–37.

²⁹ О храмовима у В. Бечкереку в.: Коста Димитријевић, Српски православни храмови, *Петровград (Велики Бечкерек)* ур. Александар Станојловић, Историјски архив у Зрењанину и књижара „Театар“ (фототипско издање), Зрењанин 1997, 117–125.

³⁰ Допис из Баната, *Пештанско-будимски скоротеча*, 1843, 90, 525.

У Новом Саду је 1844. године, приликом прославе рођендана Франца Фердинанда I, у православној цркви служена литургија, а „пјеније пак церковно украшавала је јуност гимназијална са хармоническим својим слаткогласијем“.³¹ Реч је о ученицима школе Александра Морфидиса-Нисиса који су певали његову *Литургију*. Касније, од 1874. године, Мушка новосадска гимназија приређивала је познате светосавске беседе на којима су често извођене црквене композиције.³²

Наставни план сомборске Српске учитељске школе из 1862/63. године, поред предмета „појање црквено“, обухвата и „хармонично појање“.³³ Судићи према написима из периодике, хорско певање је управо 1862. године уведено у Препарандију. Наиме, Сомборско певачко друштво је на дан Св. Анђелије „први пут појало карловачко пјеније, као што га је наш славни композитор г. Станковић у ноте ставио. Премда су само шесторица одраслих вештака у пјенију с неколицином деце учествовали, ипак је појање врло добро ишло и свима се допало тако, да се општа жеља породила, да општина, идуће школске године, даде о свом трошку препаранде и ученике четвртог нормалног разреда овом појању изучити“.³⁴

Павле Радивојевић, први хоровађа Панчевачког певачког друштва, био је, по свему судећи, покретач наставе вишегласног појања у Београду.³⁵ Он је, наиме, од 1841. године радио као професор у Београдској гимназији, а уз одобрење највиших духовних и световних власти (Београдског митрополита Петра Јовановића и кнеза Михаила).³⁶ Већ 1842. године у Београду почиње с радом и Никола Ђурковић који је, уз дозволу митрополита, ученике у „школском зданију“ учио „нотном црквеном православном пјенију“ уз помоћ клавира. Ђурковић је сачинио

³¹ Допис из Новог Сада, *Пештанско-будимски скоротеча*, 1844, 33, 195.

³² Уп. *Споменица о педесетој светосавској беседи*, Нови Сад, Мушка гимназија у Новом Саду – „Застава“, деоничарско друштво за издавање српских књига и новина, 1928.

³³ Јован Васиљевић, *Сомборско певачко друштво 1870–1995*, Сомбор 1996, рукопис, 8. Роксанда Пејовић, пак, истиче да је „хармонијско појање“ у сомборској Учитељској школи било заступљено од 1871. године (Роксанда Пејовић, *Српска музика 19. века*, нав. дело, 259).

³⁴ *Српски дневник* 1862, 62, нав. према: Јован Васиљевић, *Сомборско певачко друштво 1870–1995*, нав. дело, 9.

³⁵ *Споменица о стогодишњици Прве мушке гимназије у Београду 1839–1939*, Београд, б. и., б. м., 49.

³⁶ Миховил Томандл, *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва*, нав. дело, 24–25. О хорском пјенију у гимназији пише и Зорислава Васиљевић (уп. напомену 4).

и наставни план који је поднео Попечитељству просвештенија, али он није сачуван.³⁷

Стеван Тодоровић је од 1857. године у Београду водио школу сликања и певања: његови ученици су на редовним годишњим испитима и јавним часовима певали, између осталог, Станковићеве црквене композиције.³⁸ У исто време, београдски митрополит Михаило упутио је Управи просвете предлог за оснивање „катедре иконописанија и нотног пјенија“ у београдској семинарији. „Осећа се нужда“, писао је Митрополит 22. септембра 1861. године, „за боље и лакше изучавање по нотама и хармоничних пјенија у цркви отечественој. Зато смо намерили отворити катедру иконописанија и нотног пјенија у нашој Семинарији а за учитеља поставити г. Стефана Тодоровића који ће умети сходно горереченоме настављи ученике“.³⁹ Предлог је био одбијен, а митрополиту саветовано да се из касе београдских општина плати друштво „кое би се и за хармонично певање у цркви образовало“. Сматрајући да одлука није прихватљива, он месец дана касније понавља своје захтеве: „Осећа се велика потреба сходна времену да се хармонично пјеније заведе, а дужност је наша све оно уређивати што би се на благољепије црквенога богослуженија односило; по томе повторавајући своје предложење... молимо Управу... да ово прими и садјејствује да се одобри, па ће бити изгледа да се и по Србији хармонично пјеније заведе, почем се клирици извеште у нотама и почем ћемо скоро добити печатану целу литургију по нотама“.⁴⁰ Иако је у првом захтеву спомињао Стевана Тодоровића, митрополит Михаило је, изгледа, желео да наставник „нотног пјенија“ буде Корнелије Станковић, о чему сведочи њихова преписка.⁴¹ Ипак, планови нису реализовани, па је нотно пјеније на београдској Богословији уведено тек 1877. године.⁴²

³⁷ Исто, 26–27.

³⁸ Судећи по литератури, кнез Михаило је не једанпут присуствовао овим манифестацијама. Помињу се два наступа: један 1859. године (Stana Đurić-Klajn, *Muzičko školovanje u Srbiji*, nav. delo, 101), а други 1860. године, трећег дана Ускрса; тада су певале „хоралне народне и црквене песме од Корнелија Станковића“ (*Аутобиографија Стеве Тодоровића*, нав. према: Миодраг Јовановић, *Српско сликарство у доба романтизма*, Матица српска, Нови Сад, 1976, 176). Ипак, треба нагласити да се Михаило вратио на престо тек септембра 1860, што значи да је наведеним наступима присуствовао у својству престолонаследника.

³⁹ Нав. према: Ненад Симић, Два предлога митрополита Михаила, *Гласник Српске православне цркве*, 1958, 5, 75–76.

⁴⁰ Исто, 78. Митрополит је, очигледно, мислио на Станковићеву *Литургију*.

⁴¹ Почетком 1863. године митрополит Михаило упутио је Станковићу писмо следеће садржине: „Зато сам се обрадовао Вашој изјави, да сте готови примити се у Београду професуре црквеног хармоничног појања. О тој ствари водио сам

Од 1863/64. године, Миловук и Станковић припремају Правитељствену школу певања чији је циљ био да „се срца учеће младежи образовањем у гласовној музици облагорођавају и да се црквено пјеније правилним хармоничним појањем усаврши“. Планирано је да настава траје две године, да се образује четворогласни хор, а да се за сваки глас „до 30 певаца у школу прими, који за ову вештину дара и воље имају“. ⁴³ С почетницима би радио учитељ Петар Димић, а предвиђено је укључивање ученика различитих узраста: „сопранце и алтовце“ певали би ученици другог и трећег разреда гимназије или трговачке школе, а теноре и басове – ученици Богословије и Велике школе. Наставни план прве године обухватао је „лаке дуете, терцете и квартете црквене“, а током друге године певале би се теже четворогласне композиције. Одлучено је и следеће: „...најизвештенији између ових ученика певаће по наредби црквене власти и у црквама“. ⁴⁴ Архивска истраживања показала су да се настава одвијала у одељењима за музичко образовање при постојећим гимназијама. ⁴⁵

Изгледа да су поменути планови реализовани током школске 1863/64 године. О овоме сведочи Димићев опис испита у гимназији и још једној београдској школи: „Дана 27-ог пре подне у Гимназији и тога дана после подне у Београду прошлог месеца држани су испити приуготовне школе певања... На крају испита певала су деца... ‘Слава и ниње и Благослови г. душе’ двогласно, а богословци ‘Достојно јест јако во истини’ трогласно“. ⁴⁶ После Димићевог одласка настава је у школи певања била факултативна, а „ђаци су нерадо ишли због честе обавезе певања у цркви. Током 1868/69. учитељ

разговор и нисам био срећан... после ферија, када ћу поновити и чути шта може правитељство учинити, које и при првој изјави није ништа друго, него радост и задовољство показало имати вас у престоници Србској“ (нав. према: Зорислава Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, 110). У писму упућеном Михаилу Рајевском, 4. октобра 1863, београдски митрополит истиче следеће: „... без обзира на све препреке и захтеве, влада не може да отвори нове катедре. Тако су ми владајући кругови одговорили, премда нада још није изгубљена видети Станковића у Београду у својству професора певања“ (нав. према Никола Петровић, Двадесет писама Корнелија Станковића Михаилу Ф. Рајевском, *Корнелије Станковић и његово доба*, Српска академија наука и уметности – Музиколошки институт САНУ, Београд 1985, 79).

⁴² Зорислава М. Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, 31.

⁴³ Нав. према: Stana Đurić-Klajn, *Muzičko školovanje u Srbiji do 1914. godine*, нав. дело, 102.

⁴⁴ Нав. према: Зорислава М. Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, 48–49.

⁴⁵ Исто, 47.

⁴⁶ Реч је о Димићевом писму Корнелију Станковићу, нав. према: Исто, 50–51.

Антоније Цимбрић жалио се да многи ђаци избегавају часове, а тада је директор наредио да сви ђаци морају на часове нотног певања⁴⁷.

У Шабачкој гимназији нотно певање учило се од 1870. године. Било је извесних дилема око програма: да ли је требало припремати црквено пјеније или „пјеније светско, за беседе и веселе дане“? Превладао је мишљење да предност треба дати црквеном појању.⁴⁸

И смедеревски ђаци су током 1873. године певали вишегласне црквене композиције. Према једном извештају, у првом разреду певала се *Литургија* Корнелија Станковића „од почетка до херувике“, а у другом – до причасне песме.⁴⁹ Неколико година касније (1876) ученици Прве београдске гимназије, којима је тада предавао Стеван Шрам, такође су почели да певају Станковићеву *Литургију*.⁵⁰

У Крагујевцу је световно вишегласје имало дужу традицију од црквеног.⁵¹ Познато је, наиме, да је хор Гимназије формиран релативно рано⁵², а његови чланови учествовали су на школским прославама, као и на свечаностима од ширег значаја.⁵³

⁴⁷ *Споменица о стогодишњици Прве мушке гимназије у Београду 1839–1939*, нав. дело, 163.

⁴⁸ Из извештаја директора гимназије Министарству просвете. Нав. према: Зорислава Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, 44–45.

⁴⁹ Из извештаја Јована Мирковића Министарству просвете, 1873; нав. према: Исто, 44. Зорислава Васиљевић сматра да се ради о истом Јовану Мирковићу који је касније предавао музику у крагујевачкој гимназији. Чини се, међутим, да није реч о истој особи, будући да је „крагујевачки“ Мирковић рођен 1871. године.

⁵⁰ Исто, 44.

⁵¹ Већ 1835. године хор Крагујевачке гимназије певао је приликом свечаног дочека кнеза Милоша из Цариграда извесну песму проф. Атанасија Теодоровића „чија је арија одвећ тешка била од неке оперске арије“, а 1837. године хор је био ангажован на свечаном пријему који је Милош приредио у част руског кнеза Долгорукога. Уп. Милен М. Николић, *Споменица Мушке гимназије у Крагујевцу 1833–1933*, Крагујевац 1934, 50.

⁵² Исто, 49.

⁵³ Већ од 1833. године ученици су појали и црквене песме, али вероватно једногласне: „нотно“ пјеније у то време још увек није било укључено у наставне планове. Уочи рођендана кнеза Милоша 1833. године гимназијалци су певали разне „црковне песме и *Многаја љета*“, а 30. јануара 1834. године, на свечаном дочеку Милана и Михаила Обреновића, поред војске, *банде*, свештенства... „из Гарде на десној обали Лепенице стајали су ученици већи и мањи школа крагујевачких и појали су *Спаси Господи и помилуј*“ (*Новине србске*, 1834, 5, нав. према: исто, 81). Приликом прве светосавске прославе, одржане 1840. године, ученици и наставници присуствовали су литургији „... са смиреношћу, богохваленијем, са умилним пјенијем [су] божествену литургију одстојали“, а после тога образована је свечана поворка, чији су учесници дошли до школске зграде „певајући непрекидно тропар светитеља и патрона школског“ (Исто, 102).

Крајем седме деценије крагујевачки протојереј Јован Јовановић обратио се министру просвете молбом да се отвори место наставника нотног певања: „Здраво би се обрадовало и захвално Вам било овдашње... грађанство, кад би наша варош добила једног учитеља нотног певања, који би овдашњу младеж учио хармоничном певању, чиме би се будило религиозно осећање народно у нашој цркви“.⁵⁴ Први наставник музике био је Јосиф Вовес, ангажован 1868. године.⁵⁵ У сећањима његових ученика налазе се следећи коментари: „за годину дана научили смо ноте, па убрзо затим и целу Корнелијеву службу. Зато смо редовно певали на литургији у цркви.“⁵⁶ Ноте Станковићеве *Литургије* набављене су неколико година пре Прве гимназије у Београду (1872).⁵⁷

Други период

Као и у многим другим областима, последње две деценије 19. и почетак 20. века карактерише систематичнији однос према школском црквеном вишегласју и његово шире присуство у наставним програмима. Штавише, у Србији је присуство ђачких хорова у црквама дефинисано министарском уредбом из 1904. године. Предвиђено је „да учитељи музике и певања редовно иду са ученицима у цркву и да тамо руководе ђачким хором“.⁵⁸ Ипак, поред бројнијих информација о композицијама, (површних) описа испита и понеких богослужења, суштински посматрано, не сазнајемо много више о наставним плановима и програмима, или о педагошким методама.

Не треба заборавити да је ово време учесталих покушаја отварања музичких школа, реализованих с мањим или већим успехом, дакле, доба тежњи ка домаћем музичком професионализму. Из наше перспективе значајна је иницијатива Јосифа Маринковића и Стевана Стојановића Мокрањца: они су 1895. године Просветном савету предложили оснивање Школе за српску црквену музику. Овде би се, према њиховом мишљењу, образовао неопходан појачки кадар, као и будући средњошколски наставници музике и хоровађе, а пред-

⁵⁴ Исто, 139–140.

⁵⁵ Роксанда Пејовић помиње да је Вовес у Крагујевцу радио од 1869. или 1879. године. Уп. Роксанда Пејовић, *Српска музика 19. века*, 257.

⁵⁶ Васа Димић, Успомене бившег ђака и наставника Мушке гимназије, *Споменица Мушке гимназије у Крагујевцу 1833–1933*, 321.

⁵⁷ Исто, 140.

⁵⁸ Нав. према: Јован Јовановић, *Споменица. Педесетогодишњи преглед рада Прве учитељске школе од 1871. до 1921. школске године*, Мушка учитељска школа у Алексинцу, Ниш 1921.

виђена је и могућност да школа прерасте у „свестрани конзерваторијум који би давао уметнике за све музичке гране“.⁵⁹ Попут предлога београдског митрополита Михаила, ни овај план није био реализован.

С временом су се издвојиле школе које су интензивније неговале црквено хорско вишегласје. Поред већ споменутих – сомборске Српске учитељске школе и Новосадске гимназије – истакла се и Карловачка богословија, а посебно школе у Београду (Прва гимназија, Стара богословија, Богословија Св. Саве). У Београду је 1885. године велику пажњу привукла и одлука митрополита Теодосија Мраовића који је своју имовину употребио за оснивање фонда за „улепшавање нотног пјенија црквеног“. Митрополит није прецизирао циљ фонда, изузев могућих стипендија намењених појединцима талентованим за црквену музику.⁶⁰

Ученици Учитељске школе у Сомбору на годишњим испитима полагали су „хармонијско појање“: прво су певали појединачно, а испитивање се завршавало заједничким певањем „најлепших и најтежих црквених песама“.⁶¹ Будући да је испитни рок био у другој половини јуна и / или првој половини јула, у испитним извештајима читамо да је хор препарандије редовно учествовао на недељним и празничним литургијама, посебно на дан Св. кнеза Лазара (Видовдан, 28 / 15. јун), рођења св. Јована Претече (Ивањдан, 7. јул / 24. јун) и св. апостола Петра и Павла (Петровдан, 12. јул / 29. јун). Како су се будући учитељи припремали и за рад са (дечјим) црквеним хоровима,⁶² вођење „приправничког хора“ било је добра припрема. Тако, на пример, на Петровдан 1884. године „појаше мешовити хор приправнички под вођењем Петра Михајловића, свршенога приправника“.⁶³ Две године касније, у недељу 22. јуна, будући учитељи и учитељице певали су Станковићеву, а на дан св. Јована мушки хор је отпојао Топаловићеву *Литургију*.⁶⁴ Претпостављамо да је реч о Топаловићевој обради Станковићеве *Литургије*, будући да Топаловић није компоновао литургију за мушки хор. Изгледа да су се два

⁵⁹ Из Архива Србије, нав. према: Stana Đurić-Klajn, *Muzičko školovanje u Srbiji do 1914. godine*, нав. дело, 104–105.

⁶⁰ Вести из црквеног света, *Хришћански весник*, 1885, 11, 874–875.

⁶¹ Извештај о испитима у Србској учитељској школи сомборској на свршетку 1883/84. шк. године, *Школски лист*, 1884, 13, 196.

⁶² У огласима којима школе траже нове учитеље од кандидата се често тражи „да су црквеном и хармонијском појању особито вешти да и друге обучавати могу“. *Школски лист*, 1884, 13, 207.

⁶³ *Школски лист*, 1884, 13, 197.

⁶⁴ Извештај о испитима у Србској учитељској школи сомборској на свршетку 1885/86. школске године, *Школски лист*, 1886, 7, 114.

поменута дела најчешће могла слушати када је у цркви певао „приправнички кор“. Неколико година касније репертоар је обogaћен, па је на Јовандан 1889. „приправнички кор III. разреда вешто појао *Литургију* од Бортјаскога и Давидова“. ⁶⁵

Хор сомборске препарандије учествовао је и на другим богослужењима. Пред сам почетак Великог поста 1886. године, на Беле покладе, мушки хор „приправника појао је складно... св. литургију по напјеву Топаловићевом, а после одпуста одпојана је стихира из Триода“. И током наредних дана певане су једногласно песме из Триода, а на Пређеосвећеним литургијама средом и петком „мешовити лик приправнички складно је одговарао на јектеније и појао у хармонији дивној ‘Ниње сили’, ‘Вкусите и видите’ и ‘Благословљу Господа’“. У Недељу православља „појао је по други пут мушки приправнички лик новонаучену литургију на обште задовољство многобројнога народа и отменог света, који се тога ради баш у цркву скупио. На истој литургији ‘Причастно’ појале су приправнице наше, а за тим су уз умилно појање прописаних црквених песама приступили к Светоме Причешћу Срби гимназисте, приправници, приправнице и многобројни народ“. ⁶⁶

Светосавске беседе биле су уобичајене у Сомбору. Иако је у овим приликама црквену музику углавном представљао тропар св. Сави, 1896. године хор је (први пут) певао и *Царју небесни* Роберта Толингера. ⁶⁷

На Карловачкој богословији хорско вишегласје уведено је релативно касно – 1897. године, ⁶⁸ тек након низа безуспешних покушаја: „овда онда се од богослова састављао и кор, ал овакви корови не беху дуга века“. ⁶⁹

У Београду су ученици Прве мушке гимназије наставили да негују хорско певање. Стеван Стојановић Мокрањац је с њима при-

⁶⁵ Испити у Српској учитељској школи сомборској на свршетку 1888–89, *Школски лист*, 1889, 7–8.

⁶⁶ Црквене светковине у Сомбору у почетку Великог поста, *Школски лист*, 1886, 3, 52.

⁶⁷ Стефан Илкић, Светосавско славље у Сомбору, *Школски лист*, 1896, 1, 14.

⁶⁸ Јован Живковић, *Нотни зборник црквених песама које се поју на вечерњу, јутрењу, литургији и другим богослужењима православне српске цркве као велико појање у један глас са додатком све три литургије у четири гласа за мушки збор*, Нови Сад, б. и., 1908, XIII.

⁶⁹ Исто, XIII. У корист овог става иде и следећи навод: 19. јула 1887. „...појао је лик младежи горњокарловачке хармонично милозвучно појање по руском напеву, који се у карлбадској православној цркви већ од много година употребљује...“ *Школски лист*, 1887, 8, 139.

премао Станковићеве и своје црквене композиције које су потом певане у Саборној цркви (Мокрањац је у овој школи радио између 1887. и 1899. године).⁷⁰ На сличан начин касније је припремао ученике Богословије св. Саве, о чему је Коста Манојловић писао у својој *Споменици*: „богословски хор, који се носио са свима хоровима у Београду, певао је све од почетка службе па до ‘Свјати боже’ – када је почињао да пева хор Београдског певачког друштва – у мушком па затим у мешовитом хору“.⁷¹ Хор ученика Богословије певао је на светосавским прославама (1898. године: Величаније св. Сави).⁷² Мокрањац је планирао да се током школске 1900/01. учи комплетна Станковићева *Литургија*,⁷³ а 1903/04. је са ученицима другог разреда учио двогласну службу, док је с ученицима трећег и четвртог разреда припремао у трогласном хору „службу, опело, венчање и неколико световних песама“.⁷⁴ На сличан начин делало се и касније.

* * *

Иако очевидан, један аспект дејства српског црквеног вишегласја у образовном процесу, није добио пуну афирмацију у тумачењима савременика. Побожност, уметнички аспекти, национални понос, социјализација, моменти су који су далеко више привлачили пажњу од чињенице да је хорско појање често било први корак у музичком описмењавању, односно усвајању *западноевропског нотног писма*. Неко ће приметити да је реч о појави очигледној на нивоу саме терминологије: синтагма „нотно пјеније“ коришћена је као синоним за вишегласје. Промена нотног писма, међутим, сложена је појава, која се рефлектује на свим нивоима одређене музичке праксе.

Четрдесетих година 19. века постојао је став да певање из нотног текста претња сакралности српског појања. Превладало је мишљење да „ноте или музички знаци ништа друго нису, него писмена, којима се само мисли музикалне изражавају“⁷⁵, те да певање из нота, само по себи, не доноси ништа лоше. Заиста, због чега би ноте угрожавале религиозну страну појања?

⁷⁰ Нав. према: Зорислава Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, 183.

⁷¹ Коста Манојловић, *Споменица Стевану Ст. Мокрањцу*, нав. дело, 93.

⁷² Јеврем А. Илић, *Извештај о Богословији београдској*, Београд 1898, 22–23.

⁷³ *Извештај Богословије Светога Саве за 1900/01*, Београд 1901, 4.

⁷⁴ *Извештај Богословије Светог Саве за 1903/04*, Београд 1904, 47.

⁷⁵ Т. М., О музикалном изображенију, *Србски народни лист*, 1846, 30. мај. Нав. према: Зорислава Васиљевић, *Рат за српску музичку писменост*, 30–31.

Неумско писмо, којим се црквено појање раније преносило, саставни је део сложеног система православног односа према музици. Оно је, пре свега, вишеструко условљено текстом, и то не само на плану односа конкретног текста и црквеног гласа или на нивоу образовања форме. Без подршке речи, одређени неумски знаци не могу се прецизно интерпретирати: нпр. у зависности од тога да ли „покривају“ један слог или више њих, поједине неуме тумачиће се као један или два интервалска помака. Осим тога, неума, за разлику од ноте у линијском систему – усмерене ка конкретном звуку, дефинисане као „тачка“ која има своје основне координате: висину и трајање – не указује на конкретан тон, већ на *међусобни однос* тонова. Висина одређеног тона може се, дакле, дефинисати само ако се зна висина претходног. И док неуме указују на међусобне размаке, релације, проток и процесуалност напева,⁷⁶ линијска нотација није окренута према континуалности линеарног кретања, већ према координацији више тачака (линија) у времену.⁷⁷ Сходно томе, дихотомија на нивоу неума – нота, не постоји само у сфери музичког писма, већ модела (музичког) мишљења, па се лако може сагледати преко различитости културних типова, али и путем релација молитве и уметности.

У контексту свега наведеног, парадокс ситуације у којој је управо црквено појање послужило као медиј за „пресађивање“ новог начина мишљења, постаје очигледан. Богослужбена музика, чије је неумско писмо *conditio sine qua non*, „одриче“ се тога писма, и постаје преносилац радикално другачијег музичког језика. Ипак, треба имати у виду чињеницу да у српском народу традиција неумског музичког писма, услед историјских околности, није била јака као у неким другим православним земљама, те је због тога овај радикални прелаз протекао без већих потреса.

⁷⁶ Уп. Владимир Иванович Мартынов, *Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси*, Прогресс – традиция, Москва 2000, 86.

⁷⁷ Нина Герасимова-Персидская, *Русская музыка XVII века – встреча двух эпох*, 45–46.

Ivana Perković-Radak

“EDUCATION IS OUR DAILY BREAD”:
CHURCH POLYPHONY, EDUCATIONAL PROCESSES
AND SERBIAN NATIONAL IDENTITY BETWEEN 1830 AND 1914
(*Summary*)

Choral church music had different functions in Serbian society of the 19th century. It was a part of many processes or even initiated them itself, broadly affecting the sphere of culture. One of its purposes had strong educational and national implications. In this paper I do not study these as musical and historical elements emphasizing existent social tendencies, but rather as processes that generated certain components through church music (both in the educational sense and in the sphere of broader social structures).

The early beginnings of church polyphony among Serbs were marked by choirs comprising older members and pupils. For example, members of the Serbian parish in Pest, who started working together in 1835 and sang the complete Divine Liturgy for the first time in 1838, were both pupils and students. In 1841 and 1842 students of Alexandar Morfidis-Nisis in Novi Sad sang in church, while in the same school year Belgrade high school first introduced choral singing.

The comparison of the development of educational systems in states inhabited by Serbs in the 19th century is used as the basis for seeing historical and cultural positioning as one role of choral church music. Certain elements of the national program, such as progress, comprehension of the nation as a community of individuals, distention of the individual, or the process of socialization were shared by church polyphonic singing. These elements are studied in the context of the development of European and Serbian educational systems, mostly from a historical perspective.

UDC 37(=163.41)(091):783.24

Jernej Weiss

**‘CZECH-SLOVENE’ MUSICIANS?
ON THE QUESTION OF NATIONAL IDENTITY
IN SLOVENE MUSIC AT THE TURN OF THE 19TH
TO THE 20TH CENTURY**

Abstract: In this article, the author observes and discusses the questions of national identity in the context of Czech and Slovenian music at the turn of the 19th to the 20th century. The Italian and German influences dominating Slovenian music in the past began from the mid 19th century onward to be replaced by predominantly Czech elements as the consequence of the numerous Czech musical immigration in Slovenia. Many of Czech musicians were naturalized in Slovenia and can therefore be included among Slovenian musicians. Although they actively supported the building of a Slovenian national style, they did not feel the need for the repeated aesthetic evaluation of traditional frames.

Key words: Czech-Slovenian musicians, identity, nationalism, pan Slavism, historicism

It is quite understandable for differences to exist between music of different provenances; individual musical works are therefore not only distinguished by their chronological sequence and related changes in style, but also by different geographic or sociological (class, cultural, and even ethnic) backgrounds. Yet the clarity of these characteristics varies, for they cannot be perceived in precisely the same way or observed with the same degree of reliability in a musical work.¹ In this respect, the national component causes considerable difficulties. This not only involves determining the specific styles of individual ethnic groups. These can be felt in European art music at least from the 13th century onward. A major shift occurs in the 19th century, after the French Revolution, when nationalism becomes a major form of thinking. The previously distinguishable style characteristics of a specific ethnos suddenly begin to serve the ruling ideology, to which the art aesthetics adapts and creates a new major category – the principle of nationality.

The above-mentioned period was therefore marked primarily by the efforts of ‘nonhistorical’ nations of Central Europe to create a new national (id)entity, as well as by the tendencies of individual nations to

¹ Carl Dahlhaus, *Nationaloper und ästhetische Authentizität, Kosmopolitismus und Nationalismus in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bayreuth 1985, 2. See also: Alfred Einstein, *Nationale und universale Musik, Neue Essays*, Zürich & Stuttgart 1958, 256.

round off their territories according to the national key. National awakening was a period in which nations emerged through national identification. In the case of Slavic nations, it was primarily constituted through the national language.² From the latter emerged a romantic and national legitimation of the existence of a nation as a special entity within the Slavic family. Those nations nurturing a tradition of spiritual culture are entitled to have national, and later also political and economic requirements, and are left to exist as independent and original entities.

Literature in particular became a symbol of national identity, in which the young bourgeoisies recognized its emancipation abilities. It should be noted that among Czechs in the first decades of the 19th century, and among Slovenes still deeper into the 20th century, the language of a nation was not only understood as a sign composition for communication, but primarily as a sign of more or less mass identification. This is because the horizon of a Slovene or Czech reader's expectations was designed primarily using the model of national literature and its utilitarian-propagandistic aesthetics, whose task was to win the members of an emerging nation.³ Initially, music did very little to assist literature in this function. In time, however, music gradually asserted itself and became one of the most solid foundations of a nation's identity.

Czech romantic nationalism in the first half of the 19th century called for identification with the cultural model which the thinking elite presented as having to be a valid representative of the nation and the social actions harmonized with such identification. This identification was also indirectly realized through individual musical works. The composed cycle *Zwölf böhmische Lieder* by Jakub Jan Ryba represented a turning point in Czech music at the turn of the 18th to the 19th century.⁴ Contrastingly, the small bourgeois circle emerging in Slovenia, i. e. a class which managed to acquire certain aesthetic values, was only beginning to form in the mentioned period. One should not forget that the Slovenian

² And of course through literature, and via these two, through an imagined entity.

³ Such pragmatic nation-identifying utilitarian aesthetics of early national awakening does not basically differ from the aesthetics of the Catholic Middle Ages on one side, or the aesthetics of socialist realism with its engineers of the soul on the other side.

⁴ This cycle was written in 1797, and published in 1800. Ryba composed the music for a cycle of Lieder with piano accompaniment for the leading personality of the first new Czech school of poets. The cycle designates the beginning of new Czech Lied creativity and the recognition of the Czech language as a representational language of musical composition. Jiří Borkovec, *Jakub Jan Ryba*, Praha 1995, 81–85. See also: Marta Ottlová, *Milan Pospíšil, Bedřich Smetana a jeho doba*, Praha 1997, 266.

bourgeoisie was bilingual (German-Slovenian) at least until the end of the 19th century.⁵

Other significant differences appeared primarily on the institutional level. In the 19th century the Slovenes did not have any institutions comparable by size and significance to Czech institutions. Within their ethnic territory, the Slovenes did not have a university-level institution⁶ comparable to Karl's university in Prague, which would be capable of educating a cultural elite such as the one that had formed in the Czech Republic and which was in reality capable of 'conceiving a nation'.

The next significant difference that had an essentially different effect on the consciousness of Czech revivers than on their Slovene contemporaries was Czech provincial patriotism and the role of the provincial nobility in preserving and strengthening this type of identification. In Slovene provinces there were few noblemen who were willing to pledge their name and property in order to strengthen the expressed provincial identity. Furthermore, not very many noblemen's houses were closely linked to the provincial culture through which the identification both in the Czech and in Slovenian provinces was gradually leading to a national culture, at least among the elite, in the third and fourth decades of the 19th century.⁷ The significance of the Czech provincial nobility in the development of the Czech awakening and the related consciousness

⁵ It was not until the beginning of the 20th century that the need first arose for the publication of Goethe's *Faust* as one of the basic works of German literature in the Slovene language. When the first part of the Slovene translation of this work by Anton Funtek was issued by the Slovenian Literary Society in 1906, this signalled, on a cultural and historical scale, that Slovenian-German bilingualism was no longer purely self-evident and that the aesthetic experience obtained from German literature is no longer common to the majority of the bourgeoisie, as it had been in the first half of the 19th century. Jonatan Vinkler, *Posnemovalci, zavezniki in tekmeči: Češko-slovenski in slovensko-češki kulturni stiki v 19. stoletju*, Koper 2006, 240.

⁶ Karl's university was established by the Charter of Karl IV dated 7 April 1348. It soon acquired the reputation of one of the key institutions of higher education in the Czech provinces and in Central European culture in general.

⁷ It should be emphasized that the provincial patriotism of the nobility in Czech provinces initially originated in their identification with the provincial entity of *Bohemia*, and not in their language identification with ethnic Czechs. Although provincial and national identities were not exclusive categories, their (non)compatibility was evident on various levels. On the contrary, the designation *Premc* from the German *der Böhme*, which in the first and second decades of the 19th century only denoted geographic allegiance to the province of Bohemia, i. e. the central Czech province, irrespective of language (German or Czech), was considered an offensive word by Czech intellectuals in the fourth decade of the 19th century. This is because it did not separate them (as a Czech nation) from the other inhabitants of the central province of St. Václav.

should therefore not be underestimated, because precisely the above-mentioned part of the aristocracy had important and unavoidable merits not only in setting the foundations of modern Czech culture, but also in the political ‘protection’ of numerous activities of Czech revivers. Nothing similar can be found in Slovenian provinces, which is why the referential framework of Czech and Slovene revivers cannot be the same in this respect. What, then, connected Czech and Slovenian musical culture in the second half of the 19th and at the beginning of the 20th century, despite their considerably different situations?

Until the beginning of the constitutional period in the Habsburg Empire,⁸ cultural ties between the Czech and Slovene nations were primarily focused on contacts between individual key figures of the emerging young Czech and Slovenian cultures. In the beginning of the constitutional period, the Slovenian national movement was primarily based on informal matters (friends, acquaintances, professional issues).⁹ It should be emphasized that the Czech mass meetings or ‘tabori’ (rallies),¹⁰ which, on the basis of historical law, called for the unity of provinces under the crown of St. Václav (Bohemia, Moravia and Austrian Silesia), were equally irrelevant in the eyes of the government as those rallies in support of the then still inexistent United Slovenia in the Styria, Carniola and Carinthia regions and in the Austrian-Illyrian coastal region.¹¹

It was the appearance of ‘bésede’ (words) in the 19th century,¹² which were used in almost everything that was being created, that strongly expanded the possibilities of performing Slovenian compositions and directly stimulated more intensified musical creativity. In the 1860’s, composing generally developed under the influence of newly established ‘čitalnice’ (reading halls),¹³ theatrical performances and other

⁸ Until 1860/61, when a permanent constitutional system was introduced in the Habsburg Empire, the Slovenians – like other Central European language communities – were merely a cultural and political movement and not a national in the true sense of the word. Igor Grdina, *Slovenci med tradicijo in perspektivo: Politični mozaik 1860–1918*, Ljubljana 2003, 13.

⁹ The creation of a network of ‘trustworthy men’ is most accurately described by Josip Vošnjak. Josip Vošnjak, *Spomini*, Ljubljana 1982, 99.

¹⁰ These were envisioned as demonstrations of power against the government.

¹¹ Peter Vodopivec, *Kulturni boj in njegove posledice, Slovenska novejša zgodovina 1: Od programa Zjedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije, 1848–1992*, Ljubljana 2005, 66–71.

¹² Slovenian patriots found models for them in the Czech Republic.

¹³ These were established in Trieste (29 January, 1861), Maribor (17 July, 1861), Ljubljana (20 October, 1861) and elsewhere in Slovenia. Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I: Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija*, Ljubljana 1992, 156, 292, 298.

events featuring the performances of major and minor singing ensembles, vocal and instrumental soloists, and even orchestras. In addition to patriotic songs, instrumental compositions (from solo to chamber and orchestra compositions) began to be performed at these events, including solitary attempts in the field of stage music.

To satisfy the rapidly growing aesthetic needs of audiences, it appeared necessary in the early 1860's to institutionalize Slovenian musical life. The global systematic planning of national music culture was the only means of ensuring harmonious musical development. The feverish establishment of local, regional and all-national associations in the 1860's [reading halls, 'Slovenska matica' (Slovenian Reading Society), 'Dramatično društvo' (Dramatical Society)] continued at an undiminished rate ['Glasbena matica' (Slovenian Music Society)] in the 1870's, despite the unfavourable circumstances. This led to the establishment, in the early 1890's, of the first truly Slovenian corpus of performers (i. e. choir – first in Ljubljana, then in Trieste and Maribor).¹⁴

The awakened Slovenian national consciousness saw its great opportunity in the opera, which became the centre of a national movement with which the young bourgeoisie identified themselves. Stage music reproductions were reintroduced by the Ljubljana reading hall with music performances in theatrical productions. Its work was then continued by the Dramatical Society and, from 1892 onward, by the first Slovenian Opera house. In 1872, one of the most prominent Czech musicians in Slovenia, Anton Foerster,¹⁵ wrote 'Gorenjski slavček' (The Nightingale of Upper Carniola) at the request of the Drama Society. This composition soon became the most popular and most frequently performed Slovenian musical-stage work. The attributes of the 'national' or the 'Slovenian *Prodana nevesta* (The Bartered Bride), with which Foerster outlined the directions of the Slovenian national opera',¹⁶ were an expression of euphoria by the then extremely nationalist-oriented publi-

¹⁴ Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana 1991, 343.

¹⁵ Anton Foerster (Osenice, 20 December 1837 – Novo Mesto, 17 June 1926), composer, organist and pianist. He studied law (graduated in 1863) and music in Prague; he was *regens chori* of the cathedral in Senj, Croatia (1865–67), and from 1867 onward worked in Ljubljana. He was choirmaster of the National reading society in Ljubljana and conductor of the Dramatical Society, then *regens chori* of the Cathedral (1868–1909) and music teacher in Ljubljana's secondary schools. In 1877 he established the Organist School, was a co-founder of the magazine *Cerkveni glasbenik* (Church Musician) and its long-time editor (1878–1908). Andrej Rijavec, 'Foerster, Anton', *Enciklopedija Slovenije*, Ljubljana 1989, 129.

¹⁶ As written in 1937 in *Gledališki list* (Theatre Bulletin), published by the National Theatre in Ljubljana.

cists and management of the opera house. The definition of *The Nightingale of Upper Carniola* as a ‘national’ opera was undoubtedly enhanced by the discovery that Foerster was driven in his composing by a desire to create the first Slovenian national opera. With the use of certain Slovenian national and popular melodies, Foerster supposedly attempted to ‘strike a domestic Slovenian tone’ in his melodies.¹⁷

The Italian and German influences dominating Slovenian music in the past thus began to be replaced in the 19th century by predominantly Czech elements as the consequence of Czech musicians working in Slovenia,¹⁸ many of whom were naturalized and can therefore be included among ‘domestic’ creators. From the mid 19th century onward, thus the initially predominant German element began to be replaced, due to pan Slavic enthusiasm,¹⁹ by Czech musicians, who were numerous and worked as composers, reproducers, music teachers and publicists.²⁰

¹⁷ The question of the national authenticity of opera is nevertheless present. This cannot be attained by drawing from folklore tradition, as Smetana had already discovered, because folk songs preserved in one language do not only contain national, but also local, regional and international features. Vladimir Karbusicky, Gorenjski slavček – Prepad med domovino in tujino, *Foersterjev zbornik*, Ljubljana 1998, 104–106. See also: Vladimir Karbusicky, Gorenjski slavček: Der Zwiespalt zwischen Heimat und Fremde, *Kunst Gespräche: Musikalische Begegnungen zwischen Ost und West*, Freiburg im Breisgau 1998, 208–214.

¹⁸ Later on, this was primarily the result of Slovenian musicians studying in Prague. Johann Branberger, *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Praha 1911. See also: Vlastimil Blažek (ed.), *Sborník na pamět 125 let konservatoře hudby v Praze*, Praha 1936.

¹⁹ The term pan Slavism can be traced back to the year 1826. Fran Zwitter, *Nacionalni problemi v habsburški monarhiji*, Ljubljana 1962, 71–73. Among the first to present the cultural image of the entire Slavic world was Pavel Josef Šafařík in *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten* (1826). In this work, Slavic languages are presented for the first time as the bearers of national identity and as a uniform, complete spiritual whole which draws its integrality from language similarities. In the concept and arguments of the above-mentioned work, the idea of the Slavs as an independent language group first appeared in the above-mentioned work. Jonatan Vinkler, *Posnemovalci, zavezniki in tekmeči: Češko-slovenski in slovensko-češki kulturni stiki v 19. stoletju*, Koper 2006, 166. The emerging pan Slavism was initially a response to the rising waves of German nationalism after the end of the Napoleonic Wars, which suggested that our patriots seek solutions to the east and south. However, the problems of different Slavic nations were so specific that they excluded the possibility of effective mutual performance. Furthermore, the will to cooperate was prevented by numerous prejudices (religious, civilizational). Nevertheless, Slovenian political leaders did not abandon the idea of entering into more or less platonic alliances with the Czechs, Croatians, Serbs and Russians. Irena Gantar Godina, *Neoslavizem in Slovenci*, Ljubljana 1994.

²⁰ The inflow of Czech musicians gradually subsided by the First World War, when Slovenian music institutions gradually began to be occupied by Slovenian artists.

The first sign of the arrival of more contemporary views in Slovenian music was the growing popularity of historicism. Traces of historicism can first be found in the essays of a descendant of Czech musicians, Kamilo Mašek.²¹ In his review, *Caecilia*,²² which was the first music magazine in Slovenia, he drew attention to the importance of one of the most prominent Slovenian composers Jacobus Handl (Gallus) and, with his demonstrated reserve towards the church compositions of Haydn and Mozart, became one of the heralds of the new historical aesthetics. The new ideal of church music gradually penetrated into musical practice wherever the ability of performing powers allowed. For example, historicism prevailed in the Ljubljana Cathedral only after 1868, when the above-mentioned Anton Foerster became choirmaster of the Cathedral choir. Historicism in Slovenia had a smaller impact on the work of composers in this period, when only sparse and compositionally much too weak attempts were recorded.

The popularization of new aesthetic ideals primarily in Slovenian church music led to an unusual position in Slovenia. With Slovenian intellectuals being burdened by the general feeling that their nationality was threatened, every novelty was viewed by the Slovenian public as an attack on its national identity. The attempts of leading church musicians to create a historical repertoire that would replace the popular Slovene church songs dating from the early 19th century met with resistance from both political poles – liberal and conservative. The opposers of the new music – who attacked in particular its foreignness – happened to overlook the fact that popular Slovenian church songs had also been created with musical elements that were not of national origin, but were generally widespread in the Central European environment. The great dispute about 'true' Slovenian church music thus sooner appears to be a conflict between old and new, than between domestic and foreign.²³

²¹ Kamilo Mašek (Ljubljana, 11 July 1831 – Stainz, 29 June 1859), composer. From 1850–52 he studied music in Vienna; from 1852–54 he was domestic music teacher to Count Strachwitz in Šebetov, Moravia. In 1854 he returned to Ljubljana and took the position of teacher at a music school in a Ljubljana elementary school. From 1854–55 he was choirmaster of the Men's Choir of the Philharmonic Society. Manica Špendal, 'Mašek, Kamilo', *Enciklopedija Slovenije*, Ljubljana 1993, 17.

²² He published this magazine in the period from 1858–59.

²³ It even seems that Slovenian church music of that time was – owing to specific cultural and historical circumstances – a highly distinct element of European and Central European flows. Aleš Nagode, *Die Rolle des mitteleuropäischen Raumes in der Entwicklung der slowenischen Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts*, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana 2004, Vol. XL, 257–258.

The first sign of the subsequently unrelenting competition between domestic and foreign, more precisely, between Slovenian and German music societies, appeared in 1862, when, subject to the pressures of the 'German' Philharmonic Society, one of the most all-round Czech musicians in Slovenia, Anton Nedvĕd,²⁴ had to resign as Music Director of the Ljubljana reading society. This is a solitary case of actual intervention in the functioning of a competitive institution. Until the establishment of the central Slovenian musical institution, 'Glasbena matica',²⁵ in 1872, Slovenian societies did not seriously threaten the functioning of the Philharmonic Society.²⁶ Many distinguished Slovenian musicians were members of the Philharmonic Society, including the above-mentioned Anton Nedvĕd, who was its Music Director, and numerous Slovenian politicians and economists.

The reason for the difficulties and slow development of 'Glasbena matica' should primarily be sought in the fact that its programme and gradual realisation brought an entirely new concept of music culture to Slovenia.²⁷ A music culture imbued with nationalism was, until then, absolutely unimaginable to the bilingually educated Slovenian bourgeoisie. Though it was aware of the need to perform stage music productions and vocal works with Slovenian texts, the bourgeoisie was reluctant to accept the idea that the Slovenian side must compete with the 'ancient' Philharmonic Society in the performance of other genres, and in this way prove the equality of Slovenian music culture. Such a concept required distinguished citizens and musicians to take steps that were in many re-

²⁴ Anton Nedvĕd (Hořovice, 19 August 1829 – Ljubljana, 16 June 1896), conductor, composer and teacher. He studied at the Music Conservatory in Prague and worked as music teacher and opera singer in Prague and Brno. From 1856 onward he lived in Ljubljana. He was Director of the Philharmonic Society (1858–83), from 1859 onward he was a teacher at the Public Music School, and also taught at a secondary school and a seminary. Within the scope of the Philharmonic Society, he established a mixed choir and a male choir. He was one of the founders of the 'Glasbena matica' and its committee member until 1880. Primož Kuret, 'Nedvĕd, Anton', *Enciklopedija Slovenije*, Ljubljana 1993, 349.

²⁵ Its founding committee, comprised of the most distinguished Slovenian musicians and politicians, was presided over by Anton Nedvĕd. Even after the establishment of the Cecilia Society, Nedvĕd remained a committee member of the 'Glasbena matica' and was in 1880 named a honorary member of this body.

²⁶ Primož Kuret, *Ljubljanska filharmoniĉna druŹba: 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega Źivljenja v stoletju meŹĉanov in revolucij*, Ljubljana 2005.

²⁷ AleŹ Nagode, *Prvih dvajset let Glasbene matice – zgodovinska podoba in resniĉnost, 130 let Glasbene Matice: zbornik prispevkov s Strokovnega posveta ob 130-letnici Glasbene Matice v Ljubljani*, Ljubljana 2003, 31.

spects risky, and above all called for renouncement on their part.²⁸ In that time, the Philharmonic Society was the meeting point of music enthusiasts, and membership in this society contributed to a citizen's public reputation. Its repertoire was modern and presented on a quality level, which the Slovenian side would not be able to attain for some time to come.

For the above reasons, in the initial years of their existence, Slovenian societies were more of a supplement than a centre of musical life. Their problems stem from the fact that, in that time, societies operated in an environment that was unaware of permanent and substantial state subsidies. Given the politically unreliable and modest municipal, provincial and state support, societies primarily relied on earnings (admissions and tuitions) and supporting members. A citizen, including a Slovenian citizen, naturally selected the institution which offered him more and better. He preferred to enroll his child in a school with a long tradition, a permanent and more qualified teaching staff, and with stable financing. Any possible lessons in the Slovenian language did not seem relevant given the fact that the same child had attended German-speaking schools – from secondary school to university – all his life. Considering the advantages, such decisions were also made by numerous Czech musicians active in Slovenia: in 1862 Anton Nedvĕd remained Music Director of the Philharmonic Society for existential reasons, while Anton Foerster participated in almost all important societies of the time in Slovenia, irrespective of their national origin.

A more pronounced shift in the direction of musical autonomy did not appear in Slovenian music until the beginning of the 20th century. It seems that the national component in Slovenian music was only then replaced by an idea that was much more relevant on a Western European scale, i. e. the idea of musical progress,²⁹ which, as an exclusively Slovenian product, wished to penetrate the European music market as an equal partner. On behalf of the latter, all even slightly suspicious political emi-

²⁸ Among others, also the renouncement of new music forms – solo performances, light salon music and waltzes –, which in the beginning of the 19th century became the trademark of the bourgeoisie respectively Biedermeier art.

²⁹ As early as in 1907, Ferruccio Busoni wrote in his *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* the following: 'The task of a creator is above all to set the laws and not to follow them. He who only follows the given laws ceases to be a creator.' Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Frankfurt am Main 1974, 40. A similar opinion was expressed a good decade later (1919) by Paul Bekker in his essay about *Neue Musik*: 'It is characteristic of new music not to cling to existing laws, but to start criticizing their foundations.' Paul Bekker, *Neue Musik*, Stuttgart & Berlin 1923, 95.

grants were excluded in advance, as the idea of progress for the assessment of artistic achievement was a sometimes more and sometimes less significant aesthetic criterion. Immediately after the end of the First World War, one of the most influential Slovenian composers, Anton Lajovic, together with supporters, strongly endeavoured for the absolute sovereignty of Slovenian music, which could only be protected from the 'poison of German music' in this way.³⁰ For this reason, it was necessary to create authentic Slovenian music from the music in Slovenia as soon as possible, and to partly change the music-historical memory. It was urgent to break with everything from the past and to lean solely on Slovenian achievements. This basically quite avant-garde way of thinking soon degenerated into a romantic dividedness between the ideal and reality, even among the most ardent advocates of the 'new'. Contemporary compositional-technical models thus had to be imported as soon as possible from other nations with similar ideals. Of particular importance for Slovenian music culture at the turn of the century were contacts with numerous Czech musicians in Slovenia, who brought with them the creative achievements of music culture in Czech provinces at the turn of the 19th to the 20th century.

Gojmir Krek, Editor-in-Chief of the leading Slovenian music magazine at the turn of the century, *Novi akordi* (New Chords), remarked half-jokingly upon the issue of its first edition in 1901, that one can notice, particularly in recent times, 'a strange apparition of Czech-Slovenian musicians.'³¹ Krek ensured the diversity of published compositions by additional letters to those composers who had a better command of compositional-technical problems. And since there were not many such persons among domestic creators, he also endeavoured to obtain other Slavic creators. Predominant among them were Czech composers working in Slovenia: Anton Foerster, Emerik Beran, Karl Hoffmeister, Julij Junek and Josip Procházka.³² He therefore invited Slovenian as well as Czech and Croatian, i. e. Slavic, creators to participate, and almost all of them were happy to accept his offer and sent him some of their compo-

³⁰ After World War I, Anton Lajovic made an exceptionally dangerous, opinioned 'step' forward; he believed that for Slovenians, the music of German composers contained the lethally dangerous poison of Teutonic strangeness, which is why it should not only be disregarded, but radically suppressed on concert stages south of the Karavanke mountains. Igor Grdina, Hugo Wolf in Josip Ipavec – skica primerjalne biografije, *Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki*, Slovenj Gradec 2001, 104.

³¹ Gojmir Krek, *Novi akordi*, Ljubljana 1901, 14.

³² Of 44 submitted compositions by Czech composers in Slovenia, altogether 41 compositions were published in *Novi akordi*, Anton Foerster (2), Emerik Beran (2), Karl Hoffmeister (4), Julij Junek (4) and Josip Procházka (29). Glasbena zbirka NUK, *Notni arhiv Novih akordov*.

sitions for publication.³³ The circle of contributors of *Novi akordi* thus expanded quickly and above all premeditatedly. Among them were no names of German composers, and the compositions of pro German political sympathizers were sooner an exception than a rule.³⁴ In spite of the fact that *Novi akordi* had been edited since 1904 from a safe distance in Vienna, both sides generally 'forgot' about one another in their letters.³⁵ How can one therefore understand 'the true desire of the editors for all composers of any art movement to find their place under the flag of *Novi akordi*'?³⁶ If Krek's demand for compositional-technical perfection can be welcomed as highly significant, then we may have more difficulty with his understanding of progress in the function of strengthening national identity.³⁷ Were not the endeavours for Slovenian musical autonomy in the early 20th century completely irrelevant, as the composers had already created the beginnings of their own tradition? The

³³ Of 43 compositions sent by Croatian creators, only 19 compositions were published in *Novi akordi*. The composers with the largest number of compositions were Vjekoslav Rosenberg-Ružić (12) and Ivan Zajc (3). Any notices sent to creators from other parts of the later common state are not known. Glasbena zbirka NUK, *Notni arhiv Novih akordov*. See also: Fatima Hadžić, Češki muzičari u Bosni i Hercegovini, *Muzika*, Sarajevo 2006, Vol. 10, 68–87; Roksanda Pejović, Czech Musicians in Serbian Musical Life (1844–1918) 1–2, *New sound*, Belgrade 1996, Vol. 8, 57–64; 1997, Vol. 9, 64–75; Katarina Tomašević, Contribution of Czech Musicians to Serbian Music in the 19th Century, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana 2006, Vol. XL/1, 127–137.

³⁴ In a similarly unenviable situation on the other side were Slovenian composers-dissidents. In around 1900, an artist in Graz could be doomed to failure only because he was cheered by Slavs. Josip Ipavec feared, for example, that during the premiere of the operetta 'Princesa Vrtoglavka' (The Dizzy Princess) in the Styrian capital, the loud shouts of enthusiasm expressed by his co-patriots would anger the Germans. Igor Grdina, Hugo Wolf in Josip Ipavec – skica primerjalne biografije, *Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki*, Slovenj Gradec 2001, 108.

³⁵ Primož Kuret, Deutsches Kulturschaffen in Krain vor dem Ersten Weltkrieg, *Deutsche Musik im Osten*, Sankt Augustin 1997, 533–534.

³⁶ Gojmir Krek, *Novi akordi*, *Ljubljanski zvon*, Ljubljana 1901, 576. Before the First World War, Krek wrote, among other things, about the music of Slovenia-born Hugo Wolf, which is such that '[...] the majority of the Slovenian musical public cannot even dream of.' Gojmir Krek, Hugo Wolf in Slovenci, *Novi akordi*, Vienna 1910, 20.

³⁷ Despite his clearly expressed paroles supported by the slogan 'forward', and his statement that 'precisely such compositions need to be brought to light, if we are to truly contribute to the development of Slovenian musical literature' (Gojmir Krek, *Novi akordi*, *Ljubljanski zvon*, Ljubljana 1901, 576), Krek published in *Novi akordi*, from among 5 compositions sent to the editor by the 'Slovenian Schönberg', Marij Kogoj, only the mixed choir *Trenotek* (*Novi akordi*, Vienna 1914, 4). Glasbena zbirka NUK, *Notni arhiv Novih akordov*. Krek rejected them, saying they were otherwise fresh and original, but not perfected.

existing conditions therefore offered ‘protection’, ‘enabled the affirmation of experientialism’, and ‘allowed safe entry into the personal world of music’.³⁸

Though it seems that, for example, the ‘condensation of evolution processes’ in the Song in Slovenia had brought Slovenian music into the context of contemporary musical events across Europe, the desired Sloveneness could still be felt in this genre. Even in the beginning of the 20th century, the composers of Songs in Slovenia were obliged, in order to ensure their existence, to subordinate the more or less clearly defined aesthetic criteria to the collective conscience, and contribute to the strengthening of national identity in line with the cultural-political reality.³⁹ One must confess that at the start of the 20th century, actuality in Slovenia was more of a conceptual than a creative category, even among the ‘most advanced’ circles of *Novi akordi*.⁴⁰

It seems that a major shift in music in Slovenia occurs when the perception of national characteristics becomes essential for the observation of a composer’s work, or when the style characteristics that were neutral until then acquire a distinctive national character. After shifting to the national component, a series of more or less talented amateurs appeared in Slovenian music, who began to set new aesthetic standards. The historical memory was thus broken in art music. The demand for originality as one of the most important aesthetic categories of the time was taken off the agenda, and domestic production began to circulate within its own self-sufficiency.

Although Czech musicians in Slovenia actively supported the building of a Slovenian national style, they were able, in contrast to their mostly less educated Slovene contemporaries, to lean on solid compositional-technical bases. On the one side, they did not feel the need for the

³⁸ Marija Bergamo, ‘Življenje zmožni’ zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca, *Glasba in poezija*, Ljubljana 1990, 194.

³⁹ Even at the beginning of the 20th century, the majority of the Slovenian public considered the Reading Society’s forms of singing at public festivities to be the most attractive musical forms, singing societies and individual amateur singers to be the most active part of Slovenian music reproductions of that time.

⁴⁰ The dynamics of development, i. e. the ease or suppression of development processes most often depends on the interventions of the ‘social structure’. In this way, ‘evolutionary suppression’ may be the consequence of ‘overburdening with what is outside of esthetics, e. g. national function’, alongside which one’s ‘own development dynamics’ cannot develop. Marija Bergamo, ‘Življenje zmožni’ zgodnji samospevi Lucijana Marije Škerjanca, *Glasba in poezija*, Ljubljana 1990, 194. To exist, it appeared necessary to remain understandable to the masses. The cultural-political realist thus forced many a fanatic opposer to accept a compromise in the adoption of domestic music culture. Vladimir Karbusicky, *Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie*, Köln 1973, 24–25.

repeated aesthetic evaluation of traditional frames, nor were they interested in the then so topical destruction of assumed formal and other categories. Inside them was a deeply rooted tradition which, to them, was the only significant guide in composing. In this they saw a guarantee of historical continuity, and above all sufficient possibilities for selection in the network of compositional-technical procedures.

In spite of the above-mentioned, they were far from being indifferent to the signs of the times. Like the majority of 'Masarykovci' in Slovenia,⁴¹ they believed in progress not only in pragmatic life, but also in art. By its emancipation from the former nationalism, the latter is not only changing, but also improving. As professional musicians, they were unable to fully assert their creative qualities, as they were forced to adapt to the existing circumstances in Slovenia, which, from a development perspective, were less favourable than in the Czech provinces.

The national movement in Slovenia constantly emphasized the national-affirmative and the national-defensive significance of culture, including music culture. Yet today it nevertheless seems that such music can no longer be evaluated solely on the basis of national-awakening criteria, but should rightfully be subjected to autonomous music criteria. And value measured by indicators of autonomous music is – and this one must confess – quite small. Yet its historical weight in the formation of a special Slovene national style remains incontestably high.

One of the smallest nations in Europe has, in a region shaken by the continuous workings of the avid forces of great interests, always lived with concerns which the larger nations surrounding it have never known. It now appears to have given much too careful attention to every trace of foreign influence that could have destroyed its conception of national identity. Nevertheless, this nation has always been turned towards Europe, using European criteria to regulate its own criteria with fearful respect.

It is interesting to note that the problem of national identity is again in the forefront today, and the significance of culture is in some areas still evaluated from the aspect of its national-defence function. With respect to the expansion of the European Union to the east, the new states entering this community are asking questions not only about national interests, but also about national and cultural identity. Dealing with identity issues in recent times primarily appears to be the result of the sensitivity of intellectual and political potentials of a nation that has found itself in a completely new political, social and economic reality.

⁴¹ Janez Cvirn, Masarikovci, *Slovenska kronika 20. stoletja, 1900–1941*, Ljubljana 1995, 23.

Owing to this fact, the problem of identity has acquired new historical substance and weight. Once again, this time in a highly expanded context, a debate is opening about identity and culture, which seems to be a condition for penetrability and recognizability in today's globalized world.

Јернеј Вајс

‘ЧЕШКО-СЛОВЕНАЧКИ’ МУЗИЧАРИ?
ПИТАЊЕ НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА У СЛОВЕНАЧКОЈ
МУЗИЦИ НА ПРЕЛОМУ XIX И XX ВЕКА
(Резиме)

Чини се да се главна промена у словеначкој музици догодила онда када је опажање националних обележја постало битно за посматрање композиторског дела, или када су стилске карактеристике, дотад неутралне, задобиле специфична национална својства. После ове промене у правцу националних одлика, низ више или мање талентованих аматера појавио се у словеначкој музици, и они су почели да постављају нова естетичка мерила. Тако је историјска меморија у уметничкој музици била прекинута. Захтев за оригиналношћу као једној од најзначајнијих естетичких категорија онога времена, био је повучен, а домаће стваралаштво почело је да кружи унутар сопствене самодовољности.

Иако су чешки музичари у Словенији активно допринели изградњи словеначког националног стила, они су били у могућности – за разлику од својих углавном мање образованих словеначких савременика – да се ослоне на солидну композиционо-техничку основу. С једне стране, они нису осећали потребу за поновљеном естетичком проценом традиционалних начела, нити су били заинтересовани за у оно време тако актуално рушење претходних формалних и других категорија. У њима је постојала дубоко укоревљена традиција, и она им је представљала једино важно мерило у компоновању. У њој су нашли јемство историјског континуитета, и, изнад свега, довољно могућности за избор унутар мреже композиционо-техничких поступака.

С друге, пак, стране, а упркос горепоменутом, они су били далеко од равнодушности према знацима свога времена. Као и већина „Масариковаца“ у Словенији, веровали су у напредак – како у практичном животу, тако и у уметности. Захваљујући њиховом ослобођењу од пређашњег национализма, овај се не само мења, већ и унапређује. Као професионални музичари они нису били кадри да у потпуности потврде своје креативне способности, јер су били приморани да се прилагоде постојећим околностима у Словенији. А ове су, посматрано са становишта развоја, биле мање повољне од оних у чешким покрајинама.

(Са енглеског превео Александар Васић.)

UDC 78.071.1/.2(=162.3:497.4):781.7

Александар Васић

ПРОБЛЕМ НАЦИОНАЛНОГ СТИЛА У НАПИСИМА МИЛОЈА МИЛОЈЕВИЋА

Апстракт: Проблем српског националног музичког стила, његових изражајних средстава, као и степена пожељног модернитета тога стила, обележио је значајан део музикологије Милоја Милојевића (1884–1946), централне личности српске музичке критике и есејистике у раздобљу између два светска рата. У раду се приступа анализи Милојевићевих текстова о музичком национализму и открива пишчева „формула“ националног стила.

Кључне речи: Милоје Милојевић (1884–1946), национални музички стил, српска музика – прва половина XX века.

Првога априла 1922. године, у дворани Музичке школе „Станковић“ у Београду, одржано је прво композиционо вече Милоја Милојевића, истакнутог композитора и, већ у оно време, најистакнутијег српског музичког писца, сталног критичара и есејисте *Политике* и *Српског књижевног гласника*. Желећи да најави концерт свога угледног сарадника, уредништво *Политике* послало је једног од својих новинара да начини интервју с уметником. На сами дан концерта престонички дневник објавио је чланак у којем се, поред осталог, као познате апострофирају Милојевићеве идеје о музичком национализму.¹ Савремена српска музикологија учила је да проблематика националног стила представља тематску константу написа овог музиколога.² Па ипак, у научној литератури изостала је издвојена и заокружена расправа о овом аспекту Милојевићеве литерарне оставштине. У овом прилогу желимо да одговоримо на темељно питање које покрећу Милојевићеви погледи на национални стил: да ли је српски критичар у својим написима одредио узор и пожељна изражајна средства тога стила, односно да ли је понудио сопствену, конкретну „формулу“ националног музичког стила.

Списатељска каријера Милоја Милојевића трајала је преко три деценије (1908–1942). За то време он је написао и објавио више од хиљаду текстова – критика, чланака, студија, расправа, огледа, не-

¹ Видети: [Аноним], *Г. М. Милојевић о себи. – Поводом данашњег Милојевићевог вечера* – Политика, Београд, 1. IV 1922, год. XVIII, бр. 5006, стр. 3.

² Уп. Роксанда Пејовић, *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*, Факултет музичке уметности, Београд 1999, стр. 42.

кролога, бележака о музици.³ Између 1914. и 1942. године штампао је двадесетак написа у којима се – до извесног степена – дотицао проблематике националног стила. Реч је о критикама, огледима, програмским и пригодним написима објављеним у *Просветном гласнику* (1914, 1921, 1942), *Српском књижевном гласнику* (1914, 1924), *Политици* (1921, 1922, 1923, 1937, 1938, 1940, 1941), *Музици* (два пута 1928. године), *Споменици-албуму Удружења музиканата Краљевине Југославије 1928–1930.* (1930), *Смени* (1938) и *Славенској музици* (1940).⁴ (Обимом, од ових текстова могла би се склопити јед-

³ Најпотпунију – не и потпуну – библиографију Милојевићевих текстова објављених у периодици доноси: *Bibliografija rasprava i članaka*, knj. 13, Muzika, Struka VI, A – R, glavni urednik Marija Kuntarić, Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, Zagreb 1984, str. 516–537.

⁴ Видети: *Стручне уметничке школе у служби уметничког национализма*, Просветни гласник, Београд, април – мај 1914, год. XXXV, књ. I, бр. 4 и 5, стр. 354–359; *Уметнички преглед. Концерт Г. Пере Стојановића у Народном Позоришту 28 априла 1914 године*, Српски књижевни гласник, Београд, 16. V 1914, књ. XXXII, бр. 10, стр. 773–776; *За народну музику*, Политика, Београд, 15. II 1921, год. XVIII, бр. 4604, стр. 2–3; *О модерној српској музици*, Просветни гласник, септембар 1921, год. XXXVIII, св. 9, стр. 513–520; *Концерт Пере Стојановића*, Политика, 13. XI 1922, год. XVIII, бр. 5229, стр. 7; *Музички фолклор. Његова културно-музичка важност*, Политика, 6, 7. и 8. I 1923, год. XIX, бр. 5283, стр. 19–20. (прештампано у: Милоје Милојевић, *Музичке студије и чланци*, књ. I, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1926, стр. 137–147); *Скерлићев интерес за музику*, Српски књижевни гласник, 16. V 1924, књ. XII, бр. 2, стр. 145–146; *Šta hoćemo*, Музика, Београд, мај – јуни 1928, год. I, св. 5 и 6, стр. 127–129; *Anketa о nacionalnom muzičkom stilu*, исто, стр. 156–157; „Наша народна музика у служби југословенске националне мисли“, [у:] Бранко Ризнић, *Централа Удружења музиканата Краљевине Југославије – Споменица-албум 1928–1930*, Београд 1930, стр. 4–5; *Народна мелодија као доказ расне снаге и извор музичког национализма*, Политика, 6, 7, 8. и 9. I 1937, год. XXXIV, бр. 10. 283, стр. 26; *Из концертне дворане. Јубиларни концерт Г. Пере Стојановића*, Политика, 24. II 1938, год. XXXV, бр. 10. 686, стр. 11; *Балкански и интернационални елементи у савременом музичком стварању код Срба*, Смена, Београд 1938, год. I, бр. 7, стр. 441–444; *О национализму у музичкој уметности*, Славенска музика, Београд, јануар 1940, год. I, бр. 3, стр. 17–21; *У славу Корнелија Станковића, идеолога и моралног заточника српског музичког национализма. Поводом преноса земних остатака Корнелијевих из Будимпеште у Београд*, Политика, 25. II 1940, год. XXXVII, бр. 11. 399, стр. 20; *Национална музичка култура, у чему је она и како се показује*, Политика, 6, 7, 8. и 9. I 1941, год. XXXVIII, бр. 11. 710, стр. 32; *Народно музичко благо и његова уметничка обрада*, Просветни гласник, октобар 1942, год. LVIII, бр. 10, стр. 555–559. Током 1941/42. године Милојевић је, заједно с великим бројем истакнутих српских интелектуалаца, био заточен у логору на Бањици. Тамо је пред осталим затвореницима одржао два предавања – *О националном музичком стилу* и *О Моцарту*. Нажалост, текстови ових предавања – ако је било писаних текстова – нису пронађени; видети: Петар Коњовић, *Милоје Милојевић, композитор и музички писац*, Српска академија наука (Посебна издања, ССХХ, Одељење ликовне и музичке уметности,

на мања књига од близу стотину страница.) Међутим, већина ових састава није у целини посвећена проблематици националног стила. Резимирајући садржај ових написа можемо као карактеристичне издвојити следећа Милојевићева запажања и тезе о националном стилу и појавама које стоје с њим у вези:

Милојевић је током тих тридесет година упорно веровао, и ту веру изражавао са себи својственом страственошћу, да будућност српске уметничке музике лежи у националном стилу, односно у уметничкој транспозицији анонимне народне уметности српског народа. У том смислу индикативан је амбивалентни однос који је српски критичар имао према стваралаштву Стевана Мокрањца. Он је високо вредновао Мокрањца као обрађивача наших народних мелодија, али му је најчешће ускраћивао статус (креативног) композитора у апсолутном смислу те речи.⁵ До краја свога живота, до свога последњег текста, Милоје Милојевић је тврдио да фолклорна нијанса није довољно искоришћена у српској музици; до своје смрти није престао да ишчекује и дозива генија (његова је реч) који ће српски национални стил довести до врхунца, односно, који ће српску музику обогатити музичкодрамским, симфонијским и камерним делима аутентичног националног израза. Милоје Милојевић је сматрао да национални стил није завршен са стваралаштвом Стевана Стојановића Мокрањца, већ напротив, да се Мокрањац налази на почетку историје тога стила. Милоје Милојевић није прихватао да је хорски жанр последња реч српског национализма. Одбацивао је фолклоризам, али је тврдио да ниједан велики музички уметник није био анационалан.

Као критичар, еволуирао је у својим ставовима о тзв. интернационалном стилу и музичком натурализму. Временом је показивао

књ. 1), Београд 1954, стр. 250; *Дневник Владислава Д. Павловића о животу тата у логору смрти на Бањици у таочким собама 3, 25 и 26*, приредио Саво Андрић, Историјски музеј Србије (Посебна издања), Београд 2003, стр. 24.

⁵ О Милојевићевом односу према музици Стевана Мокрањца темељну студију дала је Мирка Павловић, „Милоје Милојевић и Stevan Mokranjac“, [у:] *Miloje Milojević – kompozitor i muzikolog, radovi s naučnog skupa održanog povodom stogodišnjice umetnikovog rođenja, odgovorni urednik Vojislav Simić, Udruženje kompozitora Srbije*, Beograd 1986, str. 143–172. Видети и недавно изишли прилог Тијане Поповић-Млађеновић, „Мит о оригиналности и рецепција стваралаштва Стевана Стојановића Мокрањца у контексту писане речи о музици“, [у:] *Мокрањцу на дар. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година: 1856–2006*, уредници Ивана Перковић-Радак и Тијана Поповић-Млађеновић, Факултет музичке уметности (Едиција „Музиколошке студије – монографије“, св. 1/2006) – ИП „Сигнатуре“ – Дом културе „Стеван Мокрањац“, Београд – Неготин 2006, стр. 241–263.

више разумевања за стварање неослоњено на фолклор, као и за радикалнији музички исказ. Ипак, интимно никада није прихватио натуралистичку обраду фолклора као решење проблема националног стила. Борио се против шаблонских обрада народних мелодија, а без имало милости одбацио је оне композиторе који нису компоновали према фолклорним предлошцима, а који су – још и то – били испод нивоа модернитета који је он процењивао као неопходан за савремену музичку културу. Петра Стојановића покушао је да у потпуности избрише из историје српске музике; назвао га је ренегатом и музичарем прошлости и замолио га да се из Беча не враћа у Србију.⁶

Милоје Милојевић је бранио лепоту и чистоту народне музике од злоупотреба и вулгаризација у програмима Радио Београда; борио се за примерен статус народне песме којој су у Србији онога доба били супротстављени популарни жанрови проблематичног нивоа.⁷ Међутим, недвосмислено се дистанцирао од оних који су се за национализам борили на непримерен, игнорантски начин; године 1914. реаговао је као писац на нападе којима је била изложена *Српска музичка школа* у Београду зато што се у свом наставном плану и програму тобоже недовољно ослањала на националне композиторе и композиције.⁸ Одбијао је радикализам конзервативних културних

⁶ Уп. Милоје Милојевић, *Концерт Пере Стојановића*, Политика, 13. XI 1922, год. XVIII, бр. 5229, стр. 7. С више воље, али хладним, куртоазним тоном, критичар ће о Стојановићу писати поводом његове тридесетогодишњице; видети: М. М., *Из концертне дворане. Јубиларни концерт г. Пере Стојановића*, Политика, 24. II 1938, год. XXXV, бр. 10. 686, стр. 11. Када је наш рад био довршен појавио се прилог мр Соње Цветковић, асистента за Историју музике на Факултету уметности у Нишу, „Стваралаштво Петра Стојановића у музичкој критици и есејистици“, [у:] *Историја и мистерија музике. У час Роксанде Пејовић*, уредници Ивана Перковић-Радак, Драгана Стојановић-Новичић и Данка Лајић-Михајловић, Факултет музичке уметности (Едиција „Музиколошке студије – монографије“, св. 2/2006) – ИП „Сигнатуре“, Београд 2006, стр. 309–318. Овај чланак произашао је из првог поглавља ауторкине необјављене магистарске тезе *Evropska tradicija u kamernim delima Petra Stojanovića*. Теза је написана под менторством проф. др Соње Маринковић, а одбрањена је 2006. године на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду. Примерак ове расправе поседује Библиотека Музиколошког института САНУ у Београду.

⁷ Видети: Милоје Милојевић, *Народна мелодија као доказ расне снаге и извор музичког национализма*, Политика, 6, 7, 8. и 9. I 1937, год. XXXIV, бр. 10. 283, стр. 26. и „Наша народна музика у служби југословенске националне мисли“, [у:] Бранко Ризнић, *Централа Удружења музиканата Краљевине Југославије – Споменица-албум 1928–1930*, Београд 1930, стр. 5.

⁸ Милоје Милојевић, *Стручне уметничке школе у служби уметничког национализма*, Просветни гласник, април – мај 1914, год. XXXV, књ. I, бр. 4 и 5, стр. 354–359.

кругова, а још више: искључивост оних међу авангардистима који су с презрењем гледали на фолклор и национални стил.

Па ипак, у наведеним чланцима, чији смо садржај овде сажето презентирали, читалац неће наћи одговор на питање које смо поставили на почетку нашега рада. У овим написима Милоје Милојевић се залагао за национални стил, али своју идеју музичког национализма није ни конкретизовао ни елаборирао. Само је у чланку *За народну музику*, објављеном у *Политици* фебруара 1921. године, изнео листу потенцијалних узора српским националним композиторима. Обухваћени су представници романтизма, импресионизма и умерене модерне – Љадов (Анатолий Константинович Лядов), Гречанинов (Александр Тихонович Гречанинов), Григ (Edvard Hagerup Grieg), Дебиси (Claude Achille Debussy), Равел (Maurice Ravel), Де Северак (Joseph-Marie Déodat de Séverac), Пол Емил Ладмирол (Paul Émile Ladmirault), Вићеслав Новак (Vítězslav Novák) и Вацлав Шћепан (Václav Štěpán).⁹ Ова имена представљају – у наведеним чланцима – једину иоле конкретну индикацију о правцу Милојевићевих промишљања националног стила. Да ли је, и на који начин, Милојевић развио ову назнаку идеје о националном стилу, сазнаћемо ако се окренемо анализи неколиких програмских текстова објављених на страницама *Српског књижевног гласника*, написима који се могу сматрати Милојевићевим манифестима српског музичког национализма.

* * *

Другога маја 1912. године у београдском Народном позоришту премијеру је доживео ораторијум *Васкрсење* Стевана Христића. Био је то повод опсежној рецензији Милоја Милојевића у *Српском књижевном гласнику*. Новија српска музикологија је у више наврата расправљала о овом тексту, па се зато нећемо дуже задржавати на њему.¹⁰ Ипак, навешћемо његов најважнији део, јер он представља

⁹ Милоје Милојевић, *За народну музику*, Политика, 15. II 1921, год. XVIII, бр. 4604, стр. 2–3.

¹⁰ Видети: Александар Васић, *Духовна музика у написима Милоја Милојевића*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 1994, бр. 15, стр. 161–163; Христина Медић – Катарина Томашевић, *Место Христићевог „Васкрсења“ у српској музици*, Музички талас, Београд 1997, бр. 1–2, стр. 22–24; Катарина Томашевић, *Стилске координате ораторијума „Васкрсење“ Стевана Христића (1912) и питање раскрића традиција у српској музици 20. века*, Музикологија, Београд 2004, бр. 4, стр. 25–37; Katarina Tomašević, *Srpska muzika između dva svetska rata na raskršću Istoka i Zapada? O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici između dva svetska rata* (необјављена докторска

Милојевићев најранији и изузетно снажни пледојаје у одбрану националног, а против тзв. интернационалног стила:

„... Г. Христић [је] написао музику која за нас и за нашу средину значи нешто странно... Нама не треба ни пентатонике ни хармонске и ритмичке и мелодијске егсотике. А Г. Христић се тим материјалом доста служио. Ми имамо нашу народну, и црквену и световну, музику, и баш за овај предмет је било пуно материјала у нашој црквеној музици. И само ће онај бити српски композитор који зна да је имамо, који је се не стиђи, који може да пробере бисер из ње и да се њоме користи развијајући је до индивидуалног и уметничког савршенства. За то Г. Христић треба да се врати на пут којим је пошао са *Чучук Станом*, јер може једно дело да буде не знам како лепо написано, за народ оно не мора да значи ништа, апсолутно ништа, ако нема обележје духа његовога... Са исто толико осећања дужности узимам слободу да напоменем Г. Христићу да је српски композитор само онај који интелигентно обрађује елементе своје народне музике – која несумњиво постоји, – и на основу њених идиома ствара нове ритмичке, хармонске и мелодијске принципе, који ће бити и уметничко и национално оригинални“.¹¹

Неће Милоје Милојевић увек овако неповољно писати о музици Стевана Христића. На ублажавање искључивих назора, можда и под утицајем реакција домаћих музичара, наилазимо девет година касније. Наиме, септембра 1921. *Просветни гласник* је објавио Милојевићеву панораму савремене српске композиторске школе. И тај текст почиње карактеристичном реченицом: „... Пре свега, и у најосновнијој својој црти, модерна српска уметничка музика носи обележје српског музичког национализма“. Ипак, Христић није прескочен. Милојевић разлаже елементе његове музичке поетике, пореди Христића с Костом Манојловићем и Петром Коњовићем, на Христићеву штету, али не оспорава његов таленат и његове резултате: „Ван ове [националне] школе, али са правом истакнут, стоји и млади диригент у београдском Народном Позоришту, композитор Г. Стеван К. Христић... оно што је компоновано, нарочито за позориште,

дисертација одбрањена 2004. на Катедри за музикологију и етномузикологију Факултета музичке уметности Универзитета уметности у Београду; ментор: проф. др Мирјана Веселиновић-Хофман), стр. 99–121; Александар Васић, *Српски књижевни гласник и национална уметничка музика*, Зборник Матице српске за сценске уметности и музику, Нови Сад 2005, бр. 32–33, стр. 107–109.

¹¹ Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Васкрсење. Библијска поема у два дела за сола, мешовити хор и велики оркестар. Речи од Драгутина Ј. Илића, музика од Стевана К. Христића. У Народном Позоришту 2 маја 1912 године*, Српски књижевни гласник, 1. VI 1912, књ. XXVIII, бр. 11, стр. 865, 867–868.

има добрих уметничких страна...“.¹² Али делимична ревизија бескомпромисног национализма дошла је после Првог светског рата. У међувремену Милојевић је остао веран ставовима саопштеним у критици *Васкрсења*.

Милоје Милојевић је као критичар и есејиста на себе био узео улогу не само регистратора, већ и регулатора домаћег музичког стваралаштва – да парафразирамо познате речи Богдана Поповића.¹³ Стога се Милојевић (а с њим и *Српски књижевни гласник*, часопис у којем је он био водећи музички сарадник), експонирао као заштитник нашег музичког фолклора као једине основице на којој може и треба да почива будући српски музичкоуметнички (национални) стил.

Милојевићев естетички и идеолошки програм резултат је тежње да се у нарочитој ситуацији у којој се српска музичка уметност наша у првој половини XX века, поставе нормативне смернице. Јер, сви су српски композитори онога времена студирали у западно-европским или средњоевропским центрима и на тај начин је био отворен пут појачаном дејству страних стилских и техничких утицаја у нашој музици. Очито, критичар је сматрао својом обавезом да онемогући уплив појединих утицаја у српској средини.

У огледу штампаном 1913. године – *Наш музичко уметнички програм* – Милојевић најпре утврђује да је од свих манифестација српске духовне и материјалне културе наш музички фолклор најмање познат и доступан европској публици. Зато препоручује да се у нас приступи не само школском поступку хармонизације, већ, што је неупоредиво значајније, уметничком обрађивању и разрађивању народних вокалних и инструменталних мелодија. Али не пише Милојевић свој чланак као ламент над чињеницом да је за просвећену

¹² Уп. Милоје Милојевић, *О модерној српској музици*, Просветни гласник, септембар 1921, год. XXXVIII, св. 9, стр. 513. и 520.

¹³ Видети: Богдан Поповић, *Књижевни листови*, Српски књижевни гласник, 1. II 1901, књ. I, бр. 1, стр. 23–36; 16. II 1901, бр. 2, стр. 109–122. (реченица коју парафразирамо налази се у чланку од 1. II 1901, стр. 26). Прештампано пет пута; видети: Богдан Поповић, *Огледи из књижевности и уметности*, књ. I, С. Б. Цвијановић, Београд 1914, стр. 46–92. (видети стр. 51); Исти, *Огледи из књижевности и уметности*, књ. I, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1927², стр. 48–97. (видети стр. 54); Исти, *Огледи из књижевности*, спремио за штампу Младен Лесковац, Просвета, Београд 1959, стр. 59–92. (наведено место налази се на стр. 63); *Критички радови Богдана Поповића*, прир. Фрањо Грчевић, Матица српска – Институт за књижевност и уметност (Грађа: Српска књижевна критика, књ. 8), Нови Сад – Београд 1977, стр. 124–152. (видети стр. 127); Исти, *О српској књижевности*, прир. Предраг Палавестра (Сабрана дела Богдана Поповића, књ. I), Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2001, стр. 3–31. (видети стр. 6).

Европу српска музика *terra incognita*, него да енергично препоручи (могао би се употребити и јачи израз) правилан курс нашим композиторима: „Али од много је веће важности: да наши композитори, предиспонирани рођењем и васпитањем, удубе се у народну музику и проуче њене принципе па на основу њих изразе своје уметничко Ја. Да створе, једном речи *Националну Музику*, која ће имати све одлике народне музике, али по ширини концепције и по примени свих техничких чинилаца имати високи ступањ који одговара савременом и укусу, и животу, савременим, и потребама, и прохтевима“.¹⁴

Идући даље у своме непоколебљивом настојању да српске композиторе придобије за идеју националног стила, Милојевић прелази на разматрање односа између аутохтоног и рецептивног, домаћег и европског у нашој музици. Есејиста практично одбацује као уметнички неуверљиву могућност да наш композитор буде талентован и оригиналан следбеник неког од савремених европских стилских проседеа: „Несумњиво је да сваки композитор не може да буде и национални композитор. Али онај који то не може да буде треба да има оригиналну снагу попут Рихарда Штрауса. Изгледа ми да ми можемо да имамо само националних композитора који би могли уједно имати права да кажу да су, осем национални, и оригинални“.¹⁵ На крају, свој рат за српски музички национализам Милоје Милојевић довршава паролом која не дозвољава ни минимум одступања: „... потребно је... да Срби композитори прођу кроз неку врсту музичко-народнога чистилишта, и одбаце са себе све што је у њиховом музичком схватању, а не подудара се са националним... изгледа [ми] да је свима, савременим, Србима композиторима, ово једна од најпречих дужности“.¹⁶

Милојевићев програмски чланак изазива пажњу и због кадетног идеолошког проширења које српску музику доводи у везу с актуалним државноисторијским и политичким контекстом. Писан у време ослободилачких балканских ратова, надахнут скерлићевским¹⁷

¹⁴ Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Наш музичко уметнички програм*, Српски књижевни гласник, 1. IX 1913, књ. XXXI, бр. 5, стр. 393.

¹⁵ Исто, стр. 393–394.

¹⁶ Исто, стр. 394.

¹⁷ *Српски књижевни гласник* је 1924. године посебном свеском обележио десетогодишњицу смрти Јована Скерлића, знаменитог историчара српске књижевности и књижевног критичара, једног од уредника *СКГ*-а. Своје сећање на Скерлића објавио је и Милоје Милојевић. Он помиње један разговор с ондашњим уредником часописа, разговор чију је тему иницирао Скерлић: можемо ли ми имати своју, српску, националну музичку уметност? Милојевић не износи подробнији садржај тога сусрета и дијалога, али се може наслутити да су на њега утицале концепције књижевног историчара и критичара који је заступао тезу о „здравом“ уметности и њеној повезаности с народним и „стварним“ животом. У

погледима на ангажовану функцију уметности, овај оглед садржи и – код Милојевића не одвећ често – стављање музике у службу ван-уметничких циљева: „Хоћете ли, осем уметничког разлога, још један, који потврђује потребу горњих напомена? Он је у потреби политичке слободе једнога народа: одржана, и очувана, и развијена народна уметност у опште, јемство је за одржање народне свести. И наша сва уметничка политика мора да иде само тим путем. Јер ће се, између осталог и тим радом сачувати огромни добитци ових славних дана, јер ће се и тако доказати: да смо имали и имамо највишега права да проширимо наше границе, јер су нам много шире границе потребне да би се могле задовољити наше урођене културне експансије“.¹⁸ За нашу тему значајан је и сами крај прогласа из 1913. године. Тамо је, наиме, Милојевић као узоре српском националном стилу поменуо Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков), Грига, Сибелијуса (Jean Sibelius) и Сметану (Bedřich Smetana). Дакле, слична, овде већ истакнута Милојевићева напомена, објављена 1921. у *Политици*, своју претходницу има у *Књижевном гласнику*. Видимо да ће Милојевић после осам година свој списак узора српским композиторима проширити на умереније крило модерне музике, оно које не раскида везу с XIX веком.

Покушај дефиниције националног музичког дела и националног композитора проналазимо једну деценију касније у Милојевићевом есеју *О музичком национализму*. У томе есеју читамо: „Национално музичко дело је онда када сви музикални елементи који то дело сачињавају имају за основу музичке елементе: ритмичке, мелодијске, па и хармонске (тоналне), оне просте, неразвијене, али искрене простонародне музике... Национални композитор је онај уметник који је умео, вођен у исти мах дубоком ерудицијом и својом интуицијом, да развије оне оригиналне музичке клице које се налазе у простонародној музици до најширих, најгипкијих и најизразитијих концепција велике музичке уметности“.¹⁹

Формулисана одвећ уопштено, ова одређења као *conditio sine qua non* подразумевају уметничко компоновање у духу народног мелоса. Читаоцу осталих делова наведенога огледа намеће се утисак извесне двосмерности Милојевићевог односа према феномену нацио-

овој белешци Милојевић је Скерлића назвао *вођом и учитељем*. Видети: Милоје Милојевић, *Скерлићев интерес за музику*, Српски књижевни гласник, 16. V 1924, књ. XII, бр. 2, стр. 145–146.

¹⁸ Милоје Милојевић, *Уметнички преглед. Наш музичко уметнички програм*, Српски књижевни гласник, 1. IX 1913, књ. XXXI, бр. 5, стр. 395.

¹⁹ Уп. Милоје Милојевић, *О музичком национализму*, Српски књижевни гласник, 16. VIII 1923, књ. IX, бр. 8, стр. 589.

налног стила. С једне стране, он логично и објективно истиче да национализам није прва вредност уметности; али с опозитне, он обнавља своја десет година стара уверења према којима у српској музици не може бити изворног стварања изван грађе коју нуди фолклор роднога тла. И те, 1923. године, Милојевић композиторе управљене на тзв. интернационални (западњачки) музички језик квалификује као неуспешне подражаваоце, епигоне. Читалац се не може отети утиску да је Стеван Христић (и даље) једна од опсесија овога борца за национализам. Наиме, на самоме крају есеја *О музичком национализму* наилазимо на следеће редове: „Ми нећемо да кажемо да такав таленат [тј. онај који ослонца тражи другде, а не у уметности свога рода, А. В.], неће бити у стању да напише и добра дела, и добро стилизована дела, али та дела ће бити пандани, биће епигонски изрази надојени или напојени на некој туђој индивидуалности, биће дела стила Пучинијевог, веристичког, дебисистичког, или не знам кога од уметника...“.²⁰ Изабрани примери из европске музике поклапају се с изворима и координатама музичке поетике Стевана Христића. Пред читаоцима *Књижевног гласника* Милојевић није изговорио Христићево име, али то је име – с обзиром и на „предисторију“ односа између критичара и композитора – у оно време морало бити – да посегнемо за речима Хамди-бега из *Травничке хронике* – „у свима мислима и на свима уснама“.²¹

Најпосле, из 1935. године потиче последња Милојевићева експлицитна а засебна апологија српског музичког национализма. Писан у другачијим музичкоисторијским околностима, у време када је и до нас почео да допире вал интелектуализоване, радикалне авангарде, есеј *За идеју уметности и уметничког национализма*²² значајан је с неколиких разлога.

И овога пута дошла је до изражаја Милојевићева неусклађена позиција спрам савременог доба и његовог израза у уметности.²³ Ка-

²⁰ Исто, стр. 593–594.

²¹ Уп. Иво Андрић, *Травничка хроника*. (Сабрана дела Иве Андрића, књ. 2.) Удружени издавачи: Просвета – „Младост“ – „Свјетлост“ – Државна zaloжба Словеније – „Мисла“ – „Побједа“, Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана – Скопје – Титоград 1983, стр. 12.

²² Милоје Милојевић, *Музички преглед. За идеју уметности и уметничког национализма код нас. – Поводом концерта Лисинског, Опуса и Гусла*, Српски књижевни гласник, 1. V 1935, књ. XLV, бр. 1, стр. 59–67.

²³ Односу Милоја Милојевића према европској музичкој авангарди, као и према домаћим композиторима слободнијег израза, посветили смо највећи део наше студије *Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине XX века – Српски књижевни гласник*, Музикологија, Београд 2005, бр. 5, стр. 289–306.

рактеристично, он најпре прихвата одређене аспекте авангарде: унапређење композиционе технике тековина је савремених радикалиста, али је, сматра он, невоља у томе што је техника после Првог светског рата постала самој себи сврха. Антитетички је обликован и његов приказ експеримента: српски есејиста указује на велики значај који експеримент има у свакој епохи музичке историје, али му је једнако стало да онемогући еквиваленцију – уосталом, с правом – појма музичког покушаја (експеримента) и статуса уметничког дела. Иза ових начелних разграничења, Милоје Милојевић ступа пред своје читаоце с програмском тезом за коју се читавог живота борио – за музички национални стил.

Нигде, међутим, па тако ни у овоме обимном тексту, Милојевић није казао ништа одређеније о координатама изражајних средстава тога толико жељеног националног стила. Какав, на пример, према његовом стајалишту, треба / може да буде хармонски језик музичког национализма? Да ли је једино допуштена проширена тоналност, или се толеришу и појаве типичне за XX столеће – битоналност и политоналност? Каква би требало / могла да буде конструкција форме? И какав мелодијски цртеж он види као естетски прихватљив? (Ово питање је значајно када се има на уму криза мелодије у музици XX века.) Од критичара који је упорно заступао, па и покушавао да домаћим композиторима наметне национални стил као решење проблема српске уметничке музике, очекивало би се да ће своја уверења обелоданити на начин који не изазива никакве недоумице. Милоје Милојевић је велики део своје музикографске активности везао за *Српски књижевни гласник*, часопис који је у нашој средини имао положај кодификатора уметничких и културних појава и вредности. Тим пре очекивало би се да Милојевић компоненте своје „нормативне поетике“ саопшти без остатка.

Премда у својим текстовима никада није директно одговорио на ова и слична фундаментална питања, ипак је 1935. године напакон понудио индиректан одговор. Наместо оних уопштених дефиниција које смо упознали у огледу из 1923. године, сада нам је достављен конкретан пример реализације његове идеје о уметничком национализму. Есејиста *Књижевног гласника* изразито је похвалио песму *Север дува* Косте Манојловића као „типичну песму националистичког експресионизма високе уметничке вредности“ и као „школски пример за нашу идеју о музичком национализму“.²⁴

²⁴ Видети: Милоје Милојевић, *Музички преглед. За идеју уметности и уметничког национализма код нас. – Поводом концерта Лисинског, Опуса и Гусла*, Српски књижевни гласник, 1. V 1935, књ. XLV, бр. 1, стр. 66.

Север дува једна је од најуспелијих песама из Манојловићеве хорске збирке *Песме земље Скендербегове* (1933). Албански фолклор тамо је обрађен на модеран, али не и ултрамодеран начин. Нека нас не завара Милојевићева терминологија: ознаку *експресионизам* Милоје Милојевић готово увек користи у ширем, метафоричном смислу. Наиме, он нема на уму стилски правац у књижевности и уметности из првих деценија прошлог столећа, него под њим подразумева универзално, надисторијско својство музичке уметности, као и крак модерне уметности који стоји у опозицији према интелектуализму / објективизму. Дакле, посредни је (савремено) стварање које се држи принципа према којем је уметност пре свега израз. Ако тражимо адекватну и веома фреквентну реч у Милојевићевим текстовима, реч која за њега представља синоним појма експресионизма, онда је то – душа.

Тако се на најзначајнијем примеру – за Милојевића свакако најзначајнијем – показао и потврдио његов контрадикторни положај у епохи у којој је живео. Водећи српски музички писац дефинитивно је остао привржен (умереној) модерни из времена пре Првога светскога рата. Та умерена линија представља симптом сложене музичке и психолошке позиције Милоја Милојевића: свестан да свет и музика с њим иду даље и да се музичка историја неумитно одмиче од традиционалних стилова, он је морао да региструје и делимично прихвати егзистенцију радикалних проседеа. С друге, пак, стране, интимно одан романтичком стилу своје младости, овај утицајни аутор остао је подељен између прошлости која га је дубоко привлачила и садашњице која је убрзаним кораком прелазила у будућност чији му се лик није допадао. Покушао је да заустави време: ако већ није могао да спречи разградњу традиционалне музичке естетике, настојао је да у Србији тај неумољиви процес барем успори, онолико колико је то било могућно с обзиром на специфичан положај српске музике која је стремилa европским кретањима, али за њима прилично каснила. Разуме се, то није била сасвим рационална одлука; уосталом, да би се тако нешто успешно спровело потребно је да музичка критика има подршку државне и друштвене идеологије, потребан је другачији општи контекст. Милојевић је живео и стварао у демократском окружењу; околности у првим деценијама после 1945. године, у Србији и Југославији, на пример, више су / би погодиле реализацији једнога таквога програма.

Два су, дакле, страха одлучила Милојевићево стављање на страну националног стила: страх од могућног епигонства српске музике и, у једнакој мери, бојазан од претеране модернизације.

Милоје Милојевић се залагао за музички национализам са још једног разлога који није био (само) естетичког или идеолошког ре-

да. Он је streпео да ће се догодити огромна штета уколико се млада српска уметничка музика, под утицајем радикалних – он би рекао: левичарских, нездравих – стремљења, самоиницијативно лиши богатства које би могло да јој прибави статус респектабилне националне музичке школе европског нивоа – мисли се, наравно, на фолклор. Али је проблем био у томе што су због дејства веома неповољних историјских околности романтизам, и, уопште, еманципација, српску музику захватили прилично доцкан. На почетку XX века, када су се Срби стали интензивније укључивати у европску музичку породицу, више није могло бити времена за дуготрајан уметнички живот народне уметности пропуштене кроз призму умерено модерног националног стила. У ситуацији из периода пре и непосредно после Првог светског рата, када српска музика није бројала превелики број опуса реалног уметничког (а не само историјског) значаја, Милоје Милојевић није могао прихватити радикалније поступање с фолклором. Индикативно је да се име Беле Бартока (Béla Bartók) ниједном не јавља у ових двадесет текстова које је Милојевић посветио националном стилу и фолклору. Барток, или тзв. пагански експресионизам прве фазе Игора Стравинског (Игорь Фёдорович Стравинский), појаве су које су водиле сувише брзом разлазу с традиционалним стиливима, па, у крајњој линији, и са самим фолклором. А то није била слика будућности српске музике којој се могао приклонити др Милоје Милојевић. Он је заправо желео дуг живот модернизованом националном музичком романтизму.

Aleksandar Vasić

THE PROBLEM OF THE „NATIONAL STYLE“
IN THE WRITINGS OF MILOJE MILOJEVIĆ
(Summary)

Dr. Miloje Milojević (1884–1946) was a central figure in Serbian music criticism and academic essays between the World Wars. A large part of his writings on music were dedicated to the issue of the Serbian „national music style“, its means of expression, and the question of modernity, i. e. to what extent modernity is desirable in the „national style“.

This paper analyzes some twenty articles – reviews, essays, and writings for special occasions – published by Milojević between 1912 and 1942 in various Serbian newspapers, magazines and collections: *Srpski književni glasnik* (*The Serbian Literary Magazine*, 1912, 1913, 1914, 1923, 1924, 1935), *Prosvetni glasnik* (*The Educational Herald*, 1914, 1921, 1942), *Politika* (*The Politics*, 1921, 1922, 1923, 1937, 1938, 1940, 1941), *Muzika* (*The Music*, twice in 1928), *Spomenica-album Udruženja muzikanata Kraljevine Jugoslavije 1928–*

1930 (*The Commemorative Volume – The Album of the Society of Musicians of the Kingdom of Yugoslavia 1928–1930*, 1930), *Smena* (*The Change*, 1938), and *Slavenska muzika* (*The Slavonic Music*, 1940). In the course of those thirty years, Milojević passionately believed that the future of Serbian music lies in the „national style“, i. e. in the artistic transformation of anonymous Serbian folk songs and melodies. In spite of the changes of styles that occurred over the years, he never gave up anticipating the appearance of an ingenious composer who would develop the „national style“ to its climax and enrich Serbian music with „national“ symphonies, operas and chamber music.

Milojević was in favour of a „national style“ mainly on principle. He rarely got into a discussion about the stylistic and technical means he considered most suitable for the „national style“. In his text *Naš muzičko umetnički program* (*Our music and artistic programme*), published in the *Serbian Literary Magazine* in 1913, and another article, *Za folklornu muziku* (*In favour of Folk Music*), published in the Belgrade daily newspaper *Politics* in 1921, he recommended that Serbian „national style“ composers followed the model of some representatives of the European national schools of romanticism, impressionism and moderately modern music. In a special kind of manifesto *Za ideju umetnosti i umetničkog nacionalizma kod nas* (*In favour of the idea of art and artistic nationalism in Serbia*), published in 1935 in the *Serbian Literary Magazine*, he gave an indirect answer to the question of which means of musical expression he preferred in the „national style“. For example, he singled out the composition *Sever duva* (*North Wind*) by Kosta P. Manojlović (1890–1949), from his collection of choral songs *Pesme zemlje Skenderbegove* (*The Songs from the Land of Skenderbeg*, 1933), as an outstanding example of what he meant by „national style“. This Albanian folk music was transformed into a relatively modern, but yet not avant-garde composition.

Therein lies the answer as to what kind of „national style“ Milojević preferred. An advocate of a moderately modern music language, he wished Serbian art music to use its very rich folk heritage as best as it could. He was well aware that times had changed, and that there was not much inclination towards this style and ideology in the interwar period. However, he never abandoned this idea. Basically, he never accepted more radical, expressionist treatments of folk elements as a solution to the problems of „national style“. It is also very significant that he never mentioned the name Béla Bartók in his writings, which is something we analyze in this paper. He was never able to give up romanticism, a style that never had time to fully develop in Serbian music. Serbian folk music was a perfect basis for composing in a romantic style. Nevertheless, due to many unfavourable circumstances in Serbian history, the Serbs became part of European music world only at the beginning of the 20th century, when it was too late to develop a modern romantic national style.

(Translated from Serbian by Ranka Gašić)

UDC 78.071.1/.072 Milojević Miloje:781.7

VARIA

Simon Frith

CAN MUSIC PROGRESS? REFLECTIONS ON THE HISTORY OF POPULAR MUSIC

Abstract: This paper considers schematically the various discourses through which popular music history is understood. My proposal is that five accounts of musical history (the business model, the musicological model, the sociological model, the historical model and the art history model) are commonly deployed in popular music discourse. One implies, superficially at least, that popular music evolves, gets better; four implies that, at least in the longer term, it does not. The concept of 'progress' is shown to be problematic.

Key words: Popular music; history; progress; progressive rock.

Introduction: progressive rock

This paper was originally written as the keynote address for an international cross-disciplinary postgraduate conference entitled 'Evolutions'. My brief was to consider the evolution of popular music, a concept which I translated into a question which had often bothered me when I was a practicing rock critic: can popular music be said to progress? 'Progress' is an odd term in popular music discourse. The word 'progressive' has been deployed in various musical genres – progressive country music, progressive jazz, progressive folk. But as a genre label it has been most significantly used in rock. *The Guardian* thus headlined its obituary of the musician, Pip Pyle (September 20 2006), "Innovative drummer at the heart of progressive rock", and suggested that he "encapsulated all that was groundbreaking in British progressive music in the shakeout from the 1960s". But what is clear in the paper's account of Pip Pyle's career – as a member of *Hatfield and the North*, *Gong*, *National Health* and numerous other bands – is that 'progressive rock' was not a stage pop music moved through on its way to somewhere else but, rather, describes a particular musical genre, whose popularity was small scale and short lived (and, quite soon, rooted in France and Germany rather than the UK). In the dominant discourse of both rock criticism and popular music studies, 'progressive rock' has been more often used negatively than positively as if, by its nature, popular music is something that shouldn't 'progress'. For most contemporary popular music critics 'progressive rock' describes a historical genre that is nowadays heard as rather ridiculous.

I started my rock writing career in the heyday of progressive rock, the early 1970s. At the time my response to this kind of music was muddled, a confusion of admiration (for its ambition) and irritation (with its pretension). Looking back at progressive rock now, from an academic perspective, I find it easier to disentangle the arguments. On the one hand, 'progressive rock' described various musical elements that were clearly emerging from the newly established, late 1960s distinction between rock and pop. Progressive rock thus involved, above all, complexity: this was music with complex melodic structures and time signatures, with constant rhythmic and narrative shifts. Progressive rock numbers tended to foreground the instrumental rather than lyrical aspects of songs, but the lyrics too aspired to complexity, complexity of language and mood, the poetic use of symbolism and word games, a deliberate pursuit of the opaque. Complex musical arrangements meant, in turn, particularly on stage, foregrounding band members' musicianship and technique, the control and display of sonic invention and instrumental virtuosity. The most obvious distinction between a progressive rock and a pop track was thus scale: a twenty-minute musical epic *versus* a three-minute pop song!

It was from this perspective that progressive rock could be heard to develop both the musical and cultural tendencies that had in the latter half of the 1960s begun to differentiate rock from pop, its consciously arty seriousness and self-importance. In this, progressive rock clearly drew conventions and practices from non-popular musical forms: from jazz (as is obvious in Pip Pyle's career) in terms of virtuosity and improvisation; from classical or, rather, contemporary academic or art music, in terms of instrumentation and scoring. And certainly for some progressive rock musicians, 'progress' meant moving out of pop/rock into the jazz and/or academic avant-garde worlds. Part of the thinking here (to which I was sensitive as a would-be rock critic) was that to be appreciated progressive rock needed the right kind of audience. Listeners had to 'progress' too, in terms of what they wanted from music, how and where they listened, with what listening equipment. If rock defined itself against pop as 'commercial music', progressive rock defined itself against pop as easy listening. It offered, rather, difficult listening and so called forth a new audience of progressive rock listeners, who equally saw themselves as *moving on* from pop.

On the other hand, though, to go back to my critical confusion in the 1970s, 'progressive rock' was still recognisably rock, and not jazz or art music. It still drew on obvious pop elements in its use of the song form; it still deployed blues structures and explored the sonic potential of amplified guitars/drums. Above all, its performance style and stage display

of musical personas were still rooted in showmanship. Compared to most 1970s jazz and art musicians, progressive rockers were deliberately humorous and self-mocking, playing with the trappings of stardom and, if not exactly crowd-pleasing, complicit with their audiences in the way their shows were mounted. Think, for example, of such pioneers of progressive rock as Frank Zappa, *Soft Machine* and *Can*.

In retrospect, then, I think it can be argued that if ‘progressive rock’ was a significant moment in rock history, its effects were felt along divergent historical paths. On the one hand, as a musical genre, progressive rock fed into the successful commercial stylisation of ‘heavy rock’. The key bands here (following different musical routes) were *Led Zepelin* and *Pink Floyd*, from which all stadium rock bands, from *U2* to *Muse*, could be said to descend. On the other hand, as an attitude and aspiration, the legacy of progressive rock can be traced in an avant-garde sensibility that has, on occasion, emerged in all subsequent rock genres. Progressive rock, to put this another way, left avant-garde artists of all sorts a model for the use rock/pop elements in their work. This lineage is traceable in such postpunk bands as *Père Ubu* and *Public Image*, but also in electronic, techno and other dance music forms throughout the 1990s.

Whatever its historical importance and continuing influence, however, the central conceit of progressive rock – its notion that popular music could and should indeed progress – seems to me even more problematic now than it did then. In the late 1960s it was widely argued that popular music was getting ever more interesting as a variety of musicians developed pop forms to explore unexpected musical, lyrical, cultural and political issues. By the mid-1970s such explorations seemed self-indulgent and wrong headed. The value of popular music was once more heard to lie in its simplicity and directness. And however this argument has gone since, there certainly isn’t any consensus that popular music now is any better now that it was forty years ago, that its language, techniques or expressive principles have in any way ‘progressed’. In fact, such an assertion would nowadays seem silly – this is no longer how rock is conceptualised. For the remainder of this paper I want to consider some reasons why this might be so, to examine schematically the dominant discourses of popular music history.

Writing the history of popular music

My proposal here is that five accounts of musical history are commonly deployed in popular music discourse. One implies, superficially at least, that popular music evolves, gets better; four imply that, at least in the longer term, it does not. I will proceed by examining each approach in turn.

a) the business model

By this I mean the model used both to make sense of the history of popular music as an industry and deployed by the industry itself as part of its sales process. In this model popular music does get better but this sense of progress derives from the combination of two rather different kinds of argument, the first about *technology*, the second about *fashion*.

The history of popular music is obviously implicated in the history of technology (and vice versa) and technological history is almost always understood in terms of progress. We therefore take it for granted that each new device for carrying or mediating music is better than (and effectively replaces) that which has gone before. Phonography gave way to electrical recording which gave way to analogue tape recording which gave way to digital recording which will doubtless give way to some thing else in the years to come. Each new method of recording is sold and often, indeed, experienced as better than what went before: offering a better sound and better 'fidelity' to the original performances that are being recorded; each new playback method is more convenient to use and manipulate, increases both the producer's and listener's abilities to achieve sonic perfection. That such changes in the ways in which music is produced/stored and retrieved/heard are changes for the better is a matter of common sense. To suggest otherwise (to prefer vinyl to CDs or mp3s, as I do) is regarded as eccentric. Richard Osborne quotes Compton Mackenzie's 1925 objection in *The Gramophone* (which he edited) to the replacement of acoustic by electrical recording:

The exaggeration of sibilants by the new method is abominable, and there is often harshness which recalls some of the worst excesses of the past. The recording of massed strings is atrocious from an impressionistic standpoint. I don't want to hear symphonies with an American accent. I don't want blue-nose violins and Yankee clarinets. I don't want the piano to sound like a free-lunch counter.¹

As Osborne suggests, this kind of argument (like those resisting the replacement of 78s by long-playing records, turntables by CD players, or CD collections by iPods) quickly becomes, as the each new technology is rolled out, incomprehensible.

Perhaps this is, at least in part, a result of the second sort of industry argument, about the effects of fashion. Like any other commodity producer, the music industry has to persuade consumers to keep acquiring

¹ Compton Mackenzie, 'Where We Stand', *The Gramophone*, Vol. III. No. 6 (November 1925), 254–60 (p. 267). Quoted in Richard Osborne: 'The Label' *Reseaux* 25 (141–142), 2007, 67–96 (p.88).

new goods (and music, unlike food or clothes, is not obviously used up). The popular recording industry, then, has traditionally marketed its wares with an emphasis on the new, 'the latest thing', with the implication that a new product, a new release, is a better product, will replace the old – in the shops, on radio playlists, in people's private listening habits. This is to reinforce the argument from technology. Popular music progresses. Each new record by an artist is better than the one before; each new technology of sound production/reproduction offers a better listening experience. Old sounds are 'out of date'.

Such marketing discourse has been familiar for a hundred years or more, and the subject of academic disdain for almost as long (as in T.W. Adorno's account of the culture industry, for example). But today it is not clear whether anyone (even in the industry) really believes it! There are a number of points to be made here. To begin with, technological changes in how sounds are carried don't necessarily impinge on people's understanding of the *musical* experience involved. It is, in fact, noteworthy how little popular musical principles have changed since the onset of recording. Just as the 'classical' music repertoire with which most people engage is much the same now as it was a hundred years ago so most basic pop forms (if not their degree of amplification) would still be recognisable to an early twentieth century listener. In the digital age, certainly, the success of new technological devices has been as dependent on the reselling of old sounds as the launching of new ones. The percentage of old to new product in sales figures has risen steadily since the launch of CDs (approaching 50% currently) and even such a fashion object as the iPod is (like the original 78 gramophone record) more significant for enabling individual consumers to listen on demand to music with which they are already familiar than as a device for downloading/hearing new or unfamiliar sounds.

At the same time, even more paradoxically, it is certainly arguable that 'anachronistic' music technologies continue to set the standards against which new devices are measured – the vinyl record didn't disappear but remains as a kind of reproof to the over-bright, over-compressed sound of digital playback, just as acoustic instruments are still the musical tools to whose subtlety and character digital instruments aspire. Indeed (and this is why even the music business belief in progress has become more complicated) one of the most significant effects of digital recording has been to freeze history. Old records going back to the origins of recording can be retrieved and remarketed; sound archives plundered more profitably and less riskily – by record company and iPod user alike – than new acts launched or listened to. The new still matters to the music industry but less so than it has ever done before.

b) the musicological model

One common way of understanding popular music is as a field made up of a number of genres – rock'n'roll, heavy metal, punk, reggae, Brit-pop, soul, grunge, rap, techno, progressive rock itself, etc. etc. etc. I don't want to go into the finer points of genre theory (and its problems) here but just note its historical assumptions, its account of how musical styles emerge, develop and decline. Genre theory is primarily concerned with popular music's formal qualities (which is why I call this model musicological, though the formal description involved is not just musical but may cover aspects of visual and performing style too).

Again this is a familiar discourse (commonly used in the music press, for example). In this historical narrative new genres are taken to emerge through the interstices of existing genres, or in the coming together of elements from previously separate kinds of music. Each new genre takes on its own characteristic form until it is 'perfected' (in some arguments this ideal form is immanent in its origins). Thereafter it decays, is corrupted, loses audience interest and musical power, becomes 'a parody of itself', etc. Such critical clichés are well enough known and I don't need to say any more about them here. This is the normal historical narrative for all popular music genres (I cannot think of any exceptions) and has two characteristics that are therefore worth noting.

First, although what we have here is very clearly an organic or biological account of birth, development and decline, in music criticism the period of ageing/decline always seems to be much longer than the period of youth/growth or, at least, gets far more attention. Indeed, it sometimes seems as if a musical genre reaches self-consciousness – is recognised by performers and audiences as a new genre – at precisely at the moment when arguments begin as to whether or not it is now in decline.

Second, while the replacement of one genre by another is seen as inevitable, natural even, the overall history of genres (unlike the history of species) is not seen as cumulatively progressive, with each genre superior, richer, better adapted to the world than what went before. Rather, the model is Buddhist in its implications: popular music as an endlessly repeated cycle of genre birth/life/death.

In short, the genre model (the most common historical discourse among popular music devotees) feels like an argument about the inevitability of decay. Whatever the sense of progress such a narrative must at moments assume, its general sense is that music does not—cannot—progress for very long.

c) the sociological model

From a sociological point of view the history of music must be understood as an aspect of social history; musical changes reflect changes in society. We could expect then, that when a society is 'progressing' (in terms of technology, affluence, health and education, leisure time, social structures, human rights) its popular music would be progressive too. But in practice the issue is *how* society is taken to influence and shape popular music and this makes the story more complicated.

In Western capitalist countries since 1945 the social variable taken to be most significant for the sound and meaning of popular music has been age. The history of Western popular music has been related to demographic factors (such as the post-war baby boom) and the social role of popular music has been related to the growing up (or ageing process) and, in particular, to the social construction and experience of *youth*. Young people are thought to have the most emotional investment in music and popular music is believed to have its most significant impact on people's lives, on their identities, social networks, moral values and so forth when they are young. This means, paradoxically, that for grown-ups popular music always seems best to express the past, the sense of possibility that they no longer have. From this perspective, popular music cannot be heard to progress because its value is essentially frozen in time. Hence the common sociological observation that people value most highly the music to which they were committed to in their teens and early twenties; hence too the widely shared popular belief that new music gets worse as one gets older: young people today just can't play or sing or write tunes or even enjoy themselves on the dance floor as *we* used to do! In short, even if people's lives do get better as they get older, even if they believe they have, indeed, 'progressed', popular music is not included in the narrative of what such progress means.

Two other sociological arguments are familiar. The first understands musical change in terms of population movement – migration, urbanisation, globalisation, and so forth, changes that undermine 'traditional' or customary or established ways of doing things. Again, what is striking here is that whatever the overall material consequences of such change, in terms of such things as improved quality of life or greater opportunities for women or better conditions of childhood, musically such changes tend to be regarded negatively. There are familiar critical tropes here: describing, for example, how local, traditional, 'folk' music is commercialised, standardised, turned into something simply quaint. More generally, socio-musical history describes minority, marginal, idiosyncratic music moving into the international commercial mainstream, losing its specific regional or national character. In short, whatever the realities of

social progress (not least for musicians), discursively such change is almost always described negatively (hence the elaborate mechanisms for concealing such processes in the marketing of so-called world music). This is where the recurring concept of *authenticity* comes into critical play. The ‘authentic’ describes a musical form before ‘progress’ happens to it.

Another sociological approach is rather different. This suggests that what one might call the ideology of popular music – its account of how music should sound, what it is for – is related to broader cultural and aesthetic arguments. To put this more simply, it is a matter of historical record that musical *tastes* change. This is perhaps most obvious in performing styles. What seems sincere (or authentic) in one era can seem exaggerated and insincere in another. In the ‘high’ performing arts, good acting or opera singing or instrumental playing are judged differently now than even thirty years ago. Popular music similarly can and does simply sound old-fashioned (and in popular music this can be a matter too of recording sound, of changing studio conventions and technologies and instruments). Now it might seem to be necessarily the case that as accounts of musical excellence or correctness change so ways of doing things in the past will sound inadequate. But in the digital age the argument is not so clear-cut. The classical music world’s exploration of ‘authentic’ historical instruments and performing styles is now echoed by suggestions in the popular music world that digital remixes of classic jazz and rock albums do not change them for the better. Indeed, I would argue that digital technology has confused the relationship of taste and history. Popular music is no longer rooted in a particular time and place but continually revived, remixed and re-released and until it occupies a kind of virtual, history-less space. For many of their listeners, the *Beatles* are as much a 1990s group (when the various digitally remixed anthology albums were released) as a 1960s one. In fact, it is hard now, in the CD age, to determine exactly what the *Beatles* 1960s sound was. There is a kind of musical progress here but by default and without any real sense of history. Old music is continuously being made new.

d) the historical model

Popular music histories have two main concerns: origins and lives.

By *origins* I mean the search for a founding moment of whatever musical world or genre is being studied: the first be-bop gig, the first rock’n’roll record, the first punk act. (This obviously relates to the kind of genre analysis that I’ve already discussed.) This approach is common in TV music history programmes, and the tone of such programmes,

whatever their chronological narrative, is that the excitement of popular music history comes from moving backwards from the present music (which is familiar) to its origins (which are not). Every TV series on popular music history I've ever watched gets duller the nearer it gets to the present.

In print, most popular music history is written through *lives*, in the form of biographies; as any visit to a large bookstore will confirm, biographies dominate the popular music shelves. The dynamic of the pop or rock biography is fairly consistent. Even if the life doesn't end literally in early death or burn out, the narrative convention is the *decline* of creativity as the artist's will and imagination are sapped by too much success (or too little), by wealth (or continued poverty), by personal and commercial pressures, by boredom, falling sales, rising sales, shooting up, settling down. Pop and rock are unusual artistic forms in that it is widely assumed that performers get less interesting as they get older (and increasingly play only their old numbers anyway). Is there any significant rock artist whose work is thought to have got steadily better? Even the positive reviewers of the last Bob Dylan album took it for granted that his new music wasn't – couldn't be – as important, startling or inspiring as the music he made that really mattered, in the 1960s. And this relates to the final model, that I will mention, if briefly.

e) the art history model

By this I mean the Romantic (nineteenth century) suggestion that there are some artists who can be removed from, *transcend* history: their value is timeless. Such artists' works are canonical; they reach 'humanity', generally defined, rather than audiences defined historically, by market or social forces. Popular music en bloc has, of course, been defined as outside this history-less history by the ideology of classical music; pop is too obviously functional, commercial, and crowd-pleasing to express eternal values. Nevertheless rock and other popular musical forms (jazz, country) have developed their own canons, halls of fame, and 'classic' works. What they haven't done successfully (jazz comes closest) is establish cultural traditions in institutional terms, in the form of conservatories, formal qualifications and master/pupil relations. And, for this reason, and unlike art music, pop and rock haven't established an institutionalised dialectic of tradition/innovation. A new band like the *Arctic Monkeys* is not difficult to place in rock stylistic terms but whether the group is valued by its fans as a 'traditional' or 'innovative' British indie rock band is much less easy to determine. By and large, though, over the last forty years of rock music new bands have been more often acclaimed for returning to the essence of rock'n'roll than for

developing something quite new. (The only exception to this argument I can think of in recent British popular music history is in the club/dance scene where innovation has sometimes been self-consciously pursued and honoured.)

Conclusion

What I suggest above, in schematic form, is that most discourses through which people understand popular music do not make sense of its history in terms of progress. Those that do (the industrial model, for instance) are treated with suspicion. What this perhaps surprising finding reflects, I believe, is the truism that popular music is rooted in people's sense of time passing, whether their own time (ageing, social change) or at the instant of hedonism as in dance music, and that time passing is mostly an occasion for regret. Regret, one could say, has been the essence of popular music (whatever its use for social excess and celebration) since its emergence as a commodity form in the context of industrial capitalism in the nineteenth century, from the Irish song through the blues and old-time country music and Tin Pan Alley pop through to their various offspring.

To put this another way, the issue here is not whether or not popular music progresses but how popular music became the art form that best expressed the people's uneasy experience of 'progress', their doubts about the relentless effects of modernism and capitalism. Our understanding of nostalgia – as a feeling characteristic of modern life – is, I believe, defined musically, and that feeling is, in turn, central to the ways in which popular music is used and heard. Thus, to return to my starting point, 'progressive rock' itself became eventually, the object of an intensely nostalgic cult, a continuous search for listening experiences past, conducted on the internet, at fan conventions and, it has to be said, in the classroom by academics!

Сајмон Фрит

„МОЖЕ ЛИ ПОПУЛАРНА МУЗИКА ДА НАПРЕДУЈЕ?“
РАЗМИШЉАЊА О ИСТОРИЈИ ПОПУЛАРНЕ МУЗИКЕ
(*Резиме*)

„Прогрес“ је термин који се често употребљава у дискурсима популарне музике. Прогресивним се називају многи музички жанрови популарне културе, али се ипак најчешће говори о прогресивној рок музици. Почетком седамдесетих година 20. века синтагмом *прогресивни рок* означавана

је музика која је била сложенија од поп музике, и у извесном смислу показивала сличности са џез и класичним композицијама. Ипак, *прогресивни рок* никада није превазишао оквире популарне културе. Због тога се чини проблематичном идеја о томе да популарна музика може и треба да „напредује“.

Иако данас не постоји консензус о томе да ли је популарна музика напредовала током протеклих неколико деценија или није, постоји неколико дискурзивних модела (бизнис, музиколошки, социолошки, историјски модел и модел историје уметности) који се односе на овај проблем.

У бизнис моделу мишљења и говора о популарној музици уобичајено је да се историја популарне музике повезује са историјом технологије, пре свега са развојем носача звука. Пошто се историја технологије увек разматра у оквиру концепта о напретку, онда се исти начин поимања историје примењује и на историјат музике. Питање је, међутим, да ли данас ико верује у такав маркетиншки дискурс који афирмише и проглашава напредним само оно што је најновије на тржишту. Осим тога, парадоксално је да се управо развојем технологије чува „стара музика“ која, према мерилима из бизнис дискурса, не припада оквирима „напредне“ музике.

Музиколошки модел дискурса негира идеју о могућности прогреса популарне музике јер се темељи на разматрању настанка, развоја и пропадања разноврсних типова музике, односно сведочи о цикличној смени жанрова, а не о њиховом напретку.

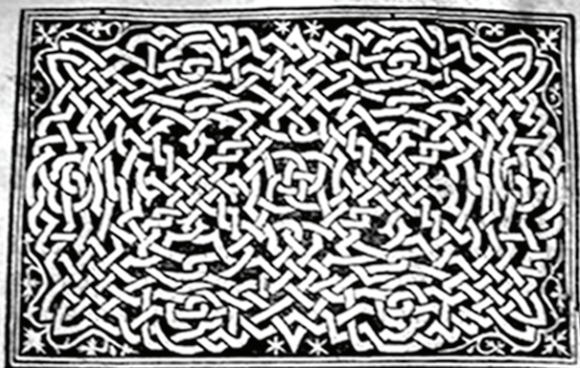
У социолошком моделу дискурса заступљен је став да је развој музике аналоган развоју друштва. Аналогије се могу успостављати на различитим нивоима, али се сваком аналогичном доказује да је упркос напретку друштва, напредак музике дискутабилан, односно немогућ.

Историјски дискурзивни модел подразумева изучавање почетака одређених музичких покрета, као и изучавање биографија музичара. Попут музиколошког модела, и историјски дискурс се темељи на наративу о пропадању (покрета или музичара), уместо о напретку.

Ни дискурзивним моделом историје уметности се не заступа теза о могућности напретка популарне музике, већ се развија идеја о могућности трансцендирања историје и стварања „вечних“ вредности. Управо због постојања канона популарне музике, многи музичари се данас не баве развијањем, усавршавањем музичких форми, већ инспирацију налазе у старим, „класичним“ примерима популарне музичке културе.

Упркос свим наведеним разматрањима, ипак треба напоменути да дилема у вези с тим да ли популарна музика може да напредује има, заправо, секундарни значај. Много важније је питање како је популарна музика постала најбоље средство за изражавање оног нелагодног осећања изазваног „прогресом“ и другим последицама модернизма и капитализма.

(резиме сачинила Валентина Радоман)



НАВЪЛНЪ ВЪСРЪ НАВЪ

ЗНАТЬ • СТЫХЕОМЪ • ВЪСКРЪСНЪ • ГАЛЪ , ѿ •



ЕУЕРНЪ НАШЕ МЛТВЫ • ПРИИ
МИ СТЫНЪ ГИ • ИПОДАЖДЪ
НАМЪ ШТАВАННЪ ГРЪХОМЪ •
ИКО ТЪ ИДНЪ ИВАНЪ ВЪМН
РЪ ВЪСКРЪСНЪ •

ВЪНДЪТЕ ЛЮДЪ СЪШЪ ИШЪ
ИМЪТЕ ИГО • ИДАДНТЕ СЛА

ВОУВНЪМЪ ВЪСКРЪСНОМОУ ИЗМЪ ТВЪХЪ • ИКО ТЪ
И БЪ НАШЪ , ИЗЪВАНЪ НАСЪ ШБЕЗАКОМЪ НАШНЪ •

ПРИИДЪТЕ ЛЮДЪ ПОИМЪ ИПОКЛОНИМСЕ ХОУ • СЛА
ВАЦЕ ИГО ИЖЕ ИЗМЪ ТВЪНЪ ВЪСКРЪСНЪ • ИКО
ТЪ И БЪ НАШЪ • ИЗЪВАНЪ НАСЪ ШБЕЗАКОМЪ НАШНЪ •

Иванъ

Vesna Peno

VON DER SYNOPTISCHEN ZUR ANALYTISCHEN NEUMATISCHEN NOTATION AM BEISPIEL DES *STICHERONS* VON GERMANOS NEON PATRON

Abstrakt: Die Abwesenheit eines einheitlichen Schlüssels in der Dechiffrierung der sogenannten "alten" neumatischen Intonation (vor der letzten Reform anfangs des neunzehnten Jahrhunderts) ist in erster Linie durch ihre Natur selbst bedingt. Die immanenten Eigenschaften der neumatischen Schrift sind in der Arbeit durch einen Vergleich der stenographischen Schriften der ausgewählten Sticherons Germanos Neon Patrons (Handschrift EBE 975, 18. Jahrhundert), der "analytischen" Transkription derselben verfasst, durch CHOURMOUSIOS CHARTOPH YLAX (Handschrift EBE MHT 747-750) und der Interpretation der zeitgenössischen Kirchensänger, die die Chourmousios melismatische Schrift zusätzlich melodisch verziert haben, dargestellt.

Schlüsselworte: Kirchenmusik, melodische Formel, neumatische Notation, analytische Notation, großen Zeichen, Interpretation, Transkription, Sticheron, Psaltai.

Die Deutung der neumatischen Notation in den verschiedenen Entwicklungsphasen ihrer jahrhundertelangen Existenz ist gewiss das zentrale Problem, welches seit einigen Jahrzehnten die Wissenschaftler beschäftigt. Das Fehlen bzw. die Nichtexistenz eines universalen Schlüssels für die Dekodierung der sog. "alten" neumatischen Schrift (vor der letzten Reform, Anfang des 19. Jahrhunderts), hat eine Reihe von Gründen. Einer der entscheidenden Gründe liegt in der Natur dieser Notation selbst, in ihren immanenten Eigenschaften.

Es ist wichtig, zu erwähnen, dass die spezifische Umkehr der Musik des Abendlandes nach der Einführung des linearen Systems durch Guido von Arezzo erfolgte, in dem ein Notenzeichen einem Ton entsprach. Mit der immer stärkeren Tendenz, die Elemente des musikalischen Verlaufes präziser – analytisch aufzuzeichnen (vor allem im Sinne der Bezeichnung der Tonhöhen und der rhythmischen Einheiten), entfernte sich die westliche musikalische Notation immer mehr von den zwar unterschiedlichen, im Grunde aber verwandten – stenografischen "östlichen" Notensystemen.¹

Die wesentliche Unterscheidung liegt darin, dass die Aufzeichnung in den östlichen Notationen entweder die Vorschriften und Umstände der

¹ Kurt Saks, *Muzika starog sveta*, Beograd 1980, 151.

Ausführung ohne Skizzierung des exakten musikalischen Verlaufes voraussetzt, oder jedoch einen Entwurf darstellt, welcher durch mehr oder weniger freie Interpretationen des Ausführenden ergänzt wird², wie dies mit den neumatischen Notenschriften der Fall ist.³ Wodurch aber ist die neumatische Notation stenografisch, und blieb sie nach der letzten Reform, welche von Chrysanthos, Gregorios und Chourmouzos, zweifelsohne unter Einfluss des theoretischen Systems der westlichen Musik, immer noch stenografisch oder synoptisch? Wir werden versuchen, eine Antwort auf diese Fragen aufgrund der Analyse der ausgewählten Beispiele aus dem *Sticheron* des Germanos, des Bischofs von Nea Patras, aus der handschriftlichen Tradition des 18. und 19. Jahrhunderts, also mit der altbyzantinischen, bzw. analytischen neumatischen Notation zu geben.

Mehrere Jahrzehnte existierten in der Wissenschaft vollkommen widersprüchliche Meinungen bezüglich der Deutung der neumatischen Notation aus den Handschriften der byzantinischen und nachbyzantinischen Epoche. Diese Divergenz war in erster Linie die Folge von diametral unterschiedlichen Zugängen bezüglich ihrer Entwicklung. In der Anordnung der Entwicklungsstufen der neumatischen Schrift ging man einerseits aufsteigend von den alten bis zu den neuen Formen aus, beginnend mit dem 11. Jahrhundert, andererseits nahm man die reformierte, analytische Notation von Chrysanthos aus dem 19. Jahrhundert als Ausgangspunkt, um retrograd alle früheren Phasen zu erklären.

Auf dem 16. Internationalen Kongress der Byzantinistik, welcher 1981 in Wien abgehalten wurde, war unter anderem das Thema *Byzantinische Musik im Zeitabschnitt von 1453–1832 als Quelle für die Theorie und Praxis der Tradition vor 1453* behandelt worden. Hier wurde eine grundsätzliche Übereinstimmung darüber erreicht, dass die Notation vor der offiziellen Reform durch die ‘Drei Lehrer’ 1814 stenografisch gewesen ist.⁴ Dennoch sind, in Ermangelung systematisch-analytischer Studien des reichen handschriftlichen Erbes der östlichen orthodoxen Gesangsüberlieferung, noch immer die Schlüsselprobleme aktuell, welche entweder daraus abgeleitet werden, oder mit der Deutung der neumatischen

² Cf. Tijana Popović-Mladenović, *Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka (Musical Writing and the Awareness of Musical Language with Special Consideration of Avant-garde Music in the Second Half of the 20th Century*, Clivio, Beograd 1996, 33.

³ Der Begriff Improvisation ist nicht ganz adäquat der Interpretation des Sängers, der nach dem neumatischen Text singt. Mehr über dieses Problem wird weiter unten diskutiert.

⁴ Γρηγόριος Θ. Στάθη, *Συμπόσιον περί Βυζαντινῆς Μουσικῆς*, Θεολογία, τόμ. ΜΓ', τεύχος 3, Ἀθήναι 1982, 749–763.

Schrift sowohl der byzantinischen als auch der postbyzantinischen Epoche in Verbindung stehen.

Die Argumente, welche, wie bekannt, die griechischen Forscher zur Verteidigung des stenographischen Charakters der alten Methode erwähnt haben, wurden mit existierenden Definitionen des Grundparameters in der Kirchenmusik – der melodischen Formel – in Verbindung gebracht, weiters mit der Auffassung der drei Phasen des Erlernens einer bestimmten Gesangsweise (Melodie, Arie etc.) – Parallage, Metrophonie, Melos, sowie in Zusammenhang mit zahlreichen Zeugnissen der Schreiber des 17. und besonders des 18. Jahrhunderts, welche die sog. „Erklärungen“ und „Analysen“ aufzeichneten. (gr. ἐξήγησις, ἀνάλυσις)⁵.

Die eigentliche Begründung in den angegebenen Argumenten liegt in der Rolle der großen Zeichen – τῶν μεγάλων ὑποστάσεων χειρονομίας. Hier führen die Theoretiker an, dass damit entweder die ganze Melodie oder die rhythmischen Tonwerte stenographisch dargestellt werden bzw. deren spezifischer Ausdruck.

Es ist sicher, dass die melodischen Formeln in der Gesangstradition vor der Reform durch unterschiedliche Kombinationen diastematischer Zeichen gebildet wurden, begleitet von Aphona oder großen cheironomischen Hypostaseis. Davon zeugen ganz klar Manouel Doukas Chrysaphes, der sagt, dass die Formel ἡ τῶν σημαδίων ἔνωσις, ἥτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος,⁶ als auch Chrysanthos von Madytos, welcher, die alte Notation im *Theoretikon* erklärend, anmerkt, dass das Singen der melodischen Formel (=melos) folgendes bedeutet: “τὸ νὰ ψάλλωσι τὸ μεμελισμένον τροπάριον καθὼς ζητοῦσιν αἱ θέσεις τῶν χαρακτήρων μετὰ τῶν ὑποστάσεων”.⁷

Eine weitere charakteristische Stelle in dem *Großen Theoretikon der Musik* spricht sehr klar vom synoptischen Charakter der alten Methode: ἐσύνθετον δὲ καὶ θέσεις χαρακτήρων μουσικῶν, ἵνα συνοπτικῶς γράψωσι τὸ ψαλλόμενον καὶ παραδίδωσι τοῖς μαθηταῖς εὐμεθόδως τὰ ποιήματά των.⁸

Mittelbare Zeugnisse darüber, dass unter dem Prozess des Erlernens eines Gesanges vor der Reform drei gesonderte Phasen zu verstehen sind,

⁵ Wegen des immer häufigeren Versuchs, Melodien mit der analytischeren Form der neumatischen Schrift aufzuzeichnen, nennt Gregorios Stathis die Periode von der Mitte des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine transitorische Phase, die mit der Reform der neumatischen Schrift Anfang des 19. Jahrhunderts beendet wurde.

⁶ Μανουὴλ Χρυσάφη, *Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ Ψαλτικῆ Τέχνης...*, Φόρμιγγε περίοδος Α' ἔτος β', Ἀθήναι 1903, 4.

⁷ Χρυσάνθου, *Μέγα Θεωρητικόν τῆς Μουσικῆς*, XLVI, par. 70.

⁸ Ibid. 178, par. 400.

finden wir in den Randbemerkungen zahlreicher Musikhandschriften. Das Anfangsstadium der sog. *Parallage* bedeutete das Singen einer bestimmten Melodie in der Weise, dass die Töne in der angegebenen Reihenfolge miteinander anhand von Mikroformeln auf den Silben von ananes, neanes, nana etc. verbunden wurden. Das Resultat eines solchen Zugangs zur neumatischen Schrift ist die kontinuierliche Auf- und Abwärtsbewegung der Melodie, in Abhängigkeit von den Zeichen, mit denen der Melodieverlauf aufgezeigt wird, aber ohne Intervallsprünge und ohne Möglichkeit, dass derselbe Ton zweimal hintereinander wiederholt wird. Auf höherem Niveau als die *Parallage* ist die *Metrophonie*, bei der ausschließlich diastematisch-neumatische Intervallzeichen verwendet werden (dies bedeutet, dass die großen cheironomischen Zeichen nicht in Betracht gezogen werden). Schließlich ist die dritte und komplizierteste Phase das Singen von *Melos*, des kompletten Inhalts der gegebenen Aufzeichnung, einschließlich der Intervallzeichen sowie der großen cheironomischen Hypostasen.

In dem Bestreben, diese letzte Etappe – die Überwindung des Melos – zu erleichtern, “deuten” zahlreiche Schreiber schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts immer öfter alte Aufzeichnungen und schreiben sie mit einer analytischeren, obgleich immer noch synoptischen neumatischen Schrift auf. Die Tendenz, auch die “versteckten” Melodien aufzuzeichnen, ist durch die Komplexität der Musikarten der Kirchenmusik bzw. durch die Veränderungen in der Melodiestructur verschiedener Gesangsmelodien begründet. Ein solch bedeutsames Ereignis, welches sich in der Gesangspraxis und in der musikalischen Aufzeichnung der zweiten Hälfte des 17. und 18. Jahrhunderts widerspiegelt, war das Komponieren der verzierten kalophonischen sticherarischen Gesangsmelodie durch Chrysaphes den Jüngeren, des Protopsaltes von Konstantinopel und seines Schülers Germanos, des späteren Bischofs von Nea Patras.

Beim Komponieren, oder präziser gesagt, beim Arrangieren des sticherarischen Melos, nahmen sowohl Chrysaphes o Neos als auch Germanos Neon Patron die traditionelle Version des Sticherons als Grundlage, welche Manouel Chrysaphes zugeschrieben wird.⁹ Diese beiden weisen in den Kolophonen ihrer Autographa eindeutig darauf hin, dass sie die alten Melodieformeln kalophonisch verändert haben bzw. dass

⁹ In den Kolophonen der Autographa von Chrysaphes dem Jüngeren steht: “... ἐκ τοῦ παλαιοῦ Στιχηραρίου καὶ ἰδιοχείρου γράμματος τοῦ παλαιοῦ κὺρ Χρυσάφου τοῦ Ἐμμανουὴλ ἐκτονισθεῖσα, ἀλλ’ ἐν καινῷ τινι καλλωπισμῷ καὶ μελिरρυτοφθόγγοις νεοφανέσι θέσει, καθάπερ ταινῶν ἄσματολογεῖται τοῖς μελωδοῦσιν ἐν Κωνσταντινουπόλει...”. Cf. Μανόλης Κ. Χατζηγιακούμης, *Χειρόγραφα Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς 1453-1820*, Εθνικὴ Τράπεζα τῆς Ελλάδος 1980, 33-34; Πατριαρχικὴ Βιβλιοθήκη Ἱεροσολύμων, Νέα Συλλογὴ ἀρ. χφ. 4.

sie in das *Sticheron* neue, und für die Sänger gewiss anspruchsvollere Melodielösungen eingebunden haben.

Auch vor diesen beiden oben erwähnten Komponisten konnte man, größtenteils in den Aufzeichnungen entwickelter sticherarischer oder papadikischer Gesangsmelodien, die Erläuterungen bestimmter Formeln finden, welche wahrscheinlich für die Sänger eine besondere Schwierigkeit darstellten.

Die Verzeichnisse mit sog. "schwierigen Formeln", welche die Schreiber zu deuten versuchten bzw. sie analytischer aufzeichneten, können in der handschriftlichen Tradition Ende des 17. sowie im gesamten 18. Jahrhundert gefunden werden, und dies vor allem in Zusammenhang mit sticherarischen Melodien des Germanos Neon Patron.

Ein solches Beispiel des Versuches der Analyse komplexer Formeln finden wir in der Handschrift Nr. 975 der Griechischen Nationalbibliothek, in der der Schreiber diejeniegen Formeln aussonderte, welche er während der Melodieaufzeichnung am Rande analytischer vermerkt hatte. Die Darlegung einiger dieser Formeln in zwei Varianten (a, b) der Aufzeichnung mit spätbyzantinischer Notation und deren Transkription in reformierter neumatischer Schrift, welche Chourmouzios Chartophylax verfasst hat (c), ist in der Tabelle Nr. 1 aufgezeigt. Was auf den ersten Blick auffällt, ist die Länge der gegebenen Formeln, die in der zweiten und dritten Variante der Aufzeichnung progressiv wachsen. Ebenso evident ist die Tatsache, dass der Schreiber der Handschrift Nr. 975 in der „Analyse“ schwieriger Formeln eine größere Zahl von Intervallzeichen als auch rhythmischen Zeichen, wie *Klasma* und *Gorgon*, verwendet hat. Obwohl Anfangs- und Endtöne in allen aufgeführten Formeln in der ersten und zweiten Aufzeichnung nicht übereinstimmen, kann doch zwischen ihnen die Übereinstimmung im Melodieskelett, in der Hauptrichtung, in der sich die Melodie bewegt, sowie in ihrem Ambitus, festgestellt werden. Wenn wir aber zum Vergleich die dritte, jüngste Aufzeichnung von Chourmouzios Chartophylax in Betracht ziehen, gilt eine solche Bemerkung nur teilweise. In den Formeln mit der reformierten Notation wird die ursprüngliche Melodiestructur durch Anwendung zahlreicher vorübergehender Töne verschleiert.

Mit einer minutiösen, aber in einzelnen Fällen tendenziösen Analyse, könnten wir die Schlüsseltöne, die in der ersten synoptischen Niederschrift dargestellt sind, aussondern. Die Frage ist, ob deren Funktion, von der ursprünglichen Aufzeichnung bis zu dieser letzten, dennoch verändert wurde, und in welche Richtung sich diese neu entstandene Veränderung bewegt.

Die Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede zwischen gegebenen Melodien sind in der Transkription bestimmter Formeln im Fünfliniensystem eher wahrzunehmen. In allen vier Beispielen, die in der Tabelle Nr. 2 der Handschrift des Chourmouzos Chartophylax dargestellt werden (als auch im Falle restlicher „schwieriger“ Formeln aus der Handschrift EBE 975), können die Umrisse (Konturen) ursprünglicher Formeln erkannt werden. Es ist jedoch beinahe unmöglich, die gleichen Töne in der vergleichenden Darstellung der drei neumatischen Handschriften mit Präzision zu lokalisieren. Dies ist in den Beispielen Nr. 1 und 2 leichter zu erreichen, wo sich die analytische Aufzeichnung in der Zahl von Tönen von den übrigen zwei synoptischen Varianten der gleichen Formel drastisch unterscheidet. In diesen Beispielen ist auch die Übereinstimmung im charakteristischen Quartensprung am Anfang interessant (nur in Beispiel Nr. 2 fehlt im zweiten Linearsystem dieser Sprung).

In den Beispielen Nr. 3 und 4 in der analytischen Aufzeichnung erkennt man ein dichteres musikalisches Gewebe bzw. den sog. Evolutionstyp im Aufbau der Melodik. Es handelt sich um eine kontinuierliche Melodie, in der die Grenze zwischen Mikroformeln nur im Einklang mit der herausragenderen rhythmisch-metrischen Funktion einzelner Töne festgestellt werden kann. Es scheint, dass durch die Ausfüllung der Räume zwischen den Haupttönen und durch die Wiederholung der Varianten des engen melodischen Kerns – der Formel, der schwebende Eindruck der „versteckten“ Melodie potenziert wird. Auf diese Weise verwirklicht sich in der Tat die spezifische musikalische Dramatik, die ihre Auflösung gerade in der Kadenz erhält.

Durch die Ansicht, dass sich das Wesen der Kalophonie als einer Kompositionstechnik und gleichzeitig die Exegese der „alten Methode“ in den besonderen inneren Ausdehnungen in den Grenzen der „vorgegebenen“ Töne versteckt, (die in der reduziertesten Aufzeichnung dargestellt wurden), wird die Bedeutung des zweiten Teils der am Anfang dieses Beitrags gestellten Frage nicht geschmälert. Es ist auffallend, wieviel Kenntnis dieses Kriteriums uns zur Verfügung gestellt wird, wenn wir die Aufzeichnung in der reformierten Notation der ‘Drei Lehrer’ als getreue Transkription der in den alten Formen neumatischer Schrift überlieferten Melodien betrachten. Hier begegnen wir dem Bedürfnis der Definition des Verhältnisses zwischen dem gestalterischen Akt des Komponisten und seiner Wahrnehmung in der neumatischen Niederschrift einerseits, und der Gesangsweise bzw. Interpretation des Sängers, der gleichzeitig auch der Schreiber der Melodie ist.

Bevor wir auf das konkrete Beispiel kommen, in dem das erwähnte Verhältnis deutlich wird, ist es wichtig, zu betonen, dass Chourmouzos Chartophylax Gesangslehrer in der Patriarchatsschule von Konstantinopel

war, welche unmittelbar nach der Anerkennung der Reform gegründet wurde. Er wurde wegen seiner hingebungsvollen Arbeit an der "Übersetzung" aller bedeutsamen Sammlungen traditioneller Melodien als jener Mann angesehen, der sich für den Erfolg der Reform am meisten verdient gemacht hatte. Die große Gesangserfahrung des Chourmouzios stand im Einklang mit seiner hervorragenden Kenntnis der alten Notation. Dies sind gewiss wichtige Vorbedingungen, die wir im Auge behalten müssen, wenn wir über seine Transkriptionen sprechen wollen. Leider ist, außer den üblichen Kolophonen, in denen es heißt, dass die gegebenen Melodien der "alten Methode" durch die Anwendung der "neuen Methode" übersetzt oder "erklärt" sind, uns nicht bekannt, welche konkreten schriftlichen Quellen er in seinen Transkriptionen benützte. Wenn konkret vom Sticheron des Germanos Neon Patron die Rede ist, soll hervorgehoben werden, dass diese musikalische Sammlung eine bedeutsame Position in der handschriftlichen Tradition des 18. Jahrhunderts hatte.

Auf Grund der detaillierten Durchsicht der elf Aufzeichnungen des Sticherons des Germanos, die in der Griechischen Nationalbibliothek aufbewahrt werden, deren Entstehungszeit sich vom Anfang bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erstreckt, konnten wir aufgrund einer größeren Zahl von Melodiemustern feststellen, dass der Melodieverlauf einheitlich ist, Unterschiede jedoch existieren, die in der Verwendung von roten Zeichen evident sind. Diese natürliche und erwartete Erscheinung betonen wir deshalb, weil wir die Tatsache unterstreichen wollen, dass wir nicht absolut zuverlässig wissen können, welche alte Aufzeichnung mit der Transkription von Chourmouzios direkt in Verbindung gebracht werden kann. Schließlich ist es beinahe unmöglich festzustellen, wieviel Freiheit Chourmouzios bei der Deutung der alten Methode seiner Gesangserfahrung überließ (seinem Stil oder Yfos). Dass diese aber in jeder Deutung der Niederschriften einbezogen ist, zeugt folgendes Beispiel.

Im Beispiel Nr.1 im Rahmen der Tabelle Nr.3 ist das Sticheron *Τολῆς ἐν σκοτί ἀμαρτιμάτων* in synoptischer Niederschrift aus der Handschrift 975 dargestellt. Im Beispiel Nr. 2 ist die zweifache Transkription der analytischen neumatischen Aufzeichnung dieses Sticherons beigefügt. In dem Hauptstück im Fünfliniensystem ist die Grundtranskription oder Metrophonie des neumatischen Textes aus der Handschrift des Autographon von Chourmouzios Chartophylax dargelegt, in dem oberen System ist das Melos oder die Interpretation derselben neumatischen Aufzeichnung durch die bekannten Psaltai und Chorleiter Athens, Ioannes Arvanites und Likourgos Angelopoulos aufgezeichnet.

Das Erfordernis der Vereinfachung der Notation hat zu der grundlegenden Reform geführt, das Hauptprinzip war das gleiche, von

dem auch Guido von Arezzo ausgegangen war: Ein Zeichen – Ein Ton. Dennoch hatten die drei Reformatoren nicht das Ziel – und es wäre ihnen auch nicht gelungen – ein neumatisches System zu schaffen, welches dem Sänger die Möglichkeit nähme, bei der Interpretation der Niederschrift den ursprünglichen gestalterischen Impuls zu fühlen, der ihn dem Komponisten annähert.

Die Chourmouzos-„Analyse“ des Sticherons des Germanos im konkreten Beispiel ist trotz ihrer „analytischen Eigenschaft“ eine Aufzeichnung, von der die Sänger ausgingen, welche sie größtenteils beachteten aber auch darauf aufbauten. Während der Aufführung der einstimmigen Melodie gingen sie bei der Interpretation oder Verzierung desselben neumatischen Textes sogar zeitweilig auseinander, jeder nach seinem Gefühl und seinen Gewohnheiten.

Die Grenze zwischen dem Singen *nach der Aufzeichnung* (so wie es die Neumen verlangen) und dem Singen *aufgrund der Aufzeichnung* (was auch die nicht aufgezeichnete symbolische Schicht der Niederschrift einschließt) ist sehr flexibel. Diese Erscheinung ist für jede Form künstlerischen Ausdrucks charakteristisch, die ihre Identität auf der mündlichen Überlieferung aufbaut. Die Aufzeichnung hat daher eine sekundäre Rolle im Bezug auf die lebendige Praxis.

Die Bedeutung der Lehrer (griech. daskaloi), wovon in den Marginalien der Handschriften zahlreiche Sänger vor der Reform bezeugt sind, ist auch nach der Abschaffung komplexer und „mysteriöser“ cheironomischer Zeichen und Aphona, als auch nach der Einführung von einsilbigen Benennungen der Töne der Oktave (Solmisationssilben), mit denen die ehemaligen ersten zwei Phasen in der Bewältigung der Gesangsmelodie (Parallage und Metrophonie) auf eine herabgesetzt wurden, nicht verschwunden.

Die Bestätigung dafür finden wir in der aktuellen Gesangspädagogik, wo es dem Anfänger trotz des vereinfachten neumatischen Systems und der vorgegebenen theoretischen Vorschriften ohne Hilfe des Lehrers unmöglich ist, sogar das einfachste neumatische Beispiel zu bewältigen. Jeder Sänger ahmt den Gesangstil seines Lehrers nach bzw. dessen Interpretation der anscheinend eindeutigen neumatischen Aufzeichnung. Durch die Vervollkommnung seiner eigenen Gesangkunst verselbstständigt er sich vor allem in der Auswahl der Mikroanalysen, die ihm die Neumen an sich erlauben.

Die reformierte analytische Notation von Chrysanthos ist also ein System „imperativer“ Symbole, welches zweifache Bedeutung hat. Einerseits setzt es die *festgeschriebenen* Regeln voraus, mit denen die Beständigkeit der Gesangstradition gesichert ist und somit bestimmt

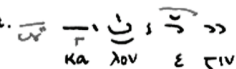
wird, wie die Kirchenmelodie sein soll, und andererseits stellt es eine Ansammlung nicht aufgezeichneter "stenographischer" Regeln dar, die der Sänger durch die mündliche Überlieferung erwirbt und die seine Interpretation dem sog. Yfos annähert oder entfernt.

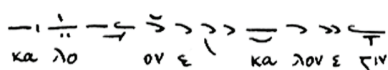
Die "hinzugefügten" Töne in der Interpretation des Sticherons *Τολζ ἐν σκοτί ἀμαρτιμάτων*, die mit der neuen analytischen neumatischen Methode aufgezeichnet wurden, sind ohne Zweifel eigentümliche Kalopismoι.

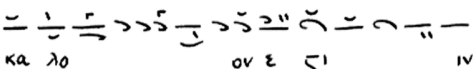
Zukünftige Forschungen sollen zeigen, ob auch unter den "Interpretationen" des traditionellen sticherarischen Melos von Chrysanthos bzw. Germanos in ihrer Entstehungszeit nur die "hinzugefügten" Töne verstanden wurden, gerade so wie sie der Schreiber der Handschrift 975 in den Analysen schwieriger Formeln aufzeichnet, bzw. so wie sie die zeitgenössischen (modernen) Sänger der sehr melismatischen Aufzeichnung von Chourmouzos hinzufügen.

Tabelle Nr. 1

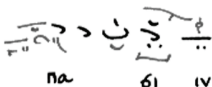
Beisp. Nr. 1 'H Μεταμορφώσεως τοῦ Κυρίου, Τῆς θεοσητός σου ἦχ. πλ. Α' $\frac{\pi}{\alpha} \frac{\alpha}{\alpha}$

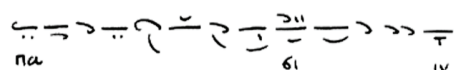
1a. 
κα λον ε ςiv

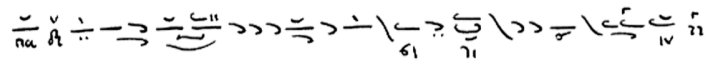
1b. 
κα λο ον ε κα λον ε ςiv

1c. 
κα λο ον ε ςi iv

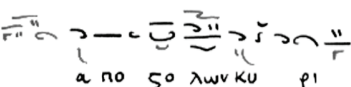
Beisp. Nr. 2 Κυριακῆ Ἑσπέρας τῆς Ἀγ. Πεντηκοστῆς, Νῦν εἰς σημεῖον ἦχ. Γ'

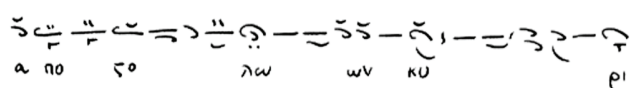
2a. 
πα βι iv

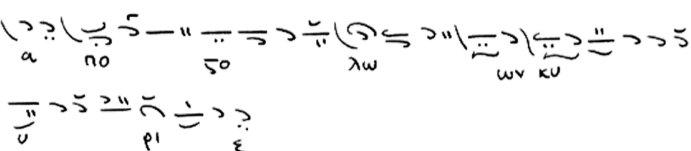
2b. 
πα βι iv

3c. 
πα βι iv

Beisp. Nr. 3 Τῆ Τετάρτῃ τῆς Β' ἑβδομάδος, Τῶν θείων Ἀποστόλων ἦχ. Γ' $\frac{\pi}{\alpha} \frac{\alpha}{\alpha}$

3a. 
α πο ςο λων κυ ρι

3b. 
α πο ςο λω ων κυ ρι

3c. 
α πο ςο λω ων κυ ρι ε

Beisp. Nr. 4 Τὰ Ἄγ. Θεοφάνεια, Δεῦτε μιμησώμεθα ἦχ. Δ'

4a.

το πν ευ μα κα ηηρ χε ζω

4b.

το ηνευ μα κα τηρ χε α τηρ χε ζω

4c.

το πνευ μα κα ηηρ χε ζω

Beisp. Nr. 5 Ἡ ἐν τῷ Ἐἰσοδος τῆς Ὑπερ. Θεοτόκου, Ἐπελαμψεν ἡμέρα ἦχ. πλ. Α' λ. 4

5a.

και χε

5b.

και αι χαι αι

5c.

και αι χαι αι η ρει εις η

Beisp. Nr. 6 Ἡ Μετάστασις τοῦ Ἄγ. Ἰωάννου, Ὡς τῶν ἀπορήτων ἦχ. Α λ. 4

6a.

ε εκ δε δε βων ε χθρων

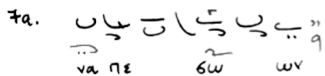
6b.

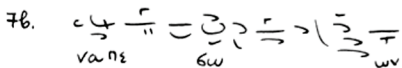
δε δε βω ων ε εχ θρω ζω ω ων

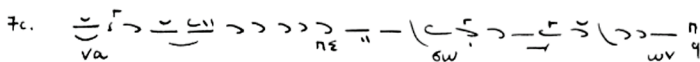
6c.

δ1 δε2 βω ζω ων ε

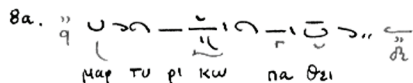
Beisp. Nr. 7 'Η Μετάστασις τοῦ 'Αγ. 'Ιωάννου, Τὸ Φυτὸν τῆς ἀγγελίας ἤχ. Α' ♩

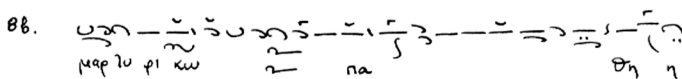
7a. 
να πε σω ων

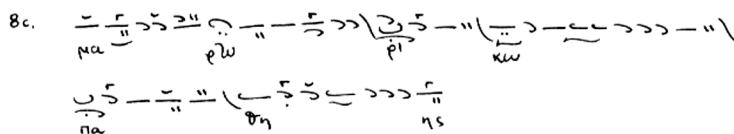
7b. 
να πε σω ων

7c. 
να πε σω ων

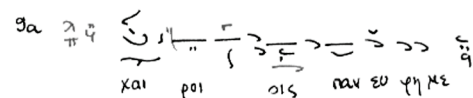
Beisp. Nr. 8 'Αγ. 'Απ. 'Ανανίου, Τὸ σκευός τῆς ἐκλογῆς ἤχ. Α' ♩

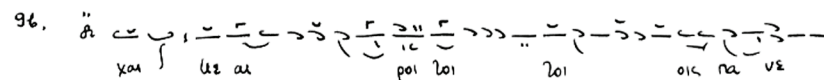
8a. 
μαρ τυ ρι κω πα θει

8b. 
μαρ τυ ρι κω πα θει η

8c. 
μαρ τυ ρι κω πα θει ης

Beisp. Nr. 9 'Αγ. Μεγαλομάρτυρος Εὐφημίας, Σήμερον χοροὶ Πατέρων ἤχ. πλ. Α' ♩

9a. 
και ροι οισ παν ευφημει

9b. 
και ιε αι ροι λοι λοι οισ πα νε

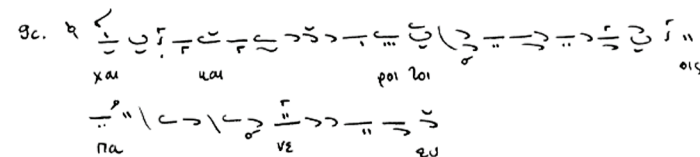
9c. 
και αι ροι λοι οισ πα νε ευ

Tabelle Nr. 3

Beisp. Nr. 2 Τοῖς ἐν σκότει ἀμαρτιμάτων

Τοῖς ἐν σκότει ἀμαρτιμάτων

α μαρ τη μα νω ων

πο ρε ευ ο με νοις

φω

νε ω νω ως

α νε τει λα ας Χρι

στε

Musical score for a hymn in G major, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Greek and describe the resurrection of Christ.

The score consists of eight systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

The lyrics are:

νε νε
 ω και ρω ηη ης
 ε γκρα τελ
 α να
 ας και ηη ηη ε νε ευ ση μο ου
 η με ρο ων του
 τια να του

ου σου δει ξο ου η
 η η
 η μι
 νε νι υι ι
 ι να βο ω
 νω με εν σοι α να
 στα α ο θε ο θε ο

2

ο υο

ο υε ο υο χο υε

ε υο υο ος

ε λε η

σο ε λε η σο ου η μας

Весна Пено

ОД СТЕНОГРАФСКЕ ДО АНАЛИТИЧКЕ НЕУМСКЕ
НОТАЦИЈЕ НА ПРИМЕРУ СТИХИРАРА ГЕРМАНА,
ЕПИСКОПА НОВЕ ПАТРЕ

(Резиме)

Тумачење неумске нотације у различитим стадијумима њеног више-вековног постојања, свакако је централни проблем који деценијама уназад заокупља пажњу научника. Непостојање или немогућност постојања јединственог кључа у дешифровању тзв. „старог“ неумског писма (пре последње реформе с почетка 19. века), условљено је већим бројем разлога, од којих је један од пресудних сама природа ове нотације, њена иманентна својства.

Главна особеност „источног“ нотног писма се, генерално гледано, огледа у томе што запис подразумева или правила и околности за извођење, без скицирања егзактног музичког тока, или, пак, нацрт који бива допуњен мање или више слободном интерпретацијом извођача.

Умножавање броја оригиналних композиција и уједно личних интервенција мелода на плану симеографских правила, условили су у другој половини 18. века темељну реформу у којој је главни принцип био онај исти од кога је пошао Гвидо из Арца – један знак један тон. Међутим, тројица константинопољских теоретичара, Хрисант, Хурмузије и Григорије нису имали за циљ, нити им је то могло поћи за руком, све и да су хтели, стварање неумског система који би укинуо могућност појцу да у интерпретацији на основу записа осети првобитни стваралачки импулс сличан оном који поседују композитори. Другим речима, граница између појања *по запису* (како неуме захтевају) и појања *на основу записа* (што укључује и незабележени – симболички слој записа), иако знатно мање него раније, и даље је остала флексибилна.

Важност улоге учитеља (грч. даскала), о којој су на маргинама рукописа сведочили бројни појци пре реформе, није нестала ни након укидања сложених стенографских хирономијских и афоних знакова који су изискивали учење читавих мелодијских образаца напамет. Сваки појац опонаша појачки манир свог учитеља, односно његово тумачење наизглед једнозначног неумског записа. Усавршавањем сопствене појачке вештине он се, условно речено, осамостаљује пре свега у избору микро анализа које му саме неуме дозвољавају.

Реформисана, аналитичка нотација – нови метод, је дакле, систем „императивних“ симбола, који има двоструко значење. Он подразумева *записана* правила са којима се појачкој традицији обезбеђује постојаност, тако што указују на то каква треба да је црквена мелодија, али уједно представља и скуп *незаписаних* – *стенографских* прописа које појац наслеђује усменим предањем и који његову интерпретацију приближавају или удаљавају од ифоса својственог византијском појању.

У раду су анализирани примери стихира Германа, епископа Нове Патре (рукопис из Националне библиотеке Грчке – ЕВЕ бр. 975, 18. век), транскрипција Германовог *Стихирара* коју је сачинио Хурмузије Архивар (рукописи из Националне библиотеке Грчке – ЕВЕ МПТ бр. 747–750, 19. век) и њена савремена појачка реализација у интерпретацији познатих атинских појаца Ликургоса Ангелопулоса и Јаниса Арванидиса.

UDC 783.033.2.01:78.089.6“653”

Ivana Medić

THE IDEOLOGY OF MODERATED MODERNISM IN SERBIAN MUSIC AND MUSICOLOGY

Abstract: The term ‘moderated modernism’ has been current for quite some time in Serbian music historiography, but there have been only a few attempts to define it. I shall try to define the term, introduce some of its key concepts and features and demonstrate its applicability. Although moderated modernism was an international phenomenon which had divergent manifestations in various periods before and after the Second World War throughout Europe, my aim is to focus on the period between the decline of Socialist Realism and the ascent of post-modernism (roughly 1950 to 1980) in socialist Serbia, and to discuss the discourses and ideologies surrounding moderated modernism then and there.

Keywords: socialist realism, moderated modernism, avant-garde, Theodor W. Adorno, Serbian music, Cold War, music criticism.

‘Moderated Modernism’ is an oxymoron that has been commonly used, but rarely defined, in histories of European music.¹ In Serbian music historiography, the term has been current for quite some time, but there have been only a few attempts to define it.² However, the term can

¹ It was probably Theodor W. Adorno who first used this term (‘gemässigte Moderne’ in German): see Adorno, “The Aging of New Music”, “On the Social Situation in Music” and “Difficulties” in: *Essays on Music* (ed. Richard Leppert), Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2002, especially pp. 197–198, 406–408, 652. His attitude towards moderated modernism was clearly negative, as he calls it ‘ominous’, ‘despicable’, etc. However, the term has seen wider (and not so biased) acceptance in the realm of musicology only since Hermann Danuser appropriated it. Compare: Hermann Danuser, “Tradition und Avantgarde nach 1950”, in: Reinhold Brinkmann (ed.), *Die Neue Musik und die Tradition*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, 19, Mainz, 1978, 22–54.

² The term has been recognized and commonly used by Serbian art theorists working in the domains of visual and performing arts. Although Serbian musicologists have used as well, it has not been properly defined, but is used rather colloquially, accidentally or in passing; therefore it lacks theoretical foundation and explanation. Besides, it was never widely accepted, and although there is a common consensus that it existed indeed, histories of Serbian music usually do not mention it. For some recent accounts on moderated modernism see Melita Milin, *Tradicionalno i novo u srpskoj muzici posle Drugog svetskog rata 1945–1965* [The Traditional and New in Serbian Music after the Second World War 1945–1965], Beograd, Muzikoloski institut Srpske akademije nauka i umetnosti, 1998; Ivana Medić, *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca* [Piano Music of Vasilije Mokranjac], Beograd, Studentski kulturni centar – Bookwar, 2004; Miško Šuvaković et. al., “Umetnost XX veka u Srbiji”, in: H. V. Janson & Anthony F. Janson, *Istorija umetnosti* [History of Art], new Serbian edi-

be used as a label for a majority of works produced in the period between the decline of Socialist Realism and the ascent of post-modernism (roughly 1950 to 1980). I shall try to define the term, introduce some of its key concepts and features and demonstrate its applicability. I should stress that moderated modernism was an international phenomenon which had divergent manifestations in various periods before and after the Second World War throughout Europe. However, my aim is to focus on the postwar period in socialist Serbia, and to discuss the discourses and ideologies surrounding moderated modernism then and there. I shall examine the circumstances that led to its promotion, and compare it to postwar avant-garde positions, in order to clarify the ideological differences between them.

Moderated modernism³ denotes a politically neutral, socially acceptable, non-avant-garde, non-challenging form of modernism, whose most obvious feature was the artists' desire to make peace between modern and traditional and between regional and international. The authors who adopted moderated modernism were interested in approaching the dominant streams of international modernism; however, its most radical variants were alien to them. Moderated modernism was situated between avant-garde and tradition, between the international and regional ideas and ideals. It had the strongest effect on the composers who became active immediately after the Second World War, but also left an impact on the oeuvre of both older and younger generations of authors; and some of its ideological premises have been present up to nowadays. Moderated modernism is an oxymoron because modernism⁴ is not supposed to be

tion, Novi Sad, Prometej, 2005; Misko Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine* [The Dictionary of Modern and Postmodern Visual Arts and Theory after 1950], Beograd/Novi Sad, Srpska akademija nauka i umetnosti/ Prometej, 1999, especially pp. 194 and 321.

³ The 'moderate' part of this term can be expressed in two ways in English: as an adjective (moderate) or participle (moderated). In both cases, the denoted meaning is essentially the same – something opposed to radical, extreme, provocative, troublesome. However, the adjective suggests that moderateness is in the very nature of the phenomenon, while the participle puts an emphasis on human agency; hence my preference for the second option.

⁴ Disrespective of all the controversies surrounding the megaculture of modernism, its core feature may be described as the awareness that we live in modern times, which are "better" and "more advanced" than the previous epochs, and that we are a part of the general development of human civilisation. According to A. Marino, G. Vattimo and others, modernism is an epoch in which *being modern* is a fundamental value, on which all other values are dependent; faith in progress, understood as a historical process, equates to faith in the value of novelty. Đani Vattimo, *Kraj moderne* [Gianni Vattimo, The End of Modernism], Novi Sad, Svetovi (Bratstvo–Jedinstvo), 1991,

moderate(d), but maximalist,⁵ experimental, futurist,⁶ radical,⁷ unsettled, anti-traditional, utopian!

There are also various more-or-less synonyms for moderated modernism, ranging from descriptive to pejorative, such as moderate mainstream,⁸ moderately contemporary language (or procedures),⁹ ostensibly moderate idiom,¹⁰ moderateness and accurateness,¹¹ socialist aestheticism,¹² academic classicism (or modernism),¹³ tempered modernism,¹⁴

103; Adrijan Marino, *Moderno, modernizam, modernost* [Modern, Modernism, Modernity], Beograd, Narodna knjiga, 1997, 93–106.

⁵ The terms ‘maximalism’ and ‘maximalist’ in the context of musical modernism have been introduced by R. Taruskin; cf: Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 4 (*The Early Twentieth Century*), Oxford University Press, 2005; idem, *Defining Russia Musically*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

⁶ Vattimo calls modernism the “futuristic” epoch and remarks that it is characterized by abandonment of the secular vision of existence and affirmation of the profane spheres of value; furthermore, faith in progress and novelty are increasingly defined as values themselves. Vattimo, op. cit, 105.

⁷ Progress in modernism can be achieved by evolution or revolution. Avant-garde which, among the modernist tendencies, cries most strongly for revolution, is a radical form of modernism, often opposed to its less radical variants. According to M. Veselinović-Hofman: “Avant-garde is a unique psychological, social and artistic phenomenon, which is – in its most typical way – realized through the organized, declared and aggressively anti-traditional movement; it aims to fulfill the tasks proclaimed in its manifesto, and its specific life span unfolds between explosion and combustion. Avant-garde is not a stylistic category, since it stands for the break up with continuity; therefore its role is to criticize the institution of art. Avant-garde represents an excessive moment in the history of 20th century modernism; avant-garde is esoteric, since it locks itself into the world of structuralized planning, intellectualism and de-subjectivisation; but, at the same time, it rebels against the esoteric, by trying to integrate artistic creation and everyday life.” Mirjana Veselinović-Hofman, “Teze za reinterpretaciju jugoslovenske muzičke avangarde” [The Sketches for Re-Interpreting Yugoslav Musical Avant-garde], *Muzički talas* No. 30–31, 2002, 18–33.

⁸ The term introduced by Arnold Whittall, alongside equally problematic “modernist mainstream”. Whittall includes the likes of Richard Strauss, Ralph Vaughan Williams, Francis Poulenc, Paul Hindemith, Sergey Prokofiev, Aaron Copland, Benjamin Britten and Dmitry Shostakovich in moderate mainstream as its most prominent exponents, while modernist mainstream is represented by Igor Stravinsky, Elliott Carter, Michael Tippett, Olivier Messiaen, Henry Dutilleux, György Ligeti and Witold Lutosławski. See Whittall, 364–394.

⁹ Jasenka Andjelković, *Klavirska dela Vasilija Mokranjca* [Piano Works of Vasilije Mokranjac], Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 1986 (unpublished typescript).

¹⁰ Levon Hakobian, *Music of the Soviet Age 1917–1987*, Stockholm, Melos, 1998, 76.

¹¹ *Ibid*, 146.

¹² Sveta Lukić, “Socijalistički estetizam – Novi fenomen” [Socialist Aestheticism – A New Phenomenon], in: *Matrica našeg književnog života* [The Matrix of Our Literary Life], Niš, Gradina, 1983, 67–69.

middle-of-the-road,¹⁵ humanistic tradition,¹⁶ tonal music with false notes,¹⁷ conservative-modern music,¹⁸ officially approved modernism,¹⁹ normal state of art, well-adjusted art,²⁰ politically correct composers²¹, etc.

Moderated modernism in post-war Serbian music

The end of the Second World War found Serbia (and the entire former Yugoslavia) impoverished, demolished, devastated; apart from rebuilding the country the newly-established communist regime had to affirm its power, found new institutions or re-programme the existing ones. In respect of the technical level of musical discourse, one must bear in mind that the development of the professional musical life in Serbia began relatively late, only in the middle of the 19th century.²² This late effort towards establishing cultural institutions, educating the people, promoting bourgeois cultural values, and so on, was interrupted several times by wars. Due to these unfavourable circumstances, not a single internationally important composer emerged in the period of early modernism, a composer which could become a role-model for future generations (as Stravinsky, Bartók, Janáček or Szymanowski). However, Serbian composers and performers took huge steps forward, trying to catch up with what they had missed, and in less than a century they crossed the path from early-romantic/Biedermeier salon music, patriotic choruses

¹³ The terms used by Serbian composer Vladan Radovanović to describe the academic canon that young composers had to deal with in the beginning of their careers. About Radovanović's artistic theory and practice see Ivana Janković [Medić], *Sintezijska umetnost Vladana Radovanovića*, [The Synthesic Art of Vladan Radovanović], *Muzikologija* No. 3, 2003, 141–186.

¹⁴ Yves Knockaert, "Music and Modernism in Flanders", (Accessed on 10th January, 2007) <http://www.muziekcentrum.be/english/cdb/genre.asp?page=articledetail&g=1&Id=4499>.

¹⁵ David Fanning, *Shostakovich's Eight Quartet*, Aldershot, Ashgate, 2004, 30.

¹⁶ Ibid, 5–7.

¹⁷ Yuri Kholopov, "Philip Gerskhovich's search for the lost essence of music" in Valeria Tsenova (ed.), *Underground Music From the Former USSR*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997, 35.

¹⁸ Arnold Whittall, *Music since the First World War*, Oxford, Clarendon Paperbacks, 1994, 90.

¹⁹ Hakobian, op. cit, 319.

²⁰ Ješa Denegri, *Pedesete – Teme srpske umetnosti* [1950s – The Themes of Serbian Art], Novi Sad, Svetovi, 1995, 12–13, 17–18.

²¹ Hakobian, op.cit, 146.

²² About the early development of Serbian musical culture see Tatjana Marković, *Transfiguracije srpskog romantizma – Muzika u kontekstu studija kulture* [Transfigurations of Serbian Romanticism – Music in the Context of Cultural Studies], Beograd, Univerzitet umetnosti, 2005.

and folk-music collections,²³ to the radical avant-garde works of the composers educated in Prague in the late 1920s/early 1930s, mostly in the class of Alois Hába. The avant-garde works of the members of the so-called 'Prague group' were youthful, technically unconvincing and experimental, but they still marked the period when Serbian music for the first time truly caught up with Europe. However, this was not the case with Serbian musical life in general, and upon their return to Belgrade, these composers found their quarter-tone, serial and expressionist works rejected both by critics and audiences. The reason for their failure to promote radical modernism music in Serbia was not the technical inconsistency of the pieces, but the under-development of musical life and its institutions in general.

A further reason for the lack of success and deeper impact of the Serbian music avant-garde in the 1930s can be found in Peter Bürger's claim that the main condition for it is a self-critique directed towards the entire institution of art in the mature bourgeois society.²⁴ Since Serbian/Yugoslav society was only just establishing bourgeois order and its institutions, there was no room for self-criticism; also, the radical interruption of this development after the Second World War, with the establishing of the communist regime and its cultural dogma, made it still less possible to criticize tradition.

After the Second World War, the Belgrade Music Academy continued its work, having been briefly interrupted during the war. The late 1940s saw the emergence of the first generation of composers completely trained in Belgrade. However, their point of departure was not the pre-war avant-garde, but socialist realism. The reasons for this were both technical and ideological. In the first respect, the fact that the Academy was still only a decade old made its professors fearful of dillentantism; hence they insisted on their students' mastering traditional forms and musical styles from the past, believing that without a solid technical base there could be no 'superstructure'.²⁵

²³ Marković identifies three characteristic discourses of Serbian musical Romanticism: the discourses of patriotism, folklore and lyric sentimentalism. Cf. *ibid.*

²⁴ Peter Bürger, *Teorija avangarde* [Peter Bürger, *The Theory of Avant-Garde*], Beograd, Narodna knjiga, 1998, 23–50.

²⁵ See, for example, Vlastimir Peričić, „Tendencije razvoja srpske muzike posle 1945. godine” [Tendencies of Development in Serbian Music after 1945], *Muzički talas* br. 26, 2000, 68–70; Mirjana Veselinović–Hofman, *Srpska muzika druge polovine XX veka* [Serbian Music in the Second Half of 20th Century], manuscript, Beograd, 1998; Marija Kovač, *Simfonijska muzika Vasilija Mokranjca*, [The Symphonic Music of Vasilije Mokranjac], Beograd, Udruženje kompozitora Srbije, 1986, 1–6. Melita Milin explains the main reason for the preference for traditionalism over avant-garde

On the ideological level, the Communist party proclaimed that the ideal society had already been achieved, and so there was no need for further artistic (or political) revolutions (in fact, they would be harmful)! In the realm of music, the pre-war equalization of radical avant-garde music with the radical political left, promoted most eagerly by Vojislav Vučković,²⁶ was substituted by socialist realism imported directly from the USSR.²⁷ As Vlastimir Peričić noted, immediately after 1945 a paradoxical situation occurred, as the representatives of all three generations of composers expressed themselves in an almost identical musical language.²⁸ Socialist Realism was clearly anti-modernistic, and its ideologists imposed strong demands for “realist” art; however, art works were not supposed to represent life as it was, but rather a utopian vision of it. Hence, all genres of music, academic and popular, were supposed to be a soundtrack for the projected Bright Future!²⁹

The dogma of Socialist Realism was abandoned after only several years (as soon as Yugoslavia parted ways with the USSR and Eastern Block in 1948), but this only meant that the technical and ideological conditions for the creation of music became slightly less repressive. So-

in Serbia: “The negation of tradition, which is one of its [avant-garde’s] main positions, as well as the demand to start from ‘zero’ (tabula rasa), were too radical for the musical culture which had been trying to build its own tradition for the past century or so with a lot of enthusiasm and effort; so it was impossible for it to take a nihilist attitude towards tradition.” Milin, op. cit, 84.

²⁶ Vojislav Vučković (1910–1942) wrote his PhD thesis *Music as a Means of Propaganda* in Prague (where the Communist Party had been working legally), under the supervision of Zdeněk Nejedlý, another prominent exponent of communist ideas. Vučković continued his socio-cultural and political activism when he returned to Belgrade in 1934, and certainly influenced some of his friends and colleagues with his ideas and numerous writings. About his life and work see: Vojislav Vučković, *Studije, eseji, kritike* [Studies, Essays, Reviews], Beograd, Nolit, 1968 (collected and edited posthumously).

²⁷ Vučković was the first member of the Prague group to realize that the maxim ‘left in music – left in politics’ could not be applied adequately in Serbia; also, he was the one to “import” and promote Socialist Realism in Serbian music. One cannot know whether he would have maintained the same ideological positions after the Second World War, since he was killed by the Nazis in 1942.

²⁸ The members of the oldest generation of Serbian composers continued writing in their pre-war post-romantic manner, with notable effort to simplify their harmonic language; the members of the former “Prague group” (now in their late thirties/early forties) gave up their avant-garde past (which brought them closer to the eldest generation); this also determined the starting-point for the youngest generation, because most of them studied with the former avant-gardists. See Peričić, op. cit, 70.

²⁹ Compare to Šuvaković, op. cit, 320–321. Šuvaković, who writes from positions of poststructuralism and analytical theory, also reminds us that realism is but a theoretical dogma; cf. *ibid*, 289.

cialist Realism was gradually replaced with moderated modernism, an “official” form of modernism – modernist enough to promote the country’s relative openness towards world, but not radical enough to criticize and disturb the established order.

So, the decisive step was taken, but most composers were unsure how to continue from there. The attempt to establish continuity with the pre-war avant-garde was more difficult for composers than, say, painters or writers, because the visual arts and literature had much stronger and more influential pre-war avant-garde movements. On the other hand, the officials found art music generally unharmed because of its ambiguous and abstract nature, and they could tolerate excesses (in both technique and ideology) in music much easier than in more obviously mimetic arts such as film or literature.

The general opinion among music professionals in the early 1950s was that composers should seek novelty, but without discarding the traditional artistic means; that gradual and continuous introduction of new techniques was more desirable than an abrupt break with the past.³⁰ The word “new” here has relative meaning, since in the post-war Serbia even neo-classicism could be perceived as new, even avant-garde, because that style had not existed in the local pre-war musical scene.³¹

As for the technical level of musical discourse, Arnold Whittall identifies three typical features of works belonging to what he terms the ‘moderate mainstream’: 1) the distinction between consonance and dissonance (even though this was no longer an absolute), 2) the identifiable presence of motivic or thematic statement and development, and 3) the consistent use of rhythmic, metric regularity.³² Also the works should refer not only to tonality but also to the established genres of tonal composition, as sources to be critiqued, and even destabilized, but not disrupted – still less destroyed. Yet Whittall also admits that significant intersections between the moderate and the modernist could be detected, and that the immediate accessibility of either could not be guaranteed.³³

³⁰ See Milin, *op. cit.*, 56–59, where she quotes opinions of some of the most active participants in Serbian musical scene.

³¹ For example, one may refer to the critical reception of the first public presentation of the works by two young composers, Dušan Radić and Enriko Josif: Pavle Stefanović, “Dva seva munje u našoj muzičkoj žabokrečini” [Two Lightning-Strikes in Our Musical Mud], *Književne Novine*, 25th March 1954. On discrepancies between the critical reception of local avant-garde and the actual situation see “Prvi muzički biennale u Zagrebu – Pogledi i utisci” [The First Music Biennial in Zagreb – Overviews and Impressions], *Zvuk* 49–50, 1961, 485–492.

³² Whittall, 370,

³³ *Ibid.*

He also identifies certain common topoi of moderate music³⁴ and traces a basic separation in its corpus in terms of its adherence either to the relatively ‘romantic’ aspects of Mahler or the relatively ‘classic’ aspects of Sibelius.

However, when discussing Serbian postwar music, Melita Milin is much more precise, as she identifies four relatively independent ways of articulating moderately modern works, some of them having predecessors in Serbian music.³⁵ The first stream is the neo-expressionist one. Expressionism had divergent manifestations in pre-war Serbian music, ranging from atonal ‘maximalism’ rooted in late Romanticism, to quarter-tone and sixth-tone experiments; hence it was a handy tradition to relate to. On the other hand, the postwar academic community favoured preservation of traditional forms. So, the majority of composers started off by filling classical forms with freely-atonal music and gradually dissolving formal boundaries. Later on some of them introduced elements of twelve-note and serial techniques – but never consistently, and their role-model became Berg rather than Webern or the Darmstadt serialists.

The second approach could be described as a late reception of the objectivist type of neo-classicism, with possible role models of Stravinsky, Prokofiev and Hindemith. The sharp anti-romantic attitude, detachment, irony and general anti-expressiveness of neo-classicism were considered a major novelty in Serbian post-war music and greeted with both surprise and acclaim. Composers such as Dušan Radić, Enriko Josif and Milan Ristić wrote music that was perceived as avant-garde and non-conventional (due to the lack of Neo-classicism in Serbian music thus far), and yet relatively accessible, when compared to more radical forms of modernism. Vladan Radovanović in his early days also pursued Neo-classicism (which he called ‘polymusic’, thus distinguishing it from the canon of ‘academic classicism’)³⁶, but he soon became engaged in much

³⁴ Such as: the requiem, eternal rest in the face of violence; turbulent unease, psychic despair and spiritual conviction; irony; questioning of straightforward affirmation; etc. Whittall also notes that most prominent moderate composers (Britten and Shostakovich) were perfectly capable of using the ‘abstraction’ of symphonic design as the basis for profound ‘topical’ discourse, as well as achieving a balance between the personal and the traditional. Whittall, op. cit, 385, 389–390.

³⁵ Milin, however, does not argue (as I do) that the entire bulk of works that she analyzes should be labeled moderately modernistic. Her theoretical approach and analytical procedures are motivated with the desire to explore the nature of novelties in Serbian postwar music: what was considered new, how it was introduced, what was the reception and impact of those novelties etc. Cf: Milin, op. cit, 85–89.

³⁶ See Janković [Medić], *Sintezijska umetnost Vladana Radovanovića*, 141–186.

more radical pursuits and emerged as the sole consistently avant-garde Serbian composer.

The third way of articulating moderately modern music works, which aroused a lot of controversy but also met with critical approval, overlapped with the previous two in that it intertwined the neo-styles with a specific reception of Serbian medieval heritage and tradition. This was controversial because the communist ideologues of the multinational Yugoslavia demanded the suppression of national and religious characteristics, and instead imposed upon its peoples the creation of a new, super-national and atheistic Yugoslav identity. However, it was not musical features that distinguished this type of moderated modernism from the two already mentioned (although the incorporation of church modes, religious tunes and quasi-archaic instrumentation and manners of performance made it clearly distinguishable), but the general choice of topics and subject, the nostalgic/poeticized relation towards the distant past, and the aim to revive the “archaic” by using contemporary artistic means. The most prominent composers in this group were Ljubica Marić, Dušan Radić and Rajko Maksimović, whose entire output is characterized by the combination of extremely modern technical means and a lifelong inspiration with the Serbian Middle Ages.

The fourth, most ‘up-to-date’ and clearly internationally orientated tendency emerged in the late 1950s. Although avant-garde musical means had already become available to Serbian and Yugoslav composers, it was chiefly after the Biennale of Contemporary Music was founded in Zagreb in 1961³⁷ that composers were strongly encouraged to master and assimilate the latest avant-garde techniques (among them most notably tone clusters, aleatorics, micropolyphony, and to a lesser extent serialism). Gradually, almost all composers (especially the younger ones) felt the necessity to assimilate at least some avant-garde procedures, if not the avant-garde ideology in its entirety,³⁸ because avant-garde as a total social and artistic formation never really happened

³⁷ Ever since its foundation in 1961 the Festival welcomed the most important contemporary composers, such as Stockhausen, Lutosławski, Kagel, Schaeffer (in 1961), Cage, Stravinsky (in 1963) etc. and played a decisive role for many young Yugoslav composers because it helped them become up-to-date with all the latest achievements of contemporary music.

³⁸ György Peteri defines this ideological position as “defensive integrationism”. In his view, cultural and academic relations with the West during the 1960s (he uses the example of Hungary, but the same might be said for Serbia/former Yugoslavia) were marked by deliberate efforts to import and “domesticate” Western economic [and cultural] knowledge. See Peteri, “Transnational and Transsystemic Tendencies in Hungary in 1960s”, *Slavonica* Vol. 10 No. 2, 2004, 119–120.

in Serbia. Although most scholars who analyzed the ‘post-Biennale’ period in Serbian and Yugoslav music did consider it avant-garde,³⁹ it is my belief that this “local avant-garde” actually also belongs to moderated modernism, for both technical and ideological reasons. Firstly, it appeared relatively late and its artistic means were only new (and relatively “shocking”) in the local context.⁴⁰ Furthermore, it emerged through the process of gradual assimilation of new technical means, and not through radical and organized artistic revolution. Also, it never functioned as an organized social formation, and it produced neither influential manifestos nor a strong discursive environment. But, the most decisive reason may be that it never really questioned the entire ideology of moderated modernism, which could be characterized as the determination to open towards Europe and ‘modernize’ and actualize Serbian culture, but not at the cost of destroying the existing institutions of musical and cultural life, and without calling for the radical denial of tradition.⁴¹

Critical reception of moderated modernism

As is already widely understood today, music histories only tell us about historiography, not about the actual music. Opinions regarding Serbian moderated modernism have ranged from apologetic to dismis-

³⁹ In the first book devoted to the musical avant-garde in Serbia M. Veselinović-Hofman introduced the notions of the “local type of avant-garde” and “pseudo-avant-garde” to describe different problems of avant-gardes in the countries “outside” European artistic “centre”: cf. Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas* [The Creative Presence of the European Avant-garde in Our Country], Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 33–34; Tijana Popović-Mladjenović accepts these notions and argues that the works by composers such as Vladan Radovanović, Berislav Popović, Petar Bergamo, Petar Ozgijjan, Rajko Maksimović and Zoran Hristić belong to the local type of avant-garde, i.e. that they represent a local version/reception of European postwar avant-garde; but also that they, nevertheless, produced “the second avant-garde impact in Serbian music” (the first one being the impact of Prague group): cf. Tijana Popović-Mladjenović, “Differentia specifica – Iz kompozitorske prakse 60-ih godina u Beogradu” [Differentia specifica – From the Composers’ Practice of the 1960s in Belgrade], *Muzički talas* No. 4–6, 1995, 28–38; No. 1–3, 1996, 36–52; No. 4, 1996, 49; see also Milin, op. cit, 156–209.

⁴⁰ Even before the Music Biennale in Zagreb had been founded, many Yugoslav music professionals (mostly composers and musicologists) had already been well informed about the European avant-garde; however, the pieces in which the most radical compositional techniques were applied did sound disturbing to the majority of music listeners who didn’t have the opportunity to travel abroad and/or to read about the contemporary trends in Europe.

⁴¹ Besides, by this time European avant-garde had already lost its sharpness and the ability to shock, and the imminent emergence of the new paradigm of postmodernism would soon put an end to all modernist utopian ideals and obsessions with constant progress.

sive, from eulogistic to condemnatory. So far not a single piece of research has been carried out in any of the former Yugoslav republics regarding the political significance of moderated modernism (especially its later and more “avant-garde” fractions) in the light of the country’s policy of flirting both with the Western and Eastern bloc during the Cold War (but being a member of neither). The policy of Tito’s and Communist Party’s regime towards the West was to promote the country as the most “western”, liberal, advanced and democratic among the communist countries of Eastern and Central Europe. Cultural (including musical) products were designed and advertised in accordance with this strategy/ideology, both in the West and at home; and the foundation of Zagreb Biennale and other similar events confirmed the country’s “openness” towards Western Europe and assimilation of its cultural values.

This cultural exchange with Western Europe also left an impact on local music historiography. By the end of the 1950s, as Serbian composers and critics started to have regular contacts with West, and especially after the Biennale was established, the general doxa emerged that a vast majority of Serbian music was old-fashioned and backward, an attitude that was only enhanced by similar objections coming from the Westerners themselves.⁴²

To call someone a moderated modernist 30 years ago would have been an insult. The fact that “the serialist mafia overtook music historiography”⁴³ strongly shaped the musical discourses in Western Europe, since their premises and ideologies were built on the basis of romantic/modernist notions of progress, evolution, artistic/aesthetic values, geniuses and masterpieces. Until recent revisionism, the scholars inclined to modernist thinking believed musical means to be evolutionary

⁴² However, their criticism was directed towards both Eastern and Western moderated modernism. As Danielle Fosler-Lussier puts it: “While some Western critics, such as Adorno and Scherchen, regarded the twelve-tone music as the best bulwark against the populism promulgated in the East, the relative merits of modernist and tonal idioms remained the subject of controversy, and many composers continued to employ a variety of tonal styles. Still, the twelve-tone technique and other serial methods remained prestigious and influential among academically trained composers until the 1970s, when the abandonment of this technique by some prominent composers began to garner critical attention.” Danielle Fosler-Lussier, “Multiplication by Minus One’: Musical Values in East-West Engagement”, *Slavonica* Vol. 10 No. 2, 2004, 131. Fosler-Lussier rightly argues that the reason for this reaction against tonal and moderate music was the Cold War: “During the early years of the cold war, political pressures led many composers and critics to dogmatism as the cultures were defined in contradistinction to one another.” *Ibid*, 136.

⁴³ Susan McClary, “The World According to Taruskin”, *Music and Letters*, Vol. 87 No. 3, August 2006, 408–415.

in nature; also, they regarded the entire history of music as a continuous progress, where a style is supplanted and surpassed/improved by another one, leading straightforwardly from romanticism towards serialism.⁴⁴ Maybe this was not a deliberate fabrication of history, but how the music professionals participating in the events saw them; and, gradually, they acquired the institutional and discursive power, which enabled them to promote their standpoints and to create the avant-garde mythology.

An analysis of postwar music historiography and other writings proves that there were at least three relatively different and independent streams of criticism directed towards moderated modernism. Although their writers represented different ideologies, all of them were sharply opposed to the possibility of an affirmative evaluation of moderated modernism.⁴⁵

The first stream originated from Anton Webern's belief in the 12-tone technique as an unavoidable historical development of musical means.⁴⁶ For him, tonality was a thing belonging to the past, and he adjusted the entire history of music to fit his agenda. His discourse is naturalistic, quasi-scientific and evolutionist, while his trajectory is mostly concerned with technical level of musical discourse, although its ideological level is not to be neglected.⁴⁷

⁴⁴ Richard Taruskin famously calls this interpretation of postwar music 'pseudohistorical fiction', 'rhetorical' 'historiographical myth', 'propaganda', 'browbeating'; he claims that the most iniquitous thing about it was that historians have believed it, and in books, particularly textbooks, propagated it in association with the ideas of the increasing importance of motivization over the course of the 19th century and of the supposed collapse of tonality. Cf. Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. IV, 259–261. The same tendency is confirmed by Arnold Whittall, to whom Taruskin is otherwise quite opposed: "These comments reflected the increasing tendency for most younger music critics of the time to downgrade the moderate mainstream; by the late 1960s it was common to take Britten and Shostakovich for granted, and to regard the fringe rather than the centre as the principal site of significant development." Whittall, op. cit, 375.

⁴⁵ The critics of the "Darmstadt" clique were harsh even towards Germany's own moderate composers, such as Hans Werner Henze; and Ian Kemp reminds us that Hindemith, who was once proclaimed the "leader of Germany's avant-garde composers" was after the war considered "an antiquated irrelevance". See Ian Kemp, *Hindemith*, Oxford, Oxford University Press, 1970, 7; 56.

⁴⁶ Since Webern was killed in 1945, his ideas and writings were transmitted and promoted by some of his students and apologists, most notably by Willi Reich, René Leibovitz, Hermann Scherchen, etc.

⁴⁷ Since 1930s Webern started to sympathize with Nazi ideology. He saw himself as the last bud of the magnificent German tradition starting from Bach, whose development was immanent, straightforward and superior to everything else. Compare Anton Webern, *The Path Towards New Music* (edited by Willi Reich), Pennsylvania, Bryn Mawr, 1963: "Composition with twelve notes has achieved a degree of complete

The most influential “philosopher of new music”, Theodor W. Adorno,⁴⁸ believed the spirit of an epoch to be sedimented in the musical material. For him, all the works created on the basis of “old” means are false, conformist, regressive. Thus, only avant-garde music has the ethical reason to exist, because it does not conform to the ideology of capitalist society.⁴⁹ Adorno argues that tonal music can no longer reflect social relations because it is worn out, empty and banal, and thus it contributes to preserving the reigning social order. However, Adorno does allow the possibility that in peripheral parts of Europe, not “corrupted” by late capitalism, tonal music may not sound so worn out as in the West.⁵⁰

The third line of criticism came from the composers gathered around the summer courses in Darmstadt, who were the exponents of the “zero hour”⁵¹ philosophy/ideology. They wanted to start anew after the Second World War, from a time “without the past”, and to liberate music from its utilitarian function, because the great tradition of Romantic music was (ab)used during the war for the purposes of fascist propaganda.⁵² Thus, they aimed towards autonomy of art, precisely against Adorno’s claim that music could not exist apart from its social function⁵³ (which is why

unity that was not even approximately there before. [...] And all the rest is dilettantism” (p. 18); “For the last quarter of a century major and minor haven’t existed anymore! Only most people still don’t know it” (p.36); “This took place via Wagner and then Schoenberg, whose first works were still tonal. But in the harmony he developed, the relationship to a keynote became unnecessary, and this meant the end of something that has been the basis of musical thinking from the days of Bach to our time: major and minor disappeared. Schoenberg expresses this in an analogy: double gender has given rise to a higher race!” (p. 37); etc. About Webern’s controversial political engagement see Richard Taruskin, “Speed Bumps”, *19th Century Music*, Vol. XXIX No. 2, 2005, 205.

⁴⁸ Teodor Adorno, *Filozofija nove muzike* [Theodor W. Adorno, *Philosophy of New Music*], Beograd, Nolit, 1969.

⁴⁹ Adorno’s main objection against the postwar avant-garde is that it is formalist, non-expressive, autonomous, therefore insufficiently socially engaged.

⁵⁰ “... like in some rural parts of South-Eastern Europe, until recently, the tonal material could be used without shame”. Adorno, *Filozofija nove muzike*, 63.

⁵¹ On the concept of “zero-point” or “zero-hour” of Western and especially German music see Dibelius, op. cit, 15–31; idem, “Komponovanje uprkos dogmatskom pritisku” [Composing Despite Dogmatic Pressure], *Novi Zvuk* br. 10, 1997, 17–27; Fosler-Lussier, op. cit, 130–131; Taruskin, *The Oxford History of Music*, Vol. V, 15.

⁵² Most of these composers came from countries which had fascist regimes during the war – Germany, Italy, Hungary, etc.

⁵³ But soon, some of them started to use music for purposes of expressing their political and religious beliefs, like Luigi Nono (who was a radical leftist), or Karlheinz Stockhausen, who put his entire output since the mid-1960s in the service of promoting the ideology of the New Age spiritual movement!

they worshiped the supposedly “abstract” Webern).⁵⁴ Their radical formalism, objectivism, constructivism and the quest for “new sound” were motivated by the desire to create absolute novelty, and to break any connection with the tradition which had been misused or had proved impotent during the war. In their outlook and output musical modernism reached one of its most radical points: everything apart from the completely new was considered bad! Their formalist and elitist position proclaimed the programmatic content, conscious usage of recognizable musical codes or “intonation spheres”, expressiveness and the urgency to communicate with the audiences (i.e. all the main preoccupations of moderated modernism) completely undesirable.⁵⁵

In Serbia, the musicologists and composers who were apologists for the avant-garde were equally critical towards moderated modernism; they drew on all three streams of criticism.⁵⁶ Others, more inclined to “accessible” music, used all sorts of euphemisms and explanations to justify it.⁵⁷ They either recognized its topoi and praised their ethical and moral values, or they promoted the moderated language for its presumed

⁵⁴ They paid no attention to the fact that Webern was sympathizing with the Nazi movement during the war (perhaps because his music was neither topical nor affirmative, which made it unsuitable for propaganda purposes; therefore it was not misused by the Nazis). In other words, they responded to the technical, not to the ideological level of his musical discourse (just as in his “manifesto” he mostly discussed technical progress). As Rachel Beckles Willson reminds us, “The trend towards twelve-tone and serial techniques intensified and in 1953 the celebration of Webern elevated him to the symbol of a prophet.” Rachel Beckles Willson: “Longing for a National Rebirth: Mythological Tropes in Hungarian Music Criticism 1968–1974”, *Slavonica* Vol. 10 No. 2, 2004, 142.

⁵⁵ As Beckles Willson argues, although some of the Western writers showed signs of polite tolerance towards Eastern composers, confessing that their eclecticism was linked to their domestic situation, this polite tolerance should not be mistaken for enthusiasm. *Ibid*, 14.

⁵⁶ For example, Radovanović put it bluntly that moderate music was a “mixture of European music romanticism and our folklore plus occasional and moderate dissonance.” He also warned that promoters of such music suggested that contemporary music was all about “dodecaphony, dissonancy and lack of good musical ideas”. Cf: “Reč je o modernoj muzici, Mladi beogradski kompozitori o muzičkom životu kod nas” [A Word About Modern Music. Belgrade Young Composers About Our Musical Life], *Književne novine* No. 5–6, 1955, 10.

⁵⁷ For example, Vasilije Mokranjac was “defended” thus: “He didn’t pay attention to the lot of avant-garde experiments, especially those which were their own goal; and yet he wrote in a manner which could not be denied contemporaneity. His works, which have always been acclaimed both by critics and the audiences alike, have proved once again that the language alone can not determine the artistic value, but only what has been expressed by it!” Dejan Despić, *In memoriam Vasilije Mokranjac (1923–1984)*, *Zvuk* br. 3, 1984, 59–60.

communicative superiority over more radical musical means. As we have already observed, they believed that Serbian composers should gradually “modernize” their music. However, even they actually started following the modernist ideology, talking of music in terms of “retrogradeness” and “eclecticism” (though at least some of them, like Peričić and Stefanović, recognized underlying causes in political and cultural events and contexts). Luckily, neither of the two opposed factions had a decisive discursive power in Serbia; there was never a definitive consensus about which composers were exemplary (“the greatest”), and this “democratic” situation quite smoothly “evolved” (or dissolved) into the postmodern pluralism of styles and opinions.

The final problem regarding moderated modernism, which falls beyond the scope of the present writing, concerns with the evaluation of the entire “style”, as well as its specific products. In doing so, one must take into account both the technical and ideological level of musical discourse, as well as other discourses constituting the entire world of art in given societies. In the case of Serbian moderated modernism, any future attempt to analyze and evaluate either individual works or the period in general, should produce an intertextual discursive network, in which music pieces could be positioned, discussed and judged not for their “artistic value” (even if they do achieve the high level of technical mastery), but for their artistic and social relevance.

My aim here was to show that moderated modernism was neither good, nor bad, or it was both, depending on the context of its emergence, as well as on the ideologies brought to bear on it and which in turn determined the criteria. In any case, moderated modernism is a very useful construct for analyzing, on the one hand, political ideologies and their influence on arts, and on the other, artistic ideologies and their reciprocal impact upon societies.

Ивана Медић

ИДЕОЛОГИЈА УМЕРЕНОГ МОДЕРНИЗМА
У СРПСКОЈ МУЗИЦИ И МУЗИКОЛОГИЈИ
(*Резиме*)

Велики број музичких остварења насталих у Србији у периоду између 1950. и 1980. може се означити оксимороном *умерени модернизам*, који денотира политички неутралан, друштвено прихватљив, пријемчив и не-проблематичан тип модерног уметничког израза. Његове основне карактеристике јесу: склоност уметника ка помирењу авангардних и традиционалних, интернационалних и регионалних тенденција и вредности; уверење да

композитори треба да теже иновацијама, али не по цену одбацивања традиционалних изражајних средстава; схватање да је постепено увођење нових техника пожељније од наглог прекида са прошлошћу. Разлози за овакве ставове су како техничке, тако и идеолошке природе. Поред *умереног модернизма*, у употреби су и бројни сродни изрази: *умерени мејнстрим*, *умерено савремени проседе*, *умерени идиом*, *социјалистички естетизам*, *академски модернизам*, *темперовани модернизам*, *хуманистичка традиција*, *средњи пут*, *конзервативни модернизам*, *политички коректна уметност*, итд.

При одређивању музичких карактеристика умереног модернизма, установили смо да су у српској послератној музици била заступљене четири релативно независне тенденције (нео-експресионизам, нео-класицизам, нео-средњовековни модел и локална авангарда). Мада су неке од ових струја биле “модерније” од других (односно сразмера “иновативних” и “традиционалних” компоненти се разликовала од случаја до случаја), заједничке су им одлике: еклектичност, релативно кашњење у асимилацији нових тенденција у односу на шири европски контекст, релативна “новост” тих тенденција, као и оклевање да се предузме радикална и организована уметничка револуција. Умерени модернисти никада нису извели дефинитиван отклон од традиције, нити дестабилизовали постојеће институције музичког живота Србије.

Испитивање критичке рецепције умереног модернизма у Србији, али и у ширем европском контексту, показало је да се евалуација овог стила и његових појединачних продуката може вршити тек када се узму у обзир како технички и идеолошки ниво музичког дискурса, тако и други дискурси који утичу на формирање света уметности у датом друштву. У том смислу, умерени модернизам се указао као веома користан конструкт за анализирање како политичких идеологија и њиховог дејства на уметност, тако и уметничких идеологија и њиховог повратног утицаја на друштво у којем настају.

UDC 78.036:78.072[(497.11)“1950/1980”

Марија Масникоса

ВЛАДАН РАДОВАНОВИЋ, ГЛАСОВИ ЗЕМЉАНА (1995) – ПРИКАЗ

Апстракт: Кратка студија посвећена композицији *Гласови Земљана* за мешовити хор и оркестар Владана Радовановића, разматра композиционо-техничку и поетичку раван овог дела у контексту музике високог и касног модернизма. Као и многа дела овог композитора која су јој претходила, разматрана композиција је изграђена на принципу Радовановићеве *хиперполифоније* као својеврсног композиторовог музичког *modus mentis*. Ова композиција недвосмислено припада корпусу музичког модернизма друге половине 20. века. То се очитује у њеном музичком језику, композиционој техници и физиономији музичког материјала који је изграђује. Најзначајнији искорак који ово дело остварује у односу на ригидне постулате високог и касног музичког модернизма, огледа се у присуству аутентичне експресије која је произвела његово поетичко средиште.

Кључне речи: модернизам, хиперполифонија, атоналност, експресија.

Посматрана у контексту досадашњег стваралаштва Владана Радовановића, композиција *Гласови Земљана* за мешовити хор и оркестар, представља једно од остварења његове ‘музичке’ музике, настало на темељу стваралачког принципа који је композитор ослушнуо и први пут реализовао још у својој композицији *Полифонија 9*, далеке 1959. године. Реч је о принципу **хиперполифоније**, односно полиструјности, који подразумева истовремено постојање више полифоно организованих музичких слојева, који и сами стоје у односу полифоно спрегнутих, међусобно независних гласова. О овом Радовановићевом аутохтоном стваралачком принципу, који је до извесне мере сродан са Лигетијевим концептом микрополифоније, писала је у својој опсежној монографији посвећеној стваралаштву Владана Радовановића др Мирјана Веселиновић, и истакла да у његовим основама леже: слободна полифонија као основни начин Радовановићевог музичког мишљења и слободно коришћење 12-тонског музичког простора (супротстављено додекафонији као систему).¹ Ако се томе дода специфична логика формалног обликовања, заснована на ‘производњи’ раста и опадања музичке тензије у облику смене *crescendo* и *decrescendo* сегмената музичког тока², све константе Радовановићевог музичког стваралаштва су ту. Све поменуте карактеристике ‘наследила’ је и композиција *Гласови Земљана*.

¹ Упореди са: Mirjana Veselinović, *Umetnost i izvan nje. Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Matica srpska, Novi Sad 1991, 170.

² Упореди са: Ibid, 186.



Владан Радовановић, страница из воковизуелне књиге *Мена*, 1991–1992.

Задржавајући и даље исту композициону технику која је по речима самог композитора „спроведена кроз већину композиција од *Сфероона* до *Аудиоспацијала*“,³ ова композиција се најдиректније надовезује на Радовановићеву *Вокалинстру* (1972–76) – за камерни хор, велики хор и симфонијски оркестар, у којој је аутор ‘мешао’ вокални и инструментални звук, уједињујући их специфичним музичким материјалом – десемантизованим вербалним ‘текстом’ на чијим се музичким квалитетима, у складу са принципима хиперполифоније изграђује цела композиција.

У композицији *Гласови Земљана* Радовановић такође ради са десемантизованим вербалним ‘текстом’, чији се музички потенцијали креативно уодношавају са звучношћу и логиком обликовања инструменталних деоница. Доследно је спроведен принцип хиперполифоније, чак и у оним сегментима музичког тока у којима главну реч има солистички инструмент или глас. Флексибилност и многоликост реализација овог принципа у *Гласовима Земљана* огледа се у великом распону његовог отелотворења: када су у питању мирни експозициони платои, полифони слојеви се сасвим разговетно прате; у *crescendima* и кулминацијама полифони токови су јако густе и испреплетени, те је укупна звучна слика веома засићена и производи ефекат ‘неуређености’. Сасвим супротан доживљај слушаца има у сегментима антиклимакса у којима је звук изразито разређен и готово поентилистички распоређен у оквиру извођачког корпуса. Пажљив поглед у партитуру открива, међутим, да се и у овим сегментима дела ради о дискретно назначеним полифоним преплетима деоница, чија звучна слика, чини се, кореспондира са неким композиторовим апстрактним цртежима.

Полифони преплети умрежених деоница, повремено су, у служби артикулације музичког тока, ‘спрегнути’ акцентним вертикалама које су по правилу секундне и веома засићене, али никада нису 12-тонске – никада нису ‘загушене’, као што и између полифоних слојева који изграђују музички ток, увек постоји звучни међупростор.

Занимљиво је да сваки од ових слојева почиње да се развија и ‘плете’ од неког свог „отисног хармонског места“ (формулација Мирјане Веселиновић), које је готово по правилу (осим у одсецима који започињу *tutti* ситуацијама) сведено на свега неколико тонских висина, да би се амбитус слоја потом проширио, захватајући каткад и велике интервалске скокове који су некако ‘природно’ проистекли из логике развоја самих мелодијских линија. Укупно гледано, слушаца током ове композиције углавном има доживљај модернис-

³ Владан Радовановић, текст за CD *Cosmic Music*.

тичке функционалне неиздиференцираности симултано присутних музичких слојева, али то није музика коју је произвео ригидан систем, то је музика која ‘дише’.

У овој композицији, наравно, нема тематизма у традиционалном смислу те речи, али постоји „делимична тематизација помоћу звучних боја и звучних фигура“, како је то, пишући о остварењу *Вокалинистра*, формулисао сам Радовановић.

На макро-плану, композиција је троставачно конципирана, иако диспозиција сегмената сваког од ставова говори о интеграцији вишег реда, пружајући могућност тумачења дела као троделне, ‘органски’ спрегнуте и текстуално уједначене целине. Појединачно посматрано, ставови су линеарно обликовани, низањем јасно разграничених одсека, при чему се у другом и трећем ставу могу уочити контуре троделности. Неки сегменти првог и трећег става значајно кореспондирају, наравно, без дословног понављања музичког материјала и партитурних ситуација, као што и ‘вокално’ интонирана епизода соло виолине из првог става проналази свој пандан у експресивној мелодији соло-сопрана у другом ставу.

У трећем ставу, чак сасвим јасно, можемо чути репризу почетне ситуације, на начин на који се репризе чују у музици коју је обликовала логика тематског рада. Све је то врло неуобичајено за атонално дело у којем нема традиционално схваћеног тематизма, и сасвим неочекивано када је у питању дело Владана Радовановића, доследно ‘изведено’ техником његове неоавангардне хиперполифоније.

Вероватно руковођена својеврсним ‘програмом’ наведеним у ауторовом коментару композиције, и експресивна раван дела искорачује из оквира неутралног и безличног света музике касног модернизма. Иако десемантизовани у својој вербалној димензији, гласови Земљана које Радовановић послушује из космичких даљина, и драматични акценти који их окружују и снажно афективно контекстуализују, – производе у овом делу аутентичну експресију, емоционално читљиву и разумљиву за слушаоце. Том утиску доприноси и укупна звучна слика дела: инструменталне и вокалне боје које се међусобно стапају, производећи занимљива и пријатна акустичка суперпонирања, повремено чак успевају да суспендују разлику између природе вокалних и инструменталних звучних боја, али то више није хладан звук којем је свеједно који га музички медијум производи. Ова композиција има своја ‘топла’, и, рекла бих, готово исповедна места, која су у музици високог и касног модернизма била незамислива. Посебно јак печат експресије утиснут је у неочекиване ‘солистичке епизоде’ вокалног карактера у првом и другом ставу. Оне говоре исповедним тоном једне неиспосредоване изражајности,

подједнако несвојствене музици послератног модернизма колико и музици постмодерног доба.

Сасвим јасно излажење из оквира модернистичке неутралности која подразумева одсуство експлицитне експресије, видљиво је у *Гласовима Земљана* чак и на плану микроструктура. Иако се и у овој композицији доминантно ради са карактеристично неутралним мелодијско-ритмичким ‘честицама’, „активно језгро музичке супстанце“⁴ са којим се, на пример, ради у првом ставу композиције, има – како би то формулисао Тараста – ‘антропоморфну’⁵, готово мотивску физиономију, иако још увек припада контекстуално неутралном интонационом фонду музичког модернизма.

У целини гледано, ова композиција недвосмислено припада корпусу музичког модернизма друге половине 20. века. То се очитује у њеном музичком језику, композиционој техници и физиономији музичког материјала који је изграђује. Једини искорак који ово дело остварује у односу на ригидне постулате високог и касног музичког модернизма, огледа се управо у присуству експлицитне и аутентичне експресије која је произвела поетичко средиште овог дела. Тај експресивни глас, међутим, није туђ, није позајмљен нити присвојен из неке друге музике – како би се могло очекивати када се ради о композицији која је настала у постмодерном времену. Из њега проговара јак модернистички Субјект који је у постмодерном времену себи дозволио да Осећа. Једина историјска референца на коју би експресивни Глас у овој композицији могао да упућује, јесте музика међуратног експресионизма, као директна претходница послератног европског високог модернизма из чије је идеолошке матрице ово дело и настало.

У питању је, дакле, аутентично модернистичко дело настало у, и упркос постмодерном времену.

⁴ Формулација Мирјане Веселиновић. Cf. Ibid, 180.

⁵ У својој књизи *A Theory of Musical Semiotics*, Еро Тараста пише о специфичној ‘препознатљивости’ тема и мотива који граде ‘антропоморфни’ ниво музичког дискурса (Еро Tarasti, *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994, 34). Ова ‘разумљивост’ музичког тока и његових ‘мотива’ и ‘тема’ произлази из специфичне сегментације музичког тока на микро плану каква није уобичајена у предобликованим нехијерархијски организованим системима послератног европског музичког модернизма.

The image displays a page of a musical score for the second system of the opera 'Glasovi Zemljana' by Vladan Radovanović. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Piccolo (picc.), Flutes (fl. 1, 2), Oboes (ob. 1, 2), Clarinets (cl. B. 1, 2), Bassoon (cl. B.), Fagots (fg. 1, 2), Trumpets (tr. 1, 2), Cor Anglais (cr. 1, 3, 2, 4), Trombones (trb. 1, 2), Tuba (tb.), Timpani (timp.), Drums (drm. 1, 2), Mellophone (mb.), Snare Drum (sff.), Vibraphone (vib.), Celesta (cel.), and Piano (ap. 1, 2). The vocal parts listed include Soprano (sop.), Mezzo-soprano (meop.), Alto (at.), Contralto (cat.), Tenors (tn. 1, 2), Baritone (bar.), Bass (bs.), Violins (vn. 1, 2), Viola (via), Violoncello (vc), and Contrabass (cb). The score is divided into two measures, 106 and 108. Measure 106 shows various instruments playing, with dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Measure 108 features a prominent piano part with a complex, rhythmic texture, marked with *mp* (mezzo-piano). The vocal parts have lyrics written below the notes, including 'unl.s.' (unlabeled syllable) and 'no'.

Владан Радовановић, *Гласови Земљана*, 1995, 2006, II став, стр. 20.

Marija Masnikosa

VOICES OF EARTHMEN (1995)
BY VLADAN RADOVANOVIĆ
(Summary)

This paper discusses the compositional technique and the poetic level of the composition *Glasovi Zemljana* (*Voices of Earthmen*) composed by Vladan Radovanović in 1995. The work is based on the composer's own musical principle, which he called *hyperpoliphony*, established in his early work *Polyphony No. 9*, and applied in his entire musical opus to date.

The composition contains three movements, although the disposition of each section implies integration at a higher level of its structure, enabling us to interpret this work as an organic, textually unified three-part whole.

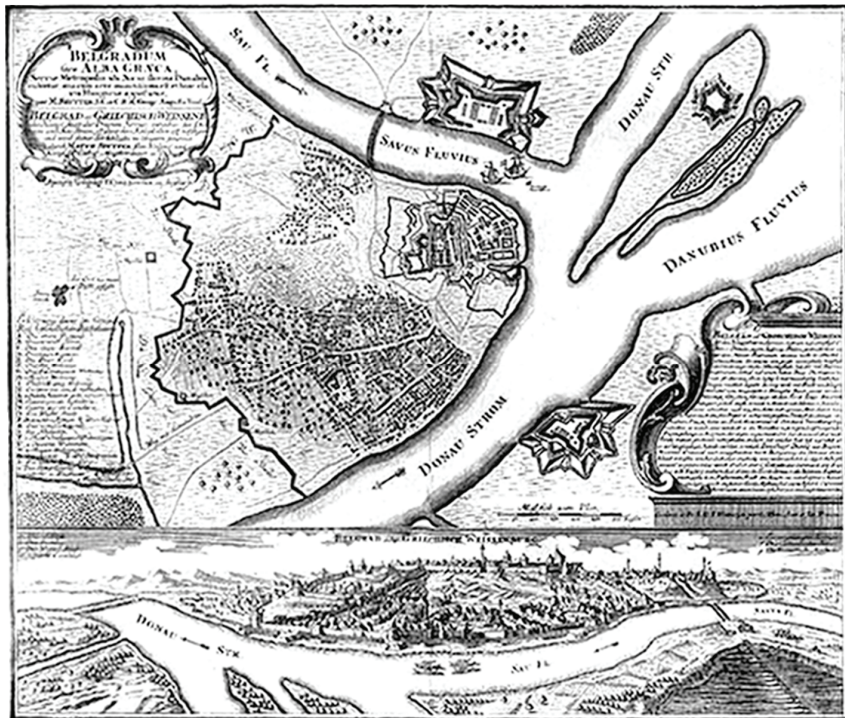
Even though so-called hyperpolyphony creates and pervades the whole composition, this music is not the outcome of some rigid system. It breathes and it has its own 'warm' and even 'confessing' sections, especially in the unexpected instrumental and vocal 'solo-episodes'.

Although this work was composed in an age of musical postmodernism, and shows a very strong imprint of musical expressionism, its atonality and very specific modernist musical technique define it as a modernist work, which places it in the huge trajectory of musical modernism of the second half of the twentieth century.

UDC 78.087.684/785].038.6 Radovanović Vladan:781.6



Владан Радовановић, страница из воковизуелне књиге *Мена*, 1991–1992.



Бранка Радовић

NEW AGE У НАШЕМ ПРОСТОРУ. ЗОРАН СИМЈАНОВИЋ : *NEW IDEAS SIMPHONY*

Апстракт: У новијим делима српске музике учојавају се појавае сродне покрету New age у европској и америчкој музици.

Композитор филмске и позоришне музике, Зоран Симјановић (1946) написао је своју прву симфонију, која се формом, идејом и садржином не уклапа у позната формално-стилска и језичка објашњења жанра, стила и времена. Како је премијеру дела пратило преко хиљаду људи, на отвореној сцени Калемегдана, сматрали смо да је неопходан покушај анализирања овог музичког остварења са више аспеката. Дошли смо до закључка да је то прва вокална цез-симфонија у српској музици и да, без обзира на могуће отпоре, неразумевања или одушевљења, она завређује да се испита и као звук и као појава.

Поред проблема стилске и језичке класификације, сам метод приступа је другачији него код осталих остварења која се у свом називу позивају на жанр симфоније. У прожимању жанрова, родова, граничних појава између уметности, али и између уметности и вануметничких поља – видимо један од могућих путева развоја уметности, посебно музике. У интеракцији различитих идиома, сериозног и цез-рокерског, различитих апарата, вокалног и оркестарског, а све то дубоко урођено у фолклор Балкана и Србије – сагледавамо покушаје новог виђења и новог откривања вечитих уметничких постулата.

Кључне речи: New age, слобода, фолклор, мултидисциплинарност, цез музика, рок музика, гранични жанрови, вокална симфонија, фрула, гајде, гусле, концертантност.

У светским уметничким токовима средина осамдесетих година прошлог века донела је велики број присталица и припадника нечега што су теоретичари покрета, правца или стила назвали New age покретом. Не користи се превод ни на једном језику, а појам се односи на све уметности, али се понајвише и понајпре везује за музику. Колико год имао својих теоретичара и заступника, толико данас у свету има и његових критичара и противника. Није било могуће да се овај покрет јави до момента када је целу земљину куглу обузело „технолошко лудило“, нарасла индустрија грамофонских плоча, клима маркетинга, нових носиоца звука. New age музика се појавила „као нови музички феномен – који није само нови тренд или стил, већ показатељ новог понашања у слушању, новог опхођења према музици“.¹

¹ Peter Niklas Wilson, студија у збирци *Die Musik der achtziger Jahre* [Музика осамдесетих година], Schott, Main, 1990, стр. 1.

Поред својствених му субкултурних елемената, појам се објашњава целовитошћу и космополитизмом, који је у својој суштини еkleктички, као што је и већина ових остварења. „Музика New age-а нуди и продаје скоро све што на неки начин асоцира на појмове као што су: ‘медитативно’, ‘природно’, ‘еколошко’, ‘глобално’, ‘космичко’, ‘интегрално’, ‘нежно’: било да су у питању звуци синтисајзера који личе на пуцкетање мехурића, препуни виших тонова или минималистичка музика Стива Рајша (Steve Reich), било да се ради о фолклористички обојеном цезу или Баховим (Bach) *Голдберг варијацијама*, аутентичној музици ваневропских култура или песми грбавих китова.“²

Са New age покретом у музици доводи се у везу експанзија езотеријске литературе, спиритуалне, окултне природе, стручних часописа који се баве искључиво овим темама. Томе нису одолели ни највећи аутори попут Умберта Ека (Umberto Eco) који у свом роману *Фукоово клатно* уводи алхемичаре, масоне, кабалисте. Профитабилне симбиозе настале су продајом књиге уз музику, прављењем бројних workshop-ова, организацијом New age вечери на којима се слушају дела нове звучне поетике. Неки од пионира правца сматрају да су родоначелници овог покрета у музици композитори Скрјабин и Месијан (Messiaen), уз ограду да се они не продају довољно добро.

Критичари покрета управо благу комерцијализацију виде у целокупној продукцији New age-а, а њихове површне теме представљају прави извор бројних јетких опаски.

Уз овај нужни увод желели смо, између осталог, да покажемо да се сам правац New age појављује у нашој музици са нешто закаснелим одјецима европских и светских збивања, али он је ту, „треба живети са тим, а лажна је била нада појединаца да ће се ствар сама по себи решити и да ће шарени сјајни мехур сапунице New age-а пући и оставити празнину иза себе. А ‘живети с тим’ свакако не значи помирити се, већ суочити се с тим.“³

Мултимедијалност и интердисциплинарност данас постају уобичајени и колоквијални термини за много различитих појава, феномена, остварења и стилских уобличавања. Чини се да у XXI веку све уметности – колико год појаве и донети, језици и врсте били разнолики – корачају у правцу међуграничних и међужанровских простора, ка интегралности уметничког дела самог по себи.

У експанзијама једних врста, изумирању других и преплитању свих постојећих, наговештавају се појаве и процеси који, како предвиђамо, могу бити феномен будућих времена.

² Исто, стр. 1.

³ Исто, стр. 3.

Историјски процеси на географским и националним територијама у оквирима којих живимо, крећемо се и делујемо, показују неколико главних токова и више рукаваца у развоју онога што називамо српском културом, уметношћу, а посебно, историјом српске музике.

У историјском ходу, од половине 19. века до данас, један од најснажнијих токова представља најпре рађање националне музичке културе, кроз оснивање професионалних институција, до појаве најзначајнијих композитора, стваралаца, извођача и других. Та линија, вуковска, корнелијанска, па мокрањчевска чини се најснажнијом до данас: неугасла и неисцрпла, она константно посеже за пребогатом националном музичком традицијом, некада искључиво српском, а још чешће са оне територије коју данас називамо различитим именима – Балканом, Југоисточном Европом и слично.

Другим речима, како год се токови српске културе и српске музике усложњавали, мењали, преобраћали под утицајем европских и светских токова, колико год утицаји многе стилске правце и њихове родоначелнике удаљавали од традиције и традиционалног, овај главни смер и главна струја опстојавају до данас, пролазећи притом многе фазе у третирању фолклора, веома различите и са различитим уметничким дивергенцијама и још различитијим креативним дометима.

Многа питања о утицајима и третману фолклора у домаћој музици разматрана су од стране великог броја композитора, музиколога, етномузиколога, етнолога и других. Многи одговори су одавно познати, анализа бројних појава је у корицама успешних монографија, студија, зборника, есеја. Но, како пракса увек надмашује теоријску мисао и претходи јој, неке појаве које се дешавају овога тренутка на јавној музичкој сцени и у јавном концертном животу побудиле су поново иста размишљања, поново отвориле исту тему и исте кругове дијалога о нечему што се зове *третман и значење фолклора данас у уметничкој музици, њеним различитим појавама и остварењима*.

Свакако не можемо оставити по страни невероватни успех једног од музичара из сасвим друге области, Горана Бреговића, који на особан начин, на великим трговима, пред хиљадама људи у различитим деловима света (Грчка, Шпанија, Француска и многе друге земље) демонстрира музику која подиже људе свих генерација на ноге, а која се у својој матрици служи различитим врстама цитата фолклорног порекла из различитих земаља, народа и нација, а највише управо нашим.

Није ли и Бреговић део тог еkleктичког, површног, целовитог, космополитског и ваневропског савременог духа New age уметности?

Где су данас ствараоци у изражавању сопствених односа према нашем фолклору, толико цењеном у целом свету, још увек недовољно истраженом, али увек интригантном?

Који су путеви афирмације традиције и традиционалног узорка?

Јесу ли то само забавна, поп и рок музика које су, као естрада, али и индустрија, у експанзији у целом свету? Јесу ли наши такозвани озбиљни композитори учинили све да изађу на светску позорницу и да изнесу националну вредност у најелитнијим и пробраним круговима који чине свет савремене музике?

Некада давно то је учинио Јосип Славенски (продором његовог квартета у Донауешингену), после тога покушавали су многи, делимично успевали, али никада не отворивши главне капије и велика врата европске музичке сцене. Данас то у неким најавама чини *post mortem* стваралаштво Љубице Марић, још увек скромно, тихо и са очекивањем свих да ће највреднија музика једном изаћи на светску сцену. Међу најмлађима, значајне иностране кораке чини композиторка Исидора Жебељан светским пројектима (опера *Зора Д.*, *Селиште* и друга дела).

Ако није претенциозно већ сада говорити о догађајима у XXI веку, на основу пређених осам година, онда смо сведоци новог зарањања у фолклорне дубине и врелине неколицине композитора чија су остварења постала јавна, изведена пред свима који су желели да их чују, а обележавају нови поглед на стари узорак.

А тај нови покрет и дух времена код нас репрезентује не мали број аутора и дела који се превасходно окрећу читљивијем, слушљивијем и прихватљивијем типу стварања и врсти дела.

У претходним делима Зорана Христића (*Песма путника у ноћу*), у извесном смислу у делима Ивана Јевтића (*Симфонија 1804*) и Зорана Симјановића (*New Ideas Symphony*)⁴ ради се о различитим стилским поетикама и различитом уметничком језику, другачијем приступу и третману фолклора, али, и о неким сличним поступцима који не могу бити случајни и строго индивидуални.

У делима које двојица од поменутих аутора зову симфонијама, иако то оне у класичном, па и неокласичном смислу не могу бити, могу се посебно разматрати развој и путеви (странпутице) овог облика у нашем времену. Симфонија која је прошла толико мена од свог настанка до данас, не престаје да интригира ствараоце, и они јој се враћају путем уназад, ка коренима настанка музике.

⁴ Премијерно извођење било је 14. јула 2006. на Калемегдану, испред споменика Победнику, на отвореном. Извођачи: Хор и симфонијски оркестар Радио-Телевизије Београд, диригент Станко Јовановић; солисти: Драгана дел Монако – мецосопран, Вукашин Карагуновић – тенор, Горан Крнета – бас, Бора Дугић – фрула, Милош Николић – гајде, Славко Алексић – гусле, „Trans puls percussions“ – удараљке.

Како би се речником New age-а рекло, таква дела теже целовитости, „интегралној свести слушања“, целини перспективе, тумачењу светова у неосинтетичким системима у којима се спајају не само уметности једна с другом, већ и наука и езотерија, парауметности и паранауке.

Обим и жанровска припадност остварења Зорана Симјановића могу да изненаде све оне који га знају као аутора са академским музичким образовањем, који се током целог досадашњег професионалног бављења музиком, у позоришту и на филмском платну, одликује бројним остварењима из области популарне музике.⁵ У том домену и жанру, он је постигао велике успехе и остварио популарност у нашој средини и изван ње. После дугог бављења том „другом“ врстом музике пожелео је да напише „прву симфонију у независној Републици Србији“, јер, како каже „све симфоније српских аутора до ове, настале су у разним Југославијама.“

Идеја да се напише нешто ново на тему слободе и неслободе савим је стара и много пута исказана, у многим уметностима, жанровима, формама.

Фондација „Савет за Ново мишљење“, независна и невладина организација са седиштем у Стразбуру, донела је свој манифест који

⁵ Зоран Симјановић (1946) дипломирао је на Музичкој академији у Београду. Од 1961. основао је неколико познатих рок састава („Силуете“, „Елипсе“) са којима је освојио многе домаће и међународне награде. „Народна књига“ му је 2005. издала књигу *Како сам постао (и престао) да будем рокер*. Од 1975. бави се сценском музиком. До 2006. урадио је музику за 61 играни филм, преко 50 телевизијских филмова и серија, преко 50 цртаних и кратких филмова и преко 500 рекламних спотова. Добитник је две „Златне арене“ за филмску музику у СФРЈ (за *Мирис пољског цвећа*, 1978. и *Балкан експрес*, 1983). На фестивалима у земљи освојио је бројне награде за музику у филмовима *Отац на службеном путу*, *Тито и ја*, *Сјај у очима*, *Танго аргентино*, *У име оца и сина*, *Буре барута*, *Крст*, *квадрат и круг Казимира Маљевића*, као и за музику у документарном филму Горана Марковића *Полудели људи*. У Монте Карлу добио је прву награду за музику у филму *Сјај у очима* (2003). Филмови за које је писао музику освајали су награде на највећим светским филмским фестивалима (Кан, Венеција, Монреал, Манила, Сан Себастијан, Валенсија, Корзика, Истанбул и др.). Од 1993. Зоран Симјановић предаје примењену музику на Факултету драмских уметности у Београду (ФДУ), од 1999. до 2002. и на Факултету музичке уметности у Београду (ФМУ), а од 2000–2002. на Факултету драмских уметности на Цетињу. Предавао је у филмској школи „Дунав филма“, Вишој електротехничкој школи, као и на Академији уметности „Браћа Карић“. Сарађивао је на педагошким музичким збиркама за децу: *Збирка за основну школу* (са Лелом Алексић и Бранком Цвејићем) и *Музички бужар* (са Зором Васиљевић). Издао је уџбеник *Примењена музика* за студенте ФДУ и ФМУ. Писао је прилоге за *Лексикон филмских и ТВ појмова*. Симајновић је добитник награде града Валенсије (1984) и награде града Београда за филм и радио-телевизијско стваралаштво (2002).

је композитор Симјановић искористио у целини у своме делу. Ево тих стихова Едварда де Бона (Edward de Bono)⁶ (у слободном преводу):

Кад си у оковима – слобода је довољна,
Кад си потчињен – слобода је довољна,
Када си затворен – слобода је довољна,
Али кад си слободан – слобода није довољна.

Да ли је довољно да постојиш као спужва на зиду?
Да само удишеш ваздух и заузимаш место у свету?
Да ли је довољно да свој таленат користиш само да би преживео?
Да ли је довољно да се само проводиш?
Шта си ти учинио да се промени свет?
Шта си ти учинио за друге?
Шта је твој допринос?

Лопта се може слободно котрљати,
Али нема одређеног пута на коју страну.
Да ли си рођен да би само живео и умро?

Кад си слободан, да ли је слобода довољна?
Да ли је довољно живети од минута до минута као казаљка на сату?
Да ли је довољно окретати главу и не ићи никуда?
Да ли је довољно бити миран као локва воде на путу?
Када си слободан, да ли је слобода довољна?
Да ли си само пролазник у животу?
Да ли си само посматрач у животу?
Или си онај који доприноси?

Када си слободан, слобода није довољна.

Дело је аутор назвао симфонијом. Оно је то само условно.

Оно што је безусловно, то је најпре обим од преко 40 минута, то је четвороставачност, распоред ставова који може да асоцира на симфонијски циклус, хор и вокални солисти – што све говори о

⁶ Едвард де Бона (Edward de Bono) рођен је 1933. године. Данас је професор, водећи светски ауторитет у области креативног мишљења, иновација и директног учења као вештине. Доктор је психологије, филозофије и медицине. Технике креативног мишљења описане су у више његових књига од којих су неке постале светски бестселери. Написао је укупно 78 књига преведених на 40 светских језика. Држао је предавања у 58 земаља. Оснивач је Међународног бироа за креативност при Уједињеним нацијама, Светског центра за Ново мишљење и Светског музеја иновација. Више од 200 000 појединаца и велики број компанија похађали су његове тренинге креативног мишљења. Хиљаде школа у свету има креативно мишљење као предмет у свакодневној настави.

форми вокално-инструменталне симфоније, облику доста исцрпљиваном од Малера (Mahler) кроз цео XX век. Иако макрооблик садржи четири става, у микросистему не налазимо ближе формалне и класичне одреднице симфоничности. Не припада сасвим жанру такозване озбиљне музике, а по обиму, величини оркестра, озбиљности приступа и амбицији аутора свакако превазилази значење његових филмских музика које се сасвим сигурно налазе у самом врху укупних домета наше филмске продукције. Многоструко су награђиване, и по њима поједини филмови памћени. Неко је већ изрекао сентенцу: „Симјановић је наш Мориконе (Morricone)“.

Како естетика New age-а тежи рационалности, савладавању расцепканости модерне мисли, али критикује западњачку науку због превелике аналитичности и структурализма, покушаћемо да управо средствима из саме теорије, из самог правца, да не анализирамо и не цепкамо, већ да интегришемо појаве, доносећи синтетичне закључке.



Са премијере у Центру *Сава*

Сам почетак *Симфоније* може да збуни, али и да забави.

Троје солиста на народним инструментима – гуслама, гајдама и фрули, већ од првог става померају границе форме и жанра овога дела ка концерту за оркестар у коме су бројне ударалке, као група и појединачно, третиране као посебан „народни блок“, као посебан слој. Вокални део је трећи слој, а цео оркестар представља поље из

којег су поједине деонице разрађиване унутар група (посебно контрабаси, затим трубе и тромбони, флауте и други).

На самом почетку дела следимо дугу експликацију удараљки, у цез ритмовима који се преплићу, усложњавају, сукобљавају, пулсирају у уједначеним фигурама фолклорног порекла. Јединствени блок, убедљив је и самосвојан. Између неопрIMITИВИЗМА далеких племена и минималистичких, редуccionИХ покрета истих ритмичких флоскула, хор најпре плеска рукама (дочаравајући почетке и изворе прамузике), затим почиње да пева у половинским вредностима и у чистим квартама, чему се придружују трилери соло фруле који се даље развијају. После почетног тоналитета *in C* (наизменично *Це дур* и *це мол*) чујемо балкански тетрачорд са прекомерном секундом на истој тоналној основи. Гусле настављају интраду својом експозицијом *ad libitum*, покрети неодређених малих и великих секунди се назменично „размотавају“ у мелодијској и ритмичкој флоскули која се згушњава у малим помацима, типичним за овај инструмент, као и у нарацији у којој замишљамо људски глас.

После каденце, експозиција трећег солистичког инструмента, гајди, започиње двотактним мотивом око *це тонике*, одмах секвенцираним за секунду навише и повратком на полазну формулу која се истоветно понавља више пута. Следи *marcato* група удараљки, сада са две маримбе, и убрзо новом темом и новим комплексом (*це мол*, *ге мол*) у харфи.

Рекло би се да покрет који преузимају гудачи представља новину, међутим, то је исти мали прамотив од три тона у секундама који се бескрајно понавља, уз секундна померања, али без одлазака у нове тоналитете. Тромбони, трубе и хорне, заједно и истовремено, као да појачавају утисак претходних људских гласова док се не појави једнотактни мотив у трубама, фанфарозан и сигнални, који дозива, прозива, упозорава, наговештава.

Намерно смо, можда и детаљније него што је то потребно, описали сва дешавања или недешавања у првом ставу, њихов след и поредак, јер из тога проистиче симболика схватања самих историјских и далеких, негдањих почетка музике, из ритма, преко паганског обреда, појединачних свирки, до најаве нових историјских и цивилизацијских времена на крају става.

По неким тумачењима настанка музичке уметности, почетак је увек био везан уз обред, било да је пагански, религијски или неки трећи.

У визији Симјановићевој, некада давно постојао је човек само делимично свестан себе, плесак његових руку, артикулисани звук и тон, нека неухваћена и не сасвим организована мисао, идеја, тема

или мелодија. Али, нема дисонанци из *Посвећења пролећа* (Стравински), нема атракција из Орфове (Orff) *Кармине бурне*, нема модулација у хармонији, па све представља једну плоху, слику, плакат, непомични филмски пејсаж метафизичке представе о музици на почетку човековог бављења њоме, на почецима музике и уметности уопште – тренутак када из несвесног човек долази до постепене свести о ритму, мелодији, о сопственом бићу. Први став се и зове „Почетак“.

У другом ставу уведена је реч и речима је дата сва снага изрза. Није више само тон и звук, већ и шапат и крик. Питање из стихова поставља се у ненаметљивој форми: када је човек стварно слободан, а када мора својим бићем и битисањем у личном животу да учини напоре, да искорачи, јер слобода није дата због слободе, већ да се њоме изврши неко делање? Став се зове „Манифест“.

Четворогласни хор вишеструким понављањем Це дур квинтакорда (без терце) изговара–пева, изриче главну мисао: „Freedom is enough“ (пример бр. 1). Иза деонице хора следе интерполације дубоких дувача и дубоких гудача, док солиста (соло сопран) не преузме главну мелодијску линију, развијенију, уз упадљиво присуство умањене терце у мелодијском току. Деоница соло сопрана тек кратко време започиње ариозни одсек, али се врло брзо уклапа и преклапа са хором и звучи сасвим бродвејски, амерички, световно и црначки духовно у исти мах, на сасвим нови начин у односу на почетак и први став.

Сопрану се придружује и соло тенор у октавном удвајању. Преовладава тоналитет це мола, а сам крај је у Це дуру.

„Остаци“ претходног упадљивог присуства удараљки садржани су у клавесу⁷ и тимпану које прати певање хора. Перманентни остинато остварују, у неопрIMITИВИСТИЧКОМ ритму, тенори и басови у хору до редуцирања и нестајања текста који се на самом крају препушта појединцу.

Цео други став има цезиране, минималистичке и поступке блиске америчкој музици, као да се хоће рећи да симбол слободе и уживања у њој припада англосаксонској култури.

Нама најинтересантнији је трећи став („Skill“–„Умеће“), који бисмо назвали цез-фугом.

⁷ Удараљка са два дрвена штапића.

Пример бр. 1

The musical score consists of two systems. The first system shows the beginning of the second staff, with lyrics: "freedom is e-nough when you're en-slaved" and "freedom is e-nough when you're un-". The second system continues the lyrics: "pri-soned", "freedom is e-nough but when you're free", and "freedom is not e-nough". The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) all sing the same lyrics. The percussion parts (Timp., Claves) provide a rhythmic accompaniment.

Пример бр. 1: Почетак II става („Манифест“), главна идеја дела

На самом почетку става јавља се цезирана тема у виду поновљене реченице, а њен даљи ток, разрада и развој асоцирају на поступке Равела (Ravel) у *Болеру* (примери бр. 2 и 3). Многобројне, и сваки пут другачије оркестарске ситуације у потпуности мењају, односно сенче, боје и нијансирају главну и једину тему. Издвојена из оркестарског ткива, сама за себе, тема најпре подсећа на соло свирку баса у цез музици, она је ритмизована и хроматизована управо на такав начин. Тек њеним вишеструким понављањима и нарастањима, у форми која је скоро у потпуности барокна, спајају се два, наизглед неспојива света – цез и барокни.

Пример бр. 2

Cb.

Пример бр. 2: Почетак III става („Skill“–Умеће), „Дез“ тема за фугу

Пример бр. 3

Cl. 1.2.
B.Cl.
Bsn.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Пример бр. 3: III став, даља излагања теме у фуги

У овом елементу такође видимо зраке New age-а који интеграцијом различитости тежи ка целини.

Глава теме садржи поступно кретање у оквиру це мола, скоковито и хроматизовано кретање одликује њен труп, односно средњи део, а сам реп теме представља упадљиву каденцу (тоника–доминанта). Четири такта теме понављају се дословно, у најдубљем басовском инструменту, контрабасу, градећи осмотактну структуру.

Посебно се истиче њена примарна звучност и појава тиме што је доносе контрабаси. У третману појединих група унутар оркестра, контрабаси у целом делу имају једну од значајних, понегде и водећих улога.

Изолагање теме за фугу у контрабасима, па одмах затим у виолончелима, уз контрасубјект у контрабасима, асоцира управо на неки цез бенд.⁸ Реперкусија гласова је узлазна, увек у октавама и увек од тона Це. Тај регистарски раст (после контрабаса и виолончела, следе виоле, па друге и прве виолине) у гудачима допуњују дрвени дувачи компликујући ткиво бројним полифоним поступцима, једни изводећи саму тему, док се нови контрасубјекти, као и диминуције и инверзије теме јављају у гудачима.

При завршеној експозицији, ткиво се нагло разређује, али глава теме у хорнама најављује поновни сигнални зов за слободом. На тоничном трозвуку це мола хор изговара реч „freedom“, уз маримбе и корпус ударалки. Ту слободарску идеју закључују гајде. Идеја је право упориште нашла у народној свирци, симболично – у народу. Цео оркестарски *tutti* преузима у репризи целу тему у основном тоналитету и фактури завршавајући обрнутом репризом у односу на почетак. Број деоница се смањује са дувачког на гудачки корпус и онда појединачно, „испуштајући“ тему, кратким закључком „freedom“ постепено се бурна догађања стишавају, звук јењава и закључују га контрабаси, сами, као што је то било на почетку.

Узбудљивост и вишезначност овога става могли бисмо тумачити и само једном људском главом која врви од бројних мисли и догађања током интензивног људског живота, а да није свесна, до самог краја, најважније мисли која опстаје и после краја – мисли и свести о слободи.

Пренето на човечанство – значило би: ратом развејане нације, државе и многе групације људи које беже, боре се једне против других и саме са собом да би извојевале нешто са чим се почиње и завршава – са личном, националном, државном и човечанском слободом.

⁸ Разговарајући о том ставу, аутор нам је спонтано признао како фугу чује реализовану са електричним гитарама.

У овом ставу инструментима и оркестру је дат примат, с тим да вокални део ансамбла изговара само ту једну, али и најзначајнију реч, главну идеју целога дела.

Став се одвија у посебном виду драматургије у којој су почетак и завршетак сасвим статични, једноставни и са мало звука, али доносе главну инструменталну тему става и тему фуге, згушњавање је у средини док не настане рађање гласа и гласова који осмишљавају цео музички процес. Тип драматургије – *piano*, *crescendo* и *decrescendo* до *piano* – износи целу програмску идеју симфоније, рекло би се још једанпут и од почетка до краја.

После овог става слушаца се пита није ли то логичан завршетак укупне мисли о слободи. Но, после фуге, у виду коде, интерполиран је поново цео почетак другог става, вокално-инструментални одсек који хор пева–изговара заједно са соло сопраном – манифест о слободи.

И овај поступак, који је сродан цикличном принципу у класичним облицима води ка остваривању јединства дела, а управо недостатак такве спреге критиковали су многи.

Прву критику западноевропске музике међу заступницима *New age*-а изриче Ј. Е. Берент (Joachim-Ernst Berendt): „Западњачка музика је са тоновима урадила оно што је наука након Декарта и Бејкона учинила са природом. Она ју је апстраховала, изоловала, отуђила, раздвојила ствари од свог природног јединства.“⁹

Природно јединство налазимо у последњем ставу.

Четврти став („Народно весеље“) је концертантни скоро у целини и звучи као мини-концерт за фрулу и оркестар. Деоницу фруле, аутор је предвидео и за извођење на флаути. Народно весеље и коло после изречених, усвојених и рекло би се, примењених мисли о слободи сада су поверени народном инструменту, типичном за фолклор Србије кога прати и подржава оркестар и тек на самом крају, хор се у неколико тактова придружује на слогу „hey“, а уз завршни акорд на речи „freedom“.

Битематичност става проистиче из две теме, обе преузете из популарних и више пута награђиваних домаћих филмова за које је Симјановић писао музику. Прва тема је из *Мирица пољског цвећа* (редитељ Срђан Карановић, 1978), а друга из *Петријиног венца* (редитељ такође Срђан Карановић, 1980). Обе теме уједињују у извесном смислу све балканске „мирисе“ и слојеве и тешко их је сасвим сигурно лоцирати, тим пре што ниједна није дословни цитат народне мелодије (примери бр. 4 и 5).

⁹ Joachim-Ernst Berndt, *Das Dritte Ohr-Vom Hören der Welt*, Reinbek, Frankfurt, 1985, стр. 375.

Пример бр. 4

Tranquillo, rubato

Пример бр. 4: Прва тема IV става („Народно веселје“) – „Мирис пољског цвећа“

Пример бр. 5

Пример бр. 5: Друга тема IV става – „Петријин венац“

Кад фрула извија „танко, високо“, звучи српски и шумедијски, али аутор каже: „Мирисно коло“ је балканско, а ‘Петрија’ је наша“.

Теме-мелодије New age-а управо су „површне“, „еколошке“, слушљиве, „позитивне“, „мелодиозне“, „памтљиве“ и у свему одражавају антитезу композиторима оне озбиљне музике „који се отуђују од звука (...), а њихов музички доживљај се праћака на сувом“.¹⁰

Народно коло се развија и крешендира, њему „одговара“ друга тема у балканском молу, са наглашеном прекомерном секундом. Обе теме могу да се подведу под препознатљиви Симјановићев идиом.

Радосћу и оптимизмом развејан је пут и ток саме музике од ритма и плеска до артикулисаног говора, певања, до мисли о слободи и радости живљења.

¹⁰ Исто, стр. 414–415.

У целој симфонији је у хармонском погледу присутно, намерно и веома упадљиво, обигравање око једног јединог тоналитета, односно тоналног центра (in C). Хармонски ток се скоро искључиво гради од дијатонике и дијатонских акорада и функционалних веза, што дело веома удаљава од експресионизма било ког типа, као и од паганског експресионизма.

Управо естетика New age-а тражи консонанце, бежећи од сваке примисли на дисонанце претходних времена. Управо захтеви за консонанцама воде ову поетику до „музике сфера“, до космичког.

Поједностављење језика до неке мере указује на минимализам као стилски правац, који се повремено намеће и у микроструктурама, док пратимо честа понављања појединих звучних блокова и оркестарских ситуација.

Претпостављамо да ове квалификације такође могу да одликују дела из оне друге, озбиљној музици граничне области, популарне, цез и филмске музике. Добро одабране теме које се не разрађују и не постају окосница класичних музичких форми служе да би саме собом откривале значење преузете теме о слободи и „употреби“ слободе, а говоре и о смислу живљења и битисања („Да ли си рођен да би само живео и умро?“) о смислу, боље рећи бесмислу живота који нема одређену сврху, смер и правац већ се котрља и „не иде никауда“.

Симјановић одговара патриотски на постављено питање, он одговара у фолклорном духу, „мирисом земље“ из које потиче, тек у дотицању културе и земље из чије су лексике потекли сами стихови. Спојеви гусала, гајди, фруле са америчком музиком, нашег фолклора са страним, споја вокалног и инструменталног језика, фуге и рецитовања, једног акорда са полифоним преплетима, – спојеви су разнородног материјала који, овако поређани, тешко да се уклапају у логичну партитуру. А ипак, она је писана са музикантским смислом, једноставно, прегледно, јасно, у доброј оркестрацији и са истакнутим ритмом који подстиче на цупкање, а целокупна музика на радост и оптимизам. Ако је то оно на шта подстичу и стихови Де Бона, неоптерећујући, нимало мелодраматични, али упозоравајући, једноставни, питки и нимало болни, онда се то и хтело – музика која је пријатна, музика допадања, директног реаговања. То није музика таме, бола, крика и очаја.

То је музика New age која не познаје дисонанцу, која се дистанцира од надриинтелектуализма, која тежи чистој и идеалној хармонији, бежећи од затвореног друштва, бежећи од „труљења и буђања“ у поп и озбиљној музици.



Са премијере *New Ideas Symphony* у Центру *Сава*

О овој музици као и о целокупној музици *New age* говори се као о „позитивној алтернативи“ али и као о „истини излазака сунца.“

Сам Симјановић пише о својој поетици:

„Те, мало левичарске, мало анархоидне филозофије, каквима су сви уметници у последња три века били задојени, никад се нисам решио. Носим фармерке, иако бих могао и нешто друго. Слушам Реја Чарлса, ‘Шедоузе’, ‘Битлсе’, ‘Стоунсе’ и целу армију R&B, живих и мртвих извођача. Покушавам да разумем и нове рокере, мада тешко. Никад нисам ни сањао да ћу се професионално бавити музиком, а живим од ње већ четрдесетак година. Никад нисам ни сањао да ћу бити професор, а предајем на три факултета. Никад нисам био песник, али сам доста сређивао текстове песника на рокерски начин.

У филмовима сам, кад год је требало, користио знање и умеће рокера. Никад ме нико из интереса није заврбовао за идеје за које нисам био, мада сам као професионалац радио и нешто за шта нисам апсолутно био. То је професионализам, који се мало, чини ми се, коси са изворним манифестом рокера. Ако га ико зна“¹¹

И у XXI веку као и у свим претходним вековима, основна питања која се пред уметника постављају јесу питања комуникативности и перцепције. У том смислу теку и размишљања композитора, без обзира на то што многи и даље желе само затворене елитистичке кругове и посебне уши које их слушају, грозећи се и самих могућности да их публика – анонимна и нестручна – прихвати!

¹¹ Зоран Симјановић, *Како сам постао (и престао да будем) рокер*, Народна књига, Београд, 2004, стр. 176.

Ако пођемо од наслова и текстуалног предлошка де Бона, од манифеста, јасно је да дело има одређену намену и циљ, а то је да проглас једне асоцијације пласира оном музиком коју може да прихвати велики број конзументата. На тај начин и сама музика постаје манифестна, симболичка, али и маркетиншки добро обрађена. Видео запис, пропратни стихови, то је обавезна реликвија нове New age мултикултурне синтезе.

У вечном преиспитивању значења слободе за човека и све људе света Симјановић је као аутор одговорио на то сопственим језиком који због своје комуникативности и фолклорне утемељености речи-то казује или барем нуди део одговора.

У тој универзалности теме, с једне стране, и слушљивости „обичних“ мелодија које се лако памте, са друге, видимо такође основне претпоставке New age-а.

Манифест, стихови де Бона и музика Симјановића позивају на активан однос према животу. Лични ангажман, право и искрено учешће, помоћ човека човеку – хуманистички су идеали, помало необични као тема музичке композиције која није ораторијска нити кантатска, или јесте све то, међуродовски и међужанровски преплетено. А и у оваквој врсти музике опредељење саме форме или формалистичког погледа на стваралаштво – било би апсурдно.

WORLD PREMIERE

Zoran Simjanovic
NEW IDEAS SYMPHONY
Lyrics - Edward De Bono

Performed by RTS Symphony orchestra and choir
conducted by Stanko Jovanovic

Soloist
Dragana Del Monako mezzo-soprano
Vukasin Karagunovic tenor
Goran Krmeta bass
Bora Dugic pipe
Milos Nikolic big pipes
Slavko Aleksic gusle
Trance Pulce Percussions
sound Zoran Uzelac

light Studio Berar, video realisation Gaga Andrejevic, Milan Popovic
video equipment SB Studio, TV Broadcasting TV Panonija,
ilustracions Jugoslav Vlahovic

executive production Marko Marsicevic & New Moment & New Ideas Company
idea & production council for New thinking

Founder & creative director for New thinking Dragan Sakan

WORLD PREMIERE
The First Symphony composed and performed in
the Independent Republic of Serbia

Програм премијере у Центру *Сава*

Корени дела „са ове стране“, са стране озбиљне или уметничке музике сежу до „Балканофоније“ Славенског, као и до вокално-инструменталних дела Љубице Марић, померајући их ка граничним жанровима и граничним „музикама“.

Ако је наш културни идиом који други лако препознају садржан у народној игри, у захукталом колу и свирци фруле – онда је Симјановић у опсежности симфонијске форме комбиноване са људским гласом и гласовима, у цез и рок духу начинио амалгам – необичнији и другачији од уобичајеног, указујући на могућу естетику, правце и токове модерне уметности данас, као и на могућу припадност новој културној, посебно музичко-филозофској и естетској сфери покрета који живи и у Немачкој, Великој Британији, САД, а који, захваљујући управо технолошким достигнућима модерног доба, бива лако пријемчив и прихватљив на свим географским меридијанима.

Branka Radović

NEW AGE IN SERBIA.
ZORAN SIMJANOVIĆ: *NEW IDEAS SYMPHONY*
(*Summary*)

“New age” was a trend which appeared in the music of the 1980’s, bringing a new dimension to art music in general, especially in its reception. At first its development was stimulated by technological inventions, “the technological craze”, by new carriers of sound, simultaneously globalizing art and making it widely accessible. This new trend includes quite disparate categories. It does not distance itself from subculture, and in art music it gravitates towards cosmopolitanism while being permeated with other musical trends such as pop, rock, jazz and other phenomena of show business and popular art. This trend was originally found in the large number of occult writing which flooded book markets all over the world, to which Umberto Eco gave an important base (*Foucault’s Pendulum* and others).

In his essay on the music of the eighties, Peter Niklas Wilson, one of the most significant theoreticians of this movement, researches into all elements of those novelties, not hesitating to call this art eclectic, commercial and the like.

Examples of Serbian music get into such style directives. The *New Ideas Symphony* by film score composer Zoran Simjanović, was performed in the open air at Kalemegdan fortress in 2006, before an audience of about one thousand people. Since then the recording has often been broadcast on television and radio channels. In its combination of folklore and film models, traces of rock, pop, and jazz can also be found, in a score with all symphonic characteristics. This attempt is a fascinating item for research as well as a pleasure to be listened to.

UDC 78.036.9.01(497.11):398(=163.41)

ПРИКАЗИ И РЕЦЕНЗИЈЕ

REVIEWS

Драгана Стојановић-Новичић

ТРЕЗОР САВРЕМЕНЕ МУЗИКЕ: О ПАУЛУ ЗАХЕРУ И ЊЕГОВОМ ЗАВЕШТАЊУ

Утемељење и делатност Фондације „Паул Захер“¹ (Paul Sacher Stiftung) у Базелу (Швајцарска) блиско су повезани са животним опредељењима и професионалном каријером Паула Захера (Базел, 28. април 1906 – Базел, 26. мај 1999). Диригент, мецена и промотер савремене музике, али и успешан бизнисмен, Захер је уложио огроман капитал у конституисање овог данас највећег и најзначајнијег светског архива савремене музике.

После релативно кратког периода студија музикологије код Карла Нефа (Karl Nef, 1873–1935) на Универзитету у Базелу, и дириговања код Феликса Вајнгартнера (Felix Paul von Weingartner, 1863–1942) на Конзерваторијуму у истом граду, Захер решава да се посвети диригентској каријери. Она је, међутим, у његовом случају увек подразумевала и одређене организационе акције и оформљавање ансамбала или институција. Тако је већ 1926. године Захер осно-

¹ Приликом реконструкције настанка и развоја Фондације „Паул Захер“, ослањали смо се на следеће изворе: J.(osip) A(ndrei)s., „Sacher, Paul“, *Muzička enciklopedija*, 3, Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, MCMLXXVII², 258; Pierre Boulez, *Boulez on Conducting, Conversations with Cécile Gilly*, London, Faber and Faber, 2003. (translated by Richard Stokes); Fritz Gerber, „Loyalty Toward the Old, Courage Toward the New“, [y:] *Paul Sacher in Memoriam*, Basel, Paul Sacher Stiftung, 2000, 5–6; „Sacher, Paul“, [y:] Paul Griffiths: *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th Century Music*, London and New York, Thames and Hudson, 1986, 156; Hermann Danuser, „Paul Sacher and Musicology“, [y:] *Paul Sacher in Memoriam*, нав. дело, 21–23; Felix Meyer, „From Private Collection to Institutional Archive“, [y:] *усто*, 28–31; *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 19, April 2006; *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 20, März 2007; „Obituaries: Paul Sacher“, *The Times*, May 27, 1999, прештампано [y:] *Paul Sacher in Memoriam*, нав. дело, 58–59; (програмска књижица за звучно издање:) *Resonanzen – Paul Sacher: Dirigent und Anreger*, Musiques Suisses und Paul Sacher Stiftung, Basel, 2006, MGB CD 6240 (Ein Projekt des Migros Kulturprozent); Albi Rosenthal, „The Paul Sacher Foundation at the Crossroads: The Purchase of the Igor Stravinsky Archive“, [y:] *Paul Sacher in Memoriam*, нав. дело, 37–40; Niklaus Röthlin, „A Brief History of the Paul Sacher Foundation“, [y:] *усто*, 45–47; Anthony Tommasini, „Paul Sacher is Dead at 93; Conductor and Arts Patron“, *The New York Times*, 27 May 1999, прештампано у: *Paul Sacher in Memoriam*, нав. дело, 62; Andrew Clark, „Obituary: Paul Sacher – Enlightened Patron of Music“, *Financial Times: Europe's Business Newspaper*, 27 May 1999, прештампано [y:] *Paul Sacher in Memoriam*, нав. дело, 60; Marcel Weiss, „Sacher (Paul)“, *Larousse de la Musique*, 2, Paris, Librairie Larousse, 1982, 1373.

вао Базелски камерни оркестар (Basler Kammerorchester)², а две године касније и Базелски камерни хор (Basler Kammerchor). Своју наклоност према старој музици Паул Захер крунисао је покретањем (1933) школе под именом „Schola Cantorum Basiliensis“, установе која је сједињавала практично интерпретирање и музиколошко проучавање старе музике. Године 1941. Захер оснива институцију која представља духовни пандан Базелском камерном оркестру – „Collegium Musicum Zürich“. Захер је са својим ансамблима успешно наступао у многим градовима – Базелу, Цириху, Берлину, Келну, Минхену, Франкфурту, Бечу, Копенхагену, Лондону итд.

Избегавајући романтичарску литературу, своју пажњу углавном је фокусирао на опусе композитора који су стварали „до Моцарта и после Дебисија“. Сматрао је да је примарни задатак извођача, укључујући и диригенте, да публици представљају нова дела или мање позната дела прошлости, а не да стално понављају исте, застареле програме. То је било у складу с његовом визијом савремене музике као „гласа“ нашег, савременог доба. Стога је од самог почетка рада с ансамблима показивао посебну наклоност према извођењу савременог репертоара, као и поруџбинама нових дела, и то углавном од оних композитора чији је музички језик изузетно ценио.³ На концерту приређеном поводом десетогодишњице постојања Базелског камерног оркестра (27. јануара 1937), премијерно је изведена и композиција коју је управо за ту прилику Захер наручио од Беле Бартока (Béla Bartók, 1881–1945) – *Музика за жичане инструменте, удараљке и челесту (Music for Strings, Percussion and Celesta, 1936)*.

У току неколико деценија, за ансамбле којима је руководио Захер писали су, поред осталих, још и Бенџамин Бритн (Benjamin Britten, 1913–1976), Пјер Булез (Pierre Boulez, 1925), Витолд Лутославски (Witold Lutosławski, 1913–1994), Бруно Мадерна (Bruno Maderna, 1920–1973), Франк Мартен (Frank Martin, 1890–1974), Бохуслав Мартину (Bohuslav Martinů, 1890–1959), Рихард Штраус (Richard Strauss, 1864–1949), Игор Стравински (1882–1971), Мајкл Типит (Michael Tippett, 1905), Ханс Вернер Хенце (Hans Werner Henze, 1926), Паул Хиндемит (Paul Hindemith, 1895–1963), Хајнц Холигер (Heinz Holliger, 1939), Артур Хонегер (Arthur Honegger, 1892–1955), и многи други.⁴ Поред тога што је Стравинског сагледавао као нај-

² Први концерт овога оркестра одржан је 21. јануара 1927. године.

³ Захер је важио за музичара који је превасходно заинтересован за дела упечатљиве ритмичке окоснице.

⁴ По Захеровој наруџби настало је око две стотине композиција, од чега више од четрдесет из пера швајцарских аутора. Међу остварењима написаним на Захерову иницијативу истакнимо Штраусове *Метаморфозе (Metamorphosen, 1945)*,

значајнијег композитора свога времена, и високо вредновао постигнућа Паула Хиндемита, Захер је Булеза сматрао најталентованијим савременим композитором; године 1960. поверио му је одржавање мајсторског курса композиције на Музичкој академији у Базелу. У току многих деценија диригентске делатности Захер је сарађивао и са неким од најзначајнијих актуелних интерпретатора – чембалисткињом Вандом Ландовском (Wanda Landowska, 1879–1959), пијанистима Рудолфом Серкином (1903–1991) и Емилом Гиљелсом (1916–1985), виолончелистом Мстиславом Ростроповичем (1927–2007), обоистом Хајнцом Холигером (1939), виолинисткињом Ане-Софи Мутер (Anne-Sophie Mutter, 1963).⁵

Велики преокрет у Захеровом животу настаје 1934. године, када склапа брак са Мајом Хофман-Штелин (Маја Hoffmann-Stehlin), вајарком и покровитељком уметности. Као удовица Емануела Хофмана (Emanuel Hoffmann), сина Фрица Хофмана (Fritz Hoffmann), оснивача велике швајцарске фармацеутске компаније Хофман-Ла Рош (Hoffman-La Roche), она у њихов брак доноси огроман иметак. Тај иметак је, захваљујући интелигенцији и визионарству својих власника, усмераван ка уметничком меценатству – супружници су били решени да велики део својих прихода улажу у визуелне уметности (Маја Захер)⁶ и музичку уметност (Паул Захер). Њихови планови у вези с уметничким пројектима постали су потпуно реални у тренутку када је, године 1938, као члан Управног одбора Хофман-

Бартоков *Дивертименто* (*Divertimento*, 1939), *Концерт in D* (*Concerto in D*, 1946) Стравинског... Карактеристично је да Захер никада није поручио ниједно дело од тројице композитора, представника тзв. Друге бечке школе – Арнолда Шенберга (Arnold Schoenberg, 1874–1951), Албана Берга (Alban Berg, 1885–1935) и Антона фон Веберна (Anton von Webern, 1883–1945), што су му многи и замерали. Између осталог, један од разлога за фомирање таквог Захеровог односа према овим композиторима био је велики отпор који је осећао према делима писаним додекафонском техником.

⁵ Захер је годинама имао врло успешну сарадњу с Ане-Софи Мутер. Једном приликом, преносећи јој своја професионална искуства и естетске напоре, критиковао је њен дотадашњи репертоар: „Не можете заувек наставити да свирате класике романтизма. Ви сте млада жена нашег времена“. Уп. „Obituaries: Paul Sacher“, *нав. дело*.

⁶ Маја и Паул Захер куповали су радове од неких од најзначајнијих савремених сликара, и то још за њихова живота – Пикаса (Pablo Picasso, 1881–1973), Брака (Georges Braque, 1882–1963), Клеа (Paul Klee, 1879–1940), Шагала (Marc Chagall, 1887–1985). Занимљива је Захерова опаска да више воли да поседује једну слику у којој ће уживати у приватности, него да с другим људима дели хиљаде слика у музеју.

Ла Роша, Паул Захер успео да обезбеди да већина акција компаније припадне (остане) породици.⁷

И поред релативно великих диригентских успеха и плодотворних контаката са савременицима – композиторима и извођачима различитих генерација, као и успешног деловања оркестара и институција које је он сам основао,⁸ Захер је размишљао о могућности реализовања једне посебне врсте креације, о улагању капитала у културни пројекат већих размера. Временом се искристалисала замисао о архиву-библиотеци у коме би се чували материјали који се односе на музику 20. века.

Први корак у правцу потпуног испуњења те замисли било је оснивање, или, прецизније, регистравање Фондације „Паул Захер“ 1973. године. У томе тренутку архив Фондације био је релативно скромних размера и углавном је обухватао рукописе или партитуре оних композиција које је Захер својевремено наручивао од савремених композитора, као и друге материјале које је прикупљао током каријере, што је, у мањој мери, укључивало и партитуре мајстора ранијих епоха – Баха (Johann Sebastian Bach, 1685–1750), Хајдна (Joseph Haydn, 1732–1809), Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791), Бетовена (Ludwig van Beethoven, 1770–1827).

Године 1983, куповином целокупног архива Игора Стравинског и његовим преношењем из Америке у Европу, Захер даје посебан печат усмерењу Фондације. Од тога тренутка, главни правац обогаћивања архива заснован је на оформљавању појединачних колекција савремених композитора. Поред уговора с породицама већ преминулих композитора, почињу да се склапају уговори са живим ауторима који, у складу са споразумом, Фондацији сукцесивно, још за живота, остављају своје материјале и списе. Желећи да архив буде темељан извор за проучавање делатности савремених аутора, Захер интензивно ради на прикупљању свих релевантних докумената, а не само рукописа и штампаних партитура. Тако архив постепено укључује широк спектар документације која, поред нотног материјала, обухвата и књиге о савременој музици, звучна издања (плоче, компакт дискови), видео документацију (VHS, DVD), преписку композитора, фотографије, програме концерата и др.

⁷ Часопис *Форбс* (*Forbes*) је 1996. године Захера рангирао као трећег међу најбогатијим људима на свету – одмах после Била Гејтса (Bill Gates) и Ворена Бафита (Warren Buffett). Уп. „Obituaries: Paul Sacher“, *нав. дело*.

⁸ Због својих различитих и многоструких заслуга Захер је у току живота именован за почасног доктора бројних европских и америчких универзитета.

Почетком 1986, сврха и смисао дејствовања Фондације и статутарно су редефинисани: експлицитно је исказано да ће Фондација бити отворена за истраживаче, као и да ће њене активности имати интернационални карактер. Исте године, после реконструкције матичне зграде – познате под називом „Ауф Бург“ (Auf Burg) – на Минстерплацу (Münsterplatz), у самој близини базелске Катедрале Минстер, отворен је преуређени простор Фондације, прилагођен новим потребама. Те године организована је и јавна инаугурација Фондације, која је укључивала и приређивање изложбе *Композитори 20. века у Фондацији Паул Захер (Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung)* у Уметничком музеју (Kunstmuseum) у Базелу.

Од средине осамдесетих година 20. века, Захерова институционална креација у све већој мери постаје стетиште истраживача из разних крајева света. Крајем осамдесетих и почетком деведесетих година 20. века, Захер, потпуно свестан да његов – некада у већој мери приватни – пројекат интензивно прераста у институцију од ширег европског и светског значаја, одлучује да фондове своје задужбине почне да проширује свим доступним легатима, а не само оставштинама оних аутора према којима је он лично осећао посебну наклоност. Захер такође увиђа да би музичке библиотеке и архиви неких личности које по професији нису композитори, могле исто тако да врло значајно допринесу обогашивању материјала којима је његова Фондација располагала. Библиотека се умножава изузетном брзином: крајем 20. века располагала је са седамдесетак колекција, док данас Фондација похрањује укупно стотину појединачних колекција, од којих је она холандског композитора Луја Андрисена (Louis Andriessen, 1939), допремљена 2006. године, најновија. Поменимо, овом приликом, само неке ауторе чије су колекције саставни део ризнице Фондације: Барток, Лучано Берио (Luciano Berio, 1925–2003), Булез, Елиот Картер (Elliott Carter, 1908), Винко Глобокар (1934), Холигер, Хонегер, Ђерђ Лигети (György Ligeti, 1923–2006), Лутославски, Конлон Ненкероу (Conlon Nancarrow, 1912–1997), Едгар Варез (Edgard Varèse, 1883–1965), Веберн и др. Све време напредовања и раста Фондације, Захер је водио рачуна и о најситнијим детаљима битним за њено функционисање; умео је да одлучно сугерише потребне кораке својим сарадницима запосленим у Фондацији.

Данашња делатност Фондације „Паул Захер“ богата је, систематизована и разграната. Први степен њеног деловања заснован је на сталном обогашивању фондова. На њега се надовезује следећи важан аспект рада – чување и архивирање материјала. Рукописи и раритетне партитуре смештају се према строго одређеним условима и

на прецизно подешеној температури. Запослено особље има перманентни задатак завођења пристиглих материјала, њихових класификовања, уношења у on-line каталог, а посебну делатност представља микрофилмовање што је могуће веће количине архивираног материјала. У самој Фондацији, поред библиотекара, запослено је и неколико научних сарадника – музиколога.

Похрањени материјали доступни су заинтересованим истраживачима из свих крајева света. Од њих се очекује да своју посету архиву на време најаве, као и да се крајње пажљиво и обазриво односе према консултованим изворима, а нарочито рукописима. Сваке године расписују се и два конкурса за стипендије, које годишње добије петнаестак кандидата из разних крајева света.

Фондација „Паул Захер“ до сада је издала неколико вредних књига, зборника радова и богато опремљених аутографа значајних дела 20. века. Међу овим издањима истакнимо кореспонденцију Кејд – Булез,⁹ или факсимил рукописа Бартокове *Музике за жичане инструменте, ударалке и челесту*.¹⁰ Последњих година врло је интензивна сарадња с издавачком кућом Шот из Мајнца. Једном годишње, у марту или априлу, публикује се часопис – гласило Фондације (*Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*).¹¹ У њему се објављују резултати истраживања предузетих у самој Фондацији; своје радове штампају како музиколози запослени у Фондацији, тако и гостујући истраживачи. Поред студија, у овој публикацији објављују се и информације о новим колекцијама, бележе осврти на доприносе недавно преминулих композитора, пописује библиографија новодобијених чланака и књига, а свему томе прикључује се и списак истраживача стипендираних у току претходне године.

Јединствени аспект делатности Фондације представља приређивање изложби и концерата. У сарадњи са базелским Уметничким музејем, године 1984. организована је изложба *Стравински. Његова оставитина. Његов лик (Strawinsky. Sein Nachlaß. Sein Bild)*. На позив Библиотеке Морган (Morgan Library) из САД, Захерова Фондација је у Њујорку (мај – август 1998) приказала изложбу својих колекција под називом *Прибирање нових партитура: музички рукопи-*

⁹ *Pierre Boulez, John Cage, Correspondance et documents*, herausgegeben von Jean Jacques-Natiez, revidierte Neuausgabe herausgegeben von Robert Piencikowski, Mainz etc., Schott Musik International, 2002.

¹⁰ *Béla Bartók, Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Faksimile des Partiturautographs und der Skizzen*, herausgegeben von Felix Meyer, Mainz etc., Schott Musik International, 2000.

¹¹ Јубиларни, 20. број изашао је из штампе марта 2007. године.

ци из Фондације Паул Захер (*Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*). Одмах потом (октобар 1998 – јануар 1999), у Базелу је одржана узвратна изложба Библиотеке Морган – Мајсторова рука (*Von Meisterhand / The Master's Hand*). Изложба је постављена у просторијама базелског Музеја „Жан Тингели“,¹² при чијем је оснивању (1996) водећу улогу имао Паул Захер. У току неколико месеци 2006. године у овом Музеју приређена је и велика изложба посвећена животу и стваралаштву Едгара Вареза; изложба је била пропраћена низом концерата. Издата је и обимна књига (у две верзије – на немачком и енглеском језику) *Едгар Варез: композитор, вајар звука, визионар (Edgard Varèse – Komponist, Klangforscher, Visionär*¹³ / *Edgard Varèse: Composer, Sound Sculptor, Visionary*¹⁴) у којој су сабране многобројне студије о Варезовом животу и стваралаштву и презентовани различити рукописи, фотографије, факсимили писама. Исте године (13. јануар – 15. октобар), у сарадњи с Историјским музејем (Historische Museum) Базела и његовим огранком посвећеним историји инструмената (Musikmuseum), организована је и изложба дечјих инструмената *Дете и Кагел – Маурисио Кагел и његови дечји инструменти (Kind und Kagel – Mauricio Kagel und seine Kinderinstrumente)*.

Све време, па и данас, Фондација функционише на основи сопствених новчаних извора.

* * *

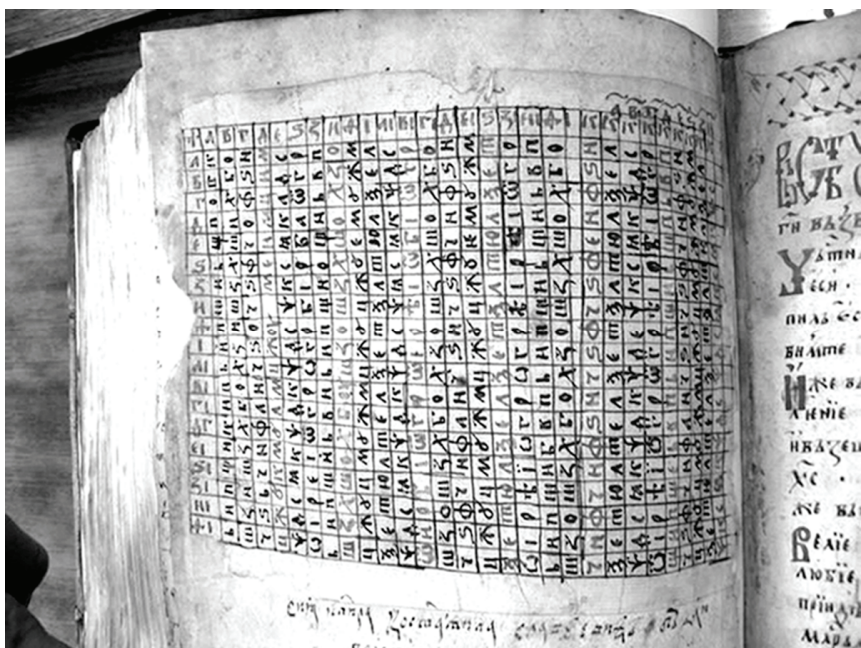
Архив, библиотека, истраживачки центар – све је то истовремено Фондација „Паул Захер“, стециште музичких трагова данашњице, али и живо и непресушно сећање на свог заслужног творца Паула Захера.

UDC 78.07 Sacher Paul:061.27(494 Basel)

¹² Музеј је посвећен делима швајцарског вајара Жана Тингелија (Jean Tinguely, 1925–1991). Неке од Тингелијевих скулптура данас су постављене на истакнутим местима у швајцарским градовима – испред Уметничке хале (Kunsthalle) у Базелу налази се фонтана коју је он креирао у виду неколико кинетичких скулптура, док је његова кинетичка скулптура *Еурека (Heureka)* инсталирана поред Циришког језера, у оквиру парка Циришки рог (Zürichhorn Park).

¹³ Hrsg. Von Felix Meyer und Heidi Zimmermann, Mainz etc., Schott Musik International, 2006.

¹⁴ Ed. by Felix Meyer and Heidi Zimmermann, Woodbridge, Suffolk, The Boydell Press, 2006.



ПУБЛИКАЦИЈЕ / BOOKS

Слободан Турлаков

ИСТОРИЈА ОПЕРЕ И БАЛЕТА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ (ДО 1941)

Издавач: аутор и Чигоја штампа, Београд 2005.

Музичко-сценска историја београдског Народног позоришта (формат А4 није дозволио да се хиљаду страница повеже у једну књигу, те је она изашла у два тома) представља резултат дугогодишњих истраживања и креативне обраде драгоценог материјала који се односи на рађање и егзистирање оперске установе код Споменика. Слободан Турлаков, театролог, књижевник, позоришни и музички критичар, професор Факултета музичке уметности у Београду, аутор је више врло значајних књига и бројних студија из области музичке сцене, уз незаобилазни *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941* (Позоришни музеј Србије, Београд 1994).

У свом недавно објављеном опусу Турлаков обухвата буквално све што се односи на оперско извођаштво, до Првог светског рата у престоници краљевине Србије, после рата у главном граду Краљевине СХС, касније Југославије.

Његова *Историја* је подељена на два дела. У првом су представљени сами почети, од извођења оперских арија, оперских одломака, првих оперских представа, такође оних од страних оперских трупа, уз Оперу на булевару Жарка Савића и прве две оперске сезоне у Народног позоришту. Други део се креће кроз регуларне оперске и балетске међуратне београдске сезоне у периоду 1919/20 – 1940/41. Дат је репертоар, оперски и балетски, поделе на премијерама и репризама, број извођења, гостовања појединаца и, у оном времену ретких, групних посета домаћих или страних оперских ансамбала. У финалу аутор даје табеларне прегледе приказаних опера и балета у периоду 1913–1941, имена чланова београдске Опере пре Првог рата и чланова Опере и Балета Народног позоришта од 1919. до 1941. године. Следи резиме, за њим прилози у виду фотографија и плаката, као и рецензије академика Дејана Медаковића, академика Василија Крестића и професора Душана Плавше.

„И то је крај...“ – да цитирамо кратку и језгровиту коду ауторовог резимеа – „крај једне велике епохе, која је родила Опери и Балет, развила их и раширила до неслућених размера, тако и толико да су постали незаобилазна чињеница наше културе.“ У тој епохи, наводи даље Турлаков, родила се и критика, развила и раширила, исто тако и публика, „а то је било и најважније, чак највећи доказ незаобилазности чињенице успешног постојања Опере и Балета.“ Књига нашег писца, великог познаваоца оперске уметности и позоришта уопште, исто је тако незаобилазна литература за стручњаке, историчаре опере и балета на нашим просторима, као и историчаре српске и иностране музике, књига која, како сам аутор каже, даје увид у кретања „светог и незаобилазног тројства наше културе“: Опере са Балетом, критике и публике.

Као и њој сличне студије, *Историја* је заснована на архивској грађи и критикама из дневних листова и часописа, које аутор обилато цитира, нарушавајући при том „свето тројство наше културе.“ Сва дела Турлакова, нарочито она која се односе на српску Опери, као што су и књиге (у издању српског Позоришног музеја и *Борбе Верди у Београду* (1994, допуњена докторска дисертација, брањена 1977), *Са Чајковским у Београду* (1997), *Пучини и веристи* (2003), у исцрпним и врло занимљивим анализама представљају беспошtedно (и духовито) ауторово расправљање са критичарским ароганцијама и недоследностима. За то заиста носе кривицу приказивачи представа, који су неким непримереним судовима учинили неправду и групама и појединим уметницима, са трајним последицама. Такве појаве, којима је узрок критичарска одбојност према опери („опијуму за широке масе“), или балету, доводе интерпретаторе њихових написа (не само Турлакова) у ситуацију да се обрачунавају са покојницима. Обрачун аутора *Историје* у рекапитулацији књиге је за предратну критику уништавајући. Победници остају извођачи, публика и сама опера.

Посетиоцима позоришта, љубитељима оперске уметности, ова публикација посебно је за препоруку, лако се чита и прати, јер је писана прегледно и систематично, дајући јасан увид у велико богатство међуратног музичког живота у Београду. Коначно, књига доноси комплетну истину о опери у Краљевинама Србији и Југославији, за оне који су држали људе у незнању са причама о ништавности било каквих достигнућа у „старој, трулој Југославији“, и за оне који су, у недостатку правих сведочанстава, били принуђени да у то верују.

Надежда Мосцова

UDK 792.54/.82(497.11 Beograd)(091)

78.072.3 Turlakov Slobodan

HELMUT LACHENMANN UND DIE VERMITTLUNG DER NEUEN MUSIK

Musik inszeniert. Vermittlung und Präsentation von zeitgenössischer Musik. Hrsg. Jörn Peter Hiekel. Veröffentlichungen des Institutes für Neue Musik und Musikerziehung. Bd. 46. Mainz: Schott. 2006.

Nachgedachte Musik. Studien zum Werk Helmut Lachenmanns. Hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Siegfried Mauser, Saarbrücken: Pfau. 2005.¹

Helmut Lachenmann, der 2005 seinen 70. Geburtstag feierte, gilt als einer der wichtigsten Komponisten im deutschsprachigen Raum. Die hier besprochenen Sammelbände, die zum großen Teil seinem Schaffen gewidmet sind, zeigen die Ergebnisse zweier musikwissenschaftlicher Symposien: Im ersten Buch (*Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann.*) sind die Beiträge von dem Lachenmann gewidmeten Salzburger Sommersymposium 2002 gesammelt, während im zweiten (*Musik inszeniert. Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*), das dem 70. Geburtstag des Komponisten gewidmet ist, sind die Vorträge der Tagungen veröffentlicht, die im April 2005 in Darmstadt stattfanden. Bildet Lachenmanns Schaffen den Mittelpunkt des ersten Buchs, so stehen im zweiten Rezeption und Vermittlung seiner Musik im Vordergrund. Unter der Perspektive der Vermittlung zeitgenössischer Musik ist auch der Komponist Wolfgang Rihm mit drei Artikeln vertreten. Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Präsentation von neuer Musik im Bereich des Lehr- und Aufführungsbetriebs von Schulen und Hochschulen. Ein anderer Akzent ist auf einige Erscheinungen von "Inszenierung" innerhalb der Rock- bzw. Popmusik gesetzt. Wie der Buchtitel zeigt, geht es hier nicht um die szenische Musik selbst, sondern um das komplexe Phänomen Produktion – Vermittlung – Vermarktung im Bereich der Neuen Musik.

Beide Sammelbände sind nicht nur von Bedeutung für diejenigen, die Interesse für Lachenmanns und Rihms Schaffen, für die neue Musik allgemein und ihre Präsenz innerhalb des Musiklebens der Gegenwart haben; sie reflektieren zum großen Teil den heutigen Zustand der deutschen Musikforschung in diesem Bereich. Das Problem der Sozialisierung der Neuen Musik ist Gegenstand der Arbeit von Ulrich Mosch "Das Werk W. Rihms im Kontext der musikalischen Tradition und des aktuellen Musiklebens."² Der Autor versucht die Popularität und die Zugänglichkeit

¹ Bei dem Zitieren der beiden Bücher werden folgenden Verkürzungen verwendet: MI (Musik inszeniert); NM (Nachgedachte Musik).

² Ulrich Mosch, "Das Werk W. Rihms im Kontext der musikalischen Tradition und des aktuellen Musiklebens". MI, S.111–125.

der Rihmschen Musik phänomenologisch zu begründen, wobei er auch die Bezugspunkte zur frühen Moderne beleuchtet. Anhand zahlreicher konkreter Beispiele untermauert er drei Thesen (der offenen Musikvorstellung, der schlagenden kompositorischen Ideen und des direkten Zugriffs auf das Material³), die die “rätselhafte” Popularität der Rihmschen Musik erklären.

Das Vorwort zu “Nachgedachte Musik” wirft Licht auf die Lachenmann-Forschung, die jahrelang (und immer noch) von den Äußerungen, von den ästhetischen und Kompositionsbegriffen des Komponisten⁴ selbst geprägt sind. Mit diesem hermeneutischen Problem beschäftigt sich Reinhold Brinkmann in seinem Vortrag “Der Autor als sein Exeget”. Brinkmann stellt in Frage die Selbstreflexion als definitorische Kategorie der neuen Kunst, die nicht nur bei Lachenmann zu bemerken ist, sondern sich auch bei den meisten modernen Komponisten etablierte.⁵ Durch solche Selbstreflexion, meint der Autor, bekommen viele Komponisten ihren “selbstgewählten Platz” in der Musikgeschichte, was aber die Gefahr von subjektiven Einschätzungen⁶ mit sich bringt.

In seinem ideenreichen, obschon diskussionsbedürftigen Vortrag “Helmut Lachenmanns musikgeschichtlicher Ort” beschreibt Jürg Stenzl das Wesen des Lachenmannschen Kompositionsverfahrens als “Synthese von seriellem Denken und der neuen Priorität des Klanglichen als eines “Prozessuellen”, verbunden mit einer permanenten ästhetisch-gesellschaftspolitischen Reflexion.”⁷ Der Autor stellt sich als Ziel, den “musikhistorischen Ort” Lachenmanns zu erkunden und den Komponisten als zentrale Figur der Gegenwart zu legitimieren. Während Stenzl in seinem Schaffen die Idee der absoluten Musik und “Beethovensche Prozessualität” lanciere, meint Rainer Nonnemann, (sich auf Lachenmanns Äußerungen beziehend), sei seinem Musiktheater (selbst ohne Bühne) doch primär: “innere Bilder, die das reine Hören evoziert, durch äußere

³ D.h. keine Arbeit mit “präformierten” Materialien und vorgeformten Strukturen, was ein typischer Merkmal der Avantgarde der Nachkriegszeit ist.

⁴ Ein reiches Material dafür bietet sich an in seinem Buch *Musik und existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, Wiesbaden 2004.

⁵ “In Zentrum der Moderne steht Musik, die sich selbst definiert.” Als Beispiele der sich selbst kommentierenden Autoren nennt Brinkmann unter anderem Komponisten wie Stockhausen, Boulez, Lachenmann, W. Rihm. Siehe Reinhold Brinkmanns: “Der Autor als sein Exeget”, NM, S. 118.

⁶ “Und wir, die nachschreibenden, folgen oft nur so bereitwillig dem listig vorgeschlagenen Interpretationsmuster, es erscheint als authentisch und stammt ja offensichtlich aus derselben so geheimnisvollen Welt des “Schöpferischen” (ebd., NM, S. 119).

⁷ Jürg Stenzl, “Helmut Lachenmanns musikgeschichtlicher Ort”, NM, S. 12.

zu beantworten und umgekehrt⁸. Unter dieser Perspektive betrachtet der Autor auch die früheren Werke Lachenmanns, die durch die Entsemantisierung der Musiksprache auch “imaginäre Szenen evozieren”. Nonnemann erklärt dies als eine “latente Visualisierung der Musik”.⁹ Sie ist “reich an sichtbaren, quasi szenischen Spielweisen, tonmalerischen und sprechenden Klanggesten”¹⁰ Das Problem der Interkulturalität bei Lachenmann beschäftigt J.P.Hiekel, der in dessen Musik fünf Aspekte thematisiert: Naturbezogenheit, Nicht-Linearität, Nicht-Intentionalität, Farbgestaltung, auratische und “idyllische” Momente.¹¹

Als zentraler Diskussionspunkt, der in “Musik inszeniert” besonders scharf – durch die Diskussion aller beteiligten Autoren und der Teilnahme des Komponisten – herauskommt, zeigt sich wieder, dass die verbale Interpretation mancher von Lachenmann verwendeten Begriffe, die Hör-Perspektiven der Rezeption beeinflusst, oder sogar manipuliert. Dazu gehört die sog. “Ästhetik der Verweigerung”¹² (von Gewohnheit) und der damit verbundene Begriff ‘kritisches Komponieren’.¹³ (“Von traditionellem Komponieren unterscheidet sich ‘kritisches Komponieren’ dadurch, dass *es gesellschaftliche Funktionen von Musik reflektiert und kein Material als Bestandteil unhinterfragter Stilideale verwendet*”¹⁴. Diese Definition Nonnemanns wird von J. P. Hiekel weiter erklärt: Es geht um “ein bewusstes Abweichen gegenüber allen bisherigen Stilen und Techniken” um “eine Distanz von Stereotypen der gewohnten Deutungen”¹⁵ zu erreichen. Trotzdem bleibt aber die Frage, ob solche Unterteilung der Komponisten in “traditionelle” und “kritische” wissenschaftlich relevant ist und vor allem, welche “traditionell komponierenden” Autoren den “kritisch komponierenden” entgegengesetzt werden. Dass der Begriff “kritisch” in diesem Zusammenhang ziemlich problematisch ist, zeigt sogar die ironische Reaktion von Lachenmann selbst: “Ich spotte meistens

⁸ Reiner Nonnemann, “Musik mit Bilder”, zit. nach “Musik zum Hören und Sehen. Peter Ruzicka im Gespräch mit Helmut Lachenmann”, in: Programmheft zur Hamburger Aufführung der Oper 1997, S. 39 (in: NM, S. 18.)

⁹ Nonnemann, ebd., S. 19.

¹⁰ Ebd., NM, S. 41.

¹¹ J. P. Hiekel, “Interkulturalität als existenzielle Erfahrung”, NM, S. 66.

¹² “In dem schon zitierten Artikel von R. Brinkmann stellt der Autor die generelle Frage, ob die Verweigerung an sich eine ästhetische Kategorie sein kann (Siehe NM, S.122).

¹³ Der letzte Begriff wurde Anfang der 70er Jahre von den Komponisten N.A. Huber eingeführt. Siehe N. A. Huber: “Kritisches Komponieren” (1972), in: *Durchleuchtungen. Texte zur Musik 1964–1999*, Wiesbaden 2000, S. 42.

¹⁴ Nonnemann, zit. von J. P. Hiekel, in MI, S. 19.

¹⁵ J. P. Hiekel, in: *Musik inszeniert* (MI), S. 19.

über kritisches Komponieren, weil ich sage, es gibt auch kein kritisches Spaziergehen...“¹⁶

Man sollte natürlich nicht vergessen, dass beide Begriffe (“Verweigerung” und “kritisches Komponieren”) historisch bedingt sind: Sie beziehen sich auf die Epoche der 60er Jahre, die sich als Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen artikuliert. Wie Lachenmann erklärt, sollte das bürgerliche Publikum von den linken Künstlern verunsichert und unbedingt provoziert werden. Für diese Künstler war das “ein harmloses, ungefährliches bürgerliches Gesellschaftsspiel: Man provoziert, um sich seiner liberalen Gesinnung anhand von Tabuverletzungen zu versichern.”¹⁷ Heute revidiert Lachenmann diese radikale Haltung: “Es genügt aber nicht zu provozieren. Es muss emphatisch, es muss dem alten Kunstbegriff zugeordnet werden. Der muss sich so erneuern, dass wir ihn nicht mehr mit alten standardisierten Wertvorstellungen zementieren können.”¹⁸

Diese Erklärung wirft Licht auf die Paradigmenwechsel in den 60er Jahren, zeigt aber auch, dass diese Zeiten längst vorbei sind; d.h. dass die kämpferischen Reflexe und die Protesthaltung, die sich in der turbulenten avantgardistischen Epoche etablierten, den heutigen gesellschaftlichen und kulturellen Verhältnissen nicht mehr entsprechen. Bevor man die Begriffe aktualisiert, sollte man auch die Wertvorstellungen umdenken. Das würde sowohl neue Impulse für die Erneuerung des methodologischen Apparats im Bereich der Neuen Musik als auch plausible Möglichkeiten für die weitere Vermittlung der neuen Musik geben.

Verbluffend scheint die Tatsache, dass sich der 70-jährige Komponist Helmut Lachenmann viel weniger an seinen Begriff “Verweigerung” hält, als an den des “Magischen”. Er ist nie müde zu wiederholen: “Kunst hat mit Magie zu tun... Es (das Magische) wirkt als eine Macht, die den Menschen beherrscht, vielleicht sogar unterdrückt, manipuliert: Der so magisch Ergriffene hört auf zu denken”.¹⁹ Das ist die anziehende Kraft von Lachenmanns Musik.

Maria Kostakeva

UDC 78.038.09

¹⁶ H. Lachenmann, MI, ebd., S. 98

¹⁷ Ebd., S. 100.

¹⁸ Ebd., S. 100.

¹⁹ Ebd., S. 103.

THE TRADITIONS OF ORTHODOX MUSIC

PROCEEDINGS OF THE FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE
ON ORTHODOX CHURCH MUSIC

и

ДРУГА МЕЂУНАРОДНА КОНФЕРЕНЦИЈА У ОРГАНИЗАЦИЈИ ISOCM – КОМПОНОВАЊЕ И ПОЈАЊЕ У ПРАВОСЛАВНОЈ ЦРКВИ

На иницијативу проф. др Петри Пироинена (Petri Piironen), декана Православног теолошког факултета у оквиру Универзитета града Јоенсу у Финској, и британског композитора Ивана Мудија (Ivan Moody), основано је Међународно удружење (ISOCM = The International Society of Orthodox Church Music) које за главни циљ има промовисање појачке праксе засноване на византијској и другим источнохришћанским традицијама, као и развој црквене музике у складу са савременим потребама црквених заједница широм православне екумене. Чланови Удружења постали су учесници првог симпозијума који је, под покровитељством Одсека за православну теологију и Јоенсуског универзитета, а са благословом Архиепископа Кареле и целе Финске, господина Леа, одржан од 13. до 19. јуна 2005. године са темом *Традиције православне музике*.

Резултати рада председника Удружења Ивана Мудија, и његових најближих сарадника, посебно финских музиколога, музичара и теолога, били су евидентни у самој најави другог међународног скупа који је са широким, и уједно актуелним насловом *Компновање и појање у Православној цркви* привукао велики број учесника из читавог света: Финска, Кипар, Канада, Украјина, Србија, Америка, Бугарска, Русија, Мексико, Велика Британија и Португалија. Посебан успех Удружења био је очигледан већ на отварању симпозијума, 4. јуна 2007. године, на коме су се представили и заинтересовани млади истраживачи, као и хорски диригенти и певачи, који су у Јоенсу стигли са врло удаљених дестинација како би присуствовали сесијама. План да се радови са одржаних симпозијума редовно објављују, овом приликом је испуњен у року, што је истраживаче, навикнуте да дуго ишчекују своје студије у интернационалним публикацијама, позитивно изненадило.

А. Зборник радова *The Traditions of Orthodox Music* пружа како старим, тако и овогодишњим члановима, али и свима који ће то у будућности постати, увид у проблеме и теме који се тичу православне појачке традиције у различитим помесним црквама и са различитих подручја. Највећи број студија има карактер прегледа који су драгоцени управо ширем кругу читалаца који се тек упознају са

православним богослужбеним предањем и његовом појачком уметношћу. Димитар Димитров (Dimitar Dimitrov) је у општим цртама указао на утицаје под којима се током историје обликовало бугарско појање, а највећу пажњу посветио је аудио снимку на коме је главни појач митрополит града Русе, Неофит, чије интерпретације представљају, по речима аутора, репрезентативну бугарску појачку праксу. Даница Петровић је у тексту под насловом *Црквено појање у Српској православној цркви кроз векове* указала на главне етапе у развоју једногласног црквеног појања код Срба, док се Богдан Ђаковић експлицитније бавио проблемима везаним за српску хорску музику из прве половине 20. века. Студија Марије Такале (Maria Takala), у којој она разматра аспекте истраживања развоја православног црквеног појања у Пољској и Литванији током 16. и 17. века, иако уводног карактера, представља значајан помак у сазнањима која се тичу недовољно проучених западних утицаја на православну музику у подручјима која се граниче са Русијом. О историјском развоју кијево-печерског напева писао је Дмитриј Болгарски (Dimitry Bolgarsky), док су минуциозније анализе, које се тичу композиционих карактеристика ирмоса осмог гласа на примеру руских извора од 12. до 17. века и концептуализације музичког алфабета у руској теорији 17. столећа, заступљене у студијама Светлане Пољакове (Svetlana Poliakova) и Алексеја Јарополова (Alexei Jaropolov). Анатолиј Гринденко (Anatoly Grindenko) је, пак, у вези са могућностима обнове знаменог појања у Русији, указао на све присутнију тенденцију враћања изворном – предањском појању, чији се етос разликује од музичке праксе која је у појединим помесним црквама у новијој историји обликована под западним упливима.

Методолошки нов приступ у ишчитавању и тумачењу касновизантијске неумске нотације заступљен је у раду Јаниса Арванидиса (Ioannis Arvanitis). Користећи за мелодијски узорак *Ирмологион* јереја Баласија из средине 17. века, аутор је на бројним примерима указао на поступке којима су касновизантијски композитори обогатили традиционалне и компоновали нове напеве. Други тип неумске књиге, *Анастасиматарион* или *Воскресник*, имао је за полазиште Александар Мариус Димитриеску (Alexandru – Marius Dumitrescu) у представљању румунске појачке традиције 19. и 20. века.

Засебну целину у зборнику чине радови финских аутора у којима се разматрају до сада мало познати проблеми православних заједница које немају дугу историју, а самим тим ни традицију црквеног појања. Анели Пиетаринен (Anneli Pietarinen) је на основу свог искуства за певницом у православним храмовима у различитим градовима Финске, истакла значај богослужења и пре свега разумевања

певаних текстова у мисији Цркве. Осврћући се на почетке установљавања православног богослужења међу Финцима¹, Петри Никенен (Petri Nykänen) је пажњу усмерио на питање којој појачкој традицији и са којим критеријумима би требало да се приклоне чланови новоформираних помесних цркава? Укључујући у разматрање природу финског језика, аутор је истакао неколико кључних тема које завређују пажњу: покушаји примене древних – једногласних мелодија у литургијској пракси, наместо полифоних руских композиција, разлози који воде опредељењу за одређени нотни систем којим би напеви били записани и др. Детаљном аргументацијом Јопи Хари (Jori Hatti) је у својој студији *Петербуричко дворско појање у контексту других појачких традиција у Русији у 19. веку* указао на разлоге због којих је поменута појачка варијанта послужила као основ за осмогласно појање у Финској. Најзад, два рада посвећена су финским композиторима у чијим се опусима налазе и богослужбене мелодије. Вилхелмина Виролаинен (Wilhelmiina Virolainen) се задржала на најстаријим ауторима који су компоновали музику за православни богослужбени обред: Пиетари Акимову (Pietari Akimov, 1876–1944), Бориса Јакубову (Boris Jakubov, 1894–1923) и Пека Атинен (Pekka Attinen, 1885–1956), док је Тарја вон Креутлеин (Tarja von Creutlein) писала о познатом савременом финском композитору Еинојуханиу Раутаваари (Einojohani Rautavaara) и његовом *Свеноћном бденију*.

Са изразито актуелном темом у зборнику се налази и рад Џејмса Четера (James Chater) који настоји да разреши круцијална питања у вези са природом и наменом црквене музике. Будући и сам композитор, Четер указује на потенцијални ризик који стоји пред православним композиторима који живе у неправославним срединама, а који се огледа у томе што у трагању за православним етосом стваралачка креативност може бити угрожена готовим моделима – цитатима из других појачких традиција.

Три студије у зборнику са прве конференције посвећене богослужбеним музичким традицијама у непосредној су вези са самим литургијским контекстом у коме је појање током хришћанске историје обликовано, као и са Светим писмом које је у основи хришћанског предања. Александар Лингас (Alexander Lingas) је дао опсежну анализу богослужбене реформе коју је у 15. веку спровео архиепи-

¹ На иницијативу Светог синода Руске православне цркве 1815. године донета је одлука да се на литургијама у парохијама у којима су већинско становништво чинили Финци на финском језику читају *Јеванђеље* и *Апостолске посланице*. Прве, међутим, богослужбене књиге на финском језику, *Служабник* и *Требник*, штампане су тек 1862, односно 1867. године.

скоп Солуна, свети Симеон, реконструишући концепт азматске – певане службе која је упражњавана у цркви Свете Софије у Солуну пред турско освајање града. Хилка Сепеле (Hilkka Seppälä) је о потреби човека да се Богу обраћа појаном молитвом проговорила на основу цитата из Старог завета, а који су се нашли и међу стиховима различитих песама црквене химнографије. Гледајући на црквено појање очима теолога, како је у наслову свог рада наговестио Пека Мецо (Pekka Metso), аутору су се наметнула питања односа мелодије и речи, емоционалности и естетског профила црквене музике. Мецо је на примеру сопственог искуства изнео и врло занимљиву опсервацију у вези са контекстуалношћу црквене музике и њеном есенцијом, указујући да се она не одражава у врсти напева, него у начину интерпретације, јер се управо адекватним произношењем и дубоким проживљавањем текста постиже циљ – молитва.

Б. Овогодишњи симпозијум (4–10. јун 2007) је окупио преко двадесет излагача чији су радови били подељени у следеће сесије: Византијско појање, Појање у Русији, Појање и компоновање у Финској, Старообредно појање, Појање на Балкану, Компоновање и адаптација, Грузијско појање. Изузев излагања Хилка Сепеле у вези са старохришћанском химном *Свете тихи* и њеним различитим мелодијским варијантама у византијској и руској традицији, ниједан други рад у оквиру две сесије посвећене византијском појању није био експлицитно везан за историјски период који је обележило Византијско царство. Рад Спиридона Антониу (Spiridon Antoniou), који је уместо њега на симпозијуму прочитао његов син, студент теологије и искусан појак, пружио је делимичан преглед најстаријих музичких кодекса у којима се у византијској рукописној традицији појављује *Херувимска песма*. Већи део излагања је, међутим, био посвећен поствизантијским мелодима који су се окушали у компоновању ове литургијске химне, као и конкретним интервенцијама које у складу са практичним потребама предузимају данашњи појци (увођење или избацивање додатака у виду кратима и апихима, модулације из једног гласа у други, респонзоријално или антифоно произношење појединих стихова и др.). Кристиана Деметриу (Christiana Demetriou) је у уопштеним цртама изнела углавном познате податке у вези са музиком у време венецијанске владавине Кипром, док је Ардиан Ахмедаја (Ardian Ahmedaja) неодређено настојао да у тонским записима које је сачинио у јужној Италији, у тзв. албанским црквама, препозна трагове византијског појања. И излагања румунских музиколога Габријеле Окнану (Gabriela Osneanu) и Николаја Георгите (Nicolae Gheorghita) односила су се на поствизантијски период. Окнану је анализирао *Херувимску песму* трећег гласа коју је компоновао Евстатије, познати ме-

лод и монах из манастира Путна, док је Георгита учеснике скупа упознао са појачким приликама у румунским кнежевинама Влашкој и Молдавији за време фанариота (1711–1821), главним актерима међу грчким и румунским појцима и композиторима, као и најрепрезентативнијим неумским рукописима из овог периода.

Древно појање у Русији представила је анализом најстаријих руских *Триода* из 12. и 13. века Светлана Пољакова. Албина Крушчина (Albina Kruchinina) се бавила службама новим руским светитељима које је саставио Пахомије Србин у 15. веку, а Мелитина Макаровкаја (Melitina Makarovskaja) и Никита Симонс (Nikita Sinnons) су се у разматрању старообредног појања задржали углавном на формалним и идеолошким принципима којих се у његовом извођењу придржавају староверци.

Из земље домаћина, радом о проблемима који се појављују при преузимању касновизантијских музичких модела и њиховом прилагођавању финском језику, говорио је млади појац Јаако Олкинуора (Jaakko Olkinuora). Вилхемина Виролаинен је приказала опус и поетичке особености финског композитора Леонида Башмакова (Leonid Bashmakov), а на њено излагање се у вези са савременом православном финском хорском музиком надовезао композитор – аматер, како је себе представио Тимо Руотинен (Timo Ruottinen), чије смо литургијске химне имали прилике да чујемо на концерту одржаном у Лутеранској катедрали по завршетку скупа.

У сесији посвећеној појачким традицијама на Балкану, Весна Пено је истакла значај литургијских списа као поузданих, иако секундарних извора за реконструкцију појања у време формирања Српске цркве; Богдан Ђаковић је дао портрет „модерног традиционалисте“ међу српским композиторима – Миливоја Црвчанина; Стефан Харков (Stefan Harkov) је у кратком, али врло садржајном тексту описао утицај немачког издавача Имануела Брайткова, тачније његовог метода штампања нотних публикација на процес штампања првих неумских зборника на тзв. *новом методу*.

Надахнути радови двојице композитора Џејмса Четера (James Charter) и Ивана Мудија имали су провокативне теме: *Јединство или једноличност*, односно *Идеја каноничности у православном литургијском појању*. Украјински композитор Александар Козаренко (Alexander Kozarenko) је представио главне особености хорског опуса украјинских – унијатских аутора (Леонтовича, Стеценка, Кошица, Јациневича) који су под утицајем тзв. нове школе руских стваралаца у домену полифоне црквене музике (Архангелског, Чеснокова, Касталског, Рахмањинова и др.) за своје поетичко правило прокламовали традиционалну једногласну мелодију као извор инспираци-

је. У исту сесију, *Компновање и адаптација*, уврштена је и детаљна анализа принципа хармонизације коју је на одабраним примерима словенског појања спровео Јопи Хари. Хорским стваралаштвом грчких композитора у Калифорнији бавио се на овогодишњем скупу Александар Лингас, док је Ахилеас Халдеакис (Achilleas Chaldaiakis), на основу написа византијских и поствизантијских теоретичара музике и на карактеристичним мелодијским обрасцима записаним различитим типовима неумске нотације, указао на улоге композитора и појца у појачкој уметности.

Обиље нових података пружили су у својим излагањима млади истраживачи Џон Грејем (John Graham) и Џефер Енгелхард (Jeffers Engelhardt). Грејем је у оквиру засебне сесије одржао опсежно предавање о различитим новијим појачким традицијама у Грузији, илуструјући изнета запажања бројним видео и аудио снимцима. Енгелхард је упознао публику са узроцима појаве паралитургијског жанра – духовне песме у богослужбеном обреду мањинске православне заједнице у Естонији, који је требало да надомести непостојање традиционалног и националног појачког модела. Међу излагачима у заршној сесији био је и Трајан Окнану (Traian Osneanu), који је на основу записа у различитим рукописима у којима се помиње име композитора полијелеја Филотеја, монаха, бившег логотета влашког војводе Мирче, недовољно аргументовано указивао на утицај румунске појачке школе у формирању и ширењу православног појања код северних Словена.

Иако за кратко време, организатори скупа и Иван Муди, председавајући ISOCM-а, успели су да избором предавача, до детаља осмишљеном концепцијом свакодневних сесија и пратећих програма, и у технички готово савршеним условима које нуди Јоенсуски универзитет, постигну завидан ниво међу интернационалним сусретима сличне врсте. Посебна предност овогодишњег симпозијума била је у томе што су се на једном месту окупили истраживачи, међу којима је било ванредно добрих појаца и диригената, као и они поклоници црквено-појачке уметности и музике који се њоме практично баве, независно од својих основних професија. Отуда су драгоцено искуство сви учесници понели са заједничких богослужења на којима се певало различитим језицима и напевима, а ипак, *једним устима и једним срцем*.²

Весна Пено

UDC 783.24:271.2

² Возглас са Канона евхаристије.

Hubert Pernot – Paul Le Flem

**ΔΗΜΟΤΙΚΕΣ ΜΕΛΩΔΙΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΧΙΟ. ΝΕΑ ΓΡΑΦΗ
ΑΠΛΟΥΣΤΕΥΜΕΝΗ ΚΑΙ ΔΙΟΡΘΩΜΕΝΗ ΥΠΟ ΜΑΡΚΟΥ
Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗ. ΦΙΛΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΟΥ
ΑΡΧΕΙΟΥ ΜΕΛΠΩΣ ΜΕΡΛΙΕ. ΑΘΗΝΑ, 2006.**

[Hubert Pernot – Paul Le Flem

FOLK MELODIES FROM CHIOS. NEW SIMPLIFIED
AND CORRECTED NOTATION BY MARCOS PH. DRAGOUMIS.
THE FRIENDS OF THE MUSICAL ETHNOLOGICAL ARCHIVE
OF MELPO MERLIER. Athens, 2006.]

This luxurious volume is the second edition (much revised and enlarged) of a pioneering work in Greek ethnomusicology: Hubert Pernot, *Mémoires populaires de l'île de Chio, recueillies au phonographe par — et mises en musique par Paul le Flem*, Paris: Nouvelles Archives des missions scientifiques et littéraires XI, 1903.

This is the collection of Greek folk music “au phonographe” that Hubert Pernot (1870–1946) was the first to make, when in 1898–99 he visited Chios, still under Turkish rule,¹ on a mission entrusted to him by the French ministry of education. However, Pernot, a linguist and professor of Modern Greek at the Sorbonne, did not know any music, and the valuable wax cylinders, on which he had recorded the music and were kept in the Sorbonne, and not found until after the Second World War. On the other hand, Paul le Flem (1881–1984), who transcribed the music from the cylinders for the first edition, in 1900–1902, was an accomplished musician but had not the least experience of Eastern folk music and did not know any Modern Greek. Since the disappearance of the cylinders, his transcriptions are the only documentary evidence of Pernot’s fieldwork, but as shown in the second edition reviewed here, they are not very reliable.

The second edition contains the 114 Greek folk songs and instrumental melodies recorded in Chios by Pernot, both as notated by Le Flem and as corrected by the musicologist and director of the “Musical Ethnological Archive of Melpo Merlier”, Marcos Dragoumis. The two versions of each melody are presented on facing pages in the central part of the work (pp. 15–247, with the misleading heading “Supplement 1”), le Flem’s transcription *in verso*. All were masterly copied by Thanasis Moraitis, who is also responsible for the editing of the texts.

¹ The island was liberated in 1912.

This central part of the book is preceded by an “Introduction” by Marcos Dragoumis (pp. 9–10); a text on Hubert Pernot by Octave Merlier (pp. 11–12), republished from a memorial volume on Hubert Pernot in the periodical *Nea Hestia* (vol. 491, Athens 1947); and a biographical note on Paul le Flem (p.13) translated from Michel Fleury’s note on a CD of the French composer’s symphonic music (Marco-Polo 8.223655).

Following the main part, on pp. 249–282 the entire texts of the songs are given; on pp. 283–286 there is an index of their incipit; on pp. 287 an index of the villages where the songs were recorded; and on p. 289 a bibliography and a brief discography of recent recordings of folk music from Chios.

As Marcos Dragoumis states in his “Introduction”, the first edition of this collection provided Maurice Ravel with four of his *Cinq mélodies populaires Grecques* (1904), composed to highlight a conference on Greek and Armenian music by the musicologist Pierre Aubry with live music in Paris, in 1904. We may add that Pernot’s collection also provided Ravel with the melody of his sixth Greek *mélodie*, the *Tripatos* for voice and piano (1909), which was published posthumously (1938). The songs were translated for Ravel into French by the polyglot musicologist and music critic Michel-Dimitri Calvocoressi (of Greek origin); in fact, he provided the composer with both Pernot’s collection and the collection by Pericles Matsas² used for the remaining *mélodie*.³

“Corrections” in ethnomusicological works are usually and justifiably dubious; in this case they are convincing and absolutely detectable.

According to Dragoumis, in his “Introduction”, the first doubts about le Flem’s transcriptions were expressed by Samuel Baud-Bovy (1906–1986), the Swiss musicologist and conductor, whose research and publications of (and on) Greek folk songs are among the most important and influential in the field.

Dragoumis, who combines scientific training with pure musicianship and many decades of contact with Greek traditional music, and for whom clarity is the goal of all his scientific work, observed in his meticulous reading of Le Flem’s transcriptions, a number of incongruities

² Published with the following French title on its bilingual cover: *80/Mélodies Populaires Grecques /pour/ chant avec accompagnement de piano ou pour piano seul /Recueillies et Harmonisées/ par/ Périclès A. Matza./ Propriétaire Editeur pour tous pays/ F.Adam/ Constantinople [1883].*

³ Nos 1, 2, 4 and 5 of Ravel’s *Cinq mélodies populaires Grecques* are from Pernot’s nos 74, 25, 104 and 41 respectively; no 3 is no 75 in Matsas’ collection. Ravel’s *Tripatos* is no 14 in Pernot’s collection (See examples 1 and 2 below).

and decided to correct Le Flem's versions in order to render the melodies' substance immediately appreciable.

One may safely generalize by saying that Le Flem's notation does not demonstrate any feeling for the liberty taken by singers and instrumentalists to breathe and adorn their melodies. It is in rhythm that his transcriptions are especially problematic. They might fit to the metronome's pendulum, but not to the dancers' steps. He changes the meter in order to include a prolongation that to Dragoumis' understanding is a *fermata*; he adds a beat in order to notate a motif that Dragoumis gives as an ornament. Le Flem was, obviously, unaware of the asymmetrical compound dancing meters applied in Greece, as in the rest of the Balkans⁴ and proceeds to make unnatural divisions of melodies in 7/8 or 9/4 (=2+2+2+3). Also, there are quite a number of cases where Dragoumis detected and corrected misplaced accented syllables.

Besides transforming Le Flem's transcriptions into danceable dances and "singable" songs, Dragoumis, for the sake of clarity, transposed all melodies (some key signatures of which are densely crowded) to white-key scales, making immediately apparent their modality (which is commonly identified in Greece as "re mode", "mi mode" etc.)

Most of the above types of corrections are demonstrated in the two examples, taken from the *Tripatos*, used by Ravel.

14. Χέρια που δεν είδεν ήλιος Le Flem

Example 1. Le Flem's notation of *Tripatos*

⁴ Inexplicably called "Bulgarian", only!

14. Χέρουα που δεν είδεν ήλιος
(Τριπατος)

Δραγουμίης
(Νιένητα)

1 $\text{♩} = 116$
Χέρουα που δεν είδεν ήλιος, πώς τα πιά - νουν

8 *a Tempo*
ου για - τρούι, να'ε - νας με τον άλ - λον λέ - ρει,

14
πώς δεν εί - νται για ζο - η. Τρά λα λαλά...

19

Example 2. Dragoumis' corrections on Le Flem's notation of Tripatos

The importance of this edition for Greek musicology may not be grasped unless the contribution to it by all the French named persons mentioned is realized.

Melpo Logotheti-Merlier (1889–1979) was a Greek musicologist married to the French Octave Merlier, director of the Institut Français of Athens.⁵ Melpo Merlier met Hubert Pernot during her post-graduate studies in Paris and it was under his influence that she became interested in Greek traditional music.⁶ In 1929 they completed the project of a large-scale recording of Greek music on technologically advanced equipment which Pernot had brought from Paris. The importance of this project lies in the care taken to record music (and plain narration for the study of Greek idioms) from thousands of Greeks from Asia Minor who had flooded the mainland of Greece after their forced expatriation from their centuries-old homeland, in 1922. In 1930–31, Pathé published 222 records, containing 665 pieces of Greek traditional music. It was then that the Musical Ethnological Archive of Melpo Merlier (whose “Friends” published the book hereby presented) was founded and it is in this institution that the precious records of this important project are kept. Marcos Dragoumis, head of the institution since 1976, has done considerable work in studying and publishing their contents.

Katy Romanou

UDC 784.4.089.6(495.83)

⁵ Under Merlier's directorship, The Institut Français published a number of studies related to Modern Greek culture, including the first ever serial edition of scores by Greek composers.

⁶ She had studied the piano and musicology.

Сава Илић:

МУЗИЧКО НАСЛЕЂЕ СРБА, ШОКАЦА И КАРАШЕВАЦА У РУМУНИЈИ

Приредила Јелена Јовановић

Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику и
Музиколошки институт САНУ, Нови Сад 2006.

Професионална делатност румунског диригента и композитора српског порекла, Саве Илића (1935–1989), мало је позната домаћој стручној јавности. Поред интензивног педагошког рада, значајних историографских напора и импресивног композиторског опуса, овај свестрани музички прегалац се у знатној мери бавио и мелографијом традиционалне музике Срба, Шокаца и Карашеваца¹ насељених у југозападној Румунији. Још за време његовог живота објављена је *Антологија српских народних песама* (издата у сарадњи са букурештанским Институтом за фолклор), док је музичка грађа забележена од Шокаца и Карашеваца остала „скривена“ у обимној рукописној збирци, коју је 1991. године откупио Музиколошки институт САНУ. Захваљујући напорима стручњака из ове институције, а у сарадњи са Одељењем за сценске уметности и музику Матице српске, 2006. године је објављена обухватна збирка свих Илићевих мелографија (укупно 555 примера) под називом *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији*.

Како Сава Илић није био етномузиколог, те је сакупљене мелодије разврставао према различитим критеријумима неуједначеног тематског и жанровског профила, приређивач ове збирке, етномузиколог Јелена Јовановић је пред собом имала озбиљан и унеколико незахвалан задатак. Поред рада на исцрпном предговору (објављен је на српском, румунском и енглеском језику), који обухвата уводни текст о пореклу ових етничких заједница у Банату, напомене о животу и раду Саве Илића, као и анализе његове мелографске активности са картом истраживаног подручја, Јелена Јовановић је начинила још један знатан напор: ову обимну и веома хетерогену музичку грађу је преструктурирала у складу са систематизацијама које се примењују у српској етномузикологији. Најпре је учињено разврставање ове грађе према територији на којој је забележена: српско музичко наслеђе је подељено на мелодије из Горњег Баната и оне из Клисуре и Пољадије, шокачко обухвата мелодије сакупљене у варошици Рекаш, а карашевско је омеђено административним граница-

¹ Словенска етничка група насељена у долини реке Караш.

ма Жупаније Караш-Северин. У оквиру територијалне поделе, која потенцијалном, чак и нестручном читаоцу, већ на први поглед значајно олакшава сагледавање обимног материјала, учињена је даља етномузиколошка систематизација.

Примери песама забележених у Горњем Банату су најбројнији (више од 400 примера), а по својим текстуалним и музичким карактеристикама изразито хетерогени. Мелодије су подељене на оне везане за годишњи или животни циклус обредно-обичајних радњи, као и оне које се изводе у свакодневној музичкој пракси. У оквиру ових група, редослед је потом утврђен на основу музичких критеријума: сложености облика, употребног тонског низа, врсте ритма и идентификованих мелодијских типова.

У оквиру годишњег циклуса наилазимо на мелодије везане за Ускршњи пост, Ђурђевдан и жетву, а у оквиру животног циклуса поједини примери су груписани у односу на два обичаја: свадбу и погреб. У оквиру групе мелодија означених као мелодије које су се изводиле у „свакодневном животу“ наилазимо на бројне подгрупе: дечији фолклор, фолклор за децу, „на поселу и *седанки*“, „уз пољске радове“, „чобанске“, серенаде, баладе, бећарске, бећарце, љубавне, солдачке, песме затвореника, песме исељеника, песме различитог садржаја и мелодије уз игру. Ова минуциозна сегментација је примењена и на песме забележене од Срба из Клисуре и Пољадије, где год су то одговарајући текстуални садржаји омогућавали, с том разликом што је са ове територије забележено далеко мање примера (свега 67).

Учињена првенстено према текстуалном критеријуму, ова подела се, због недостатака података у вези са стварном функцијом већине песама, може у многим случајевима довести у питање. На пример, да ли се песма *На ливади росна трава* заиста изводила за време Ускршњег поста, да ли је песма *Млада девојка три венца плела* заиста ђурђевданска, песма *Шта то бруји преко поља звонце* заиста сватовска, а *Чувам овце на ливади сама* заиста „чобанска“ итд. Осећајући ове могуће двосмислености, Јелена Јовановић је наслове појединих подгрупа означила наводницима. То су: „уз пољске радове“ и „чобанске“ песме. У минуциозном разврставању великог броја различитих песама према њиховој текстуалној садржини, крије се такође могућност за преклапање неких група. Поједине песме, означене, на пример, као солдачке или песме затвореника, могу чак и од самих казивача бити окарактерисане као бећарске. Супротно томе, многе бећарске песме се могу сврстати у групу љубавних песама итд. Упркос овим непрецизностима, предности систематизације песама према њиховој потенцијалној функцији, односно према садр-

жају њихових текстова, састоји се у томе што она у великој мери олакшава проходност кроз бројне и изразито разноврсне примере.

Међу наведеним подгрупама примера из Горњег Баната очекивано је најбројнија група љубавних песама (скоро 300 песама), која већ на први поглед задивљује богатством и разноврсношћу облика. Могу се ту наћи песме војвођанског и јужносрбијанског сеоског порекла, потом тзв. компоноване песме – намењене првобитно извођењу у оквиру позоришних комада или везане за маловарошку „салонску“ традицију, затим песме развијених рефрена које Драгослав Девић назива „песмама хибридима“, итд.

Поред љубавних песама бројне су, и разноврсне, и наративне песме (баладе). Међу њима има оних чији се текстови могу везати за временске периоде турске окупације (*Јад Јадује Јерина госпођа*) нотално записаних у целости, што је прави етномузиколошки куриозитет, али има и оних које говоре о свакодневном животу певача

За разлику од српског музичког наслеђа, систематизовање шокачких примера је било једноставно: забележени су само у варошици Рекаш, а осим усамљеног примера насловљеног као „Шокачка игра“, сви припадају, како је и назначено у предговору, а према одређењу казивача, сељака Мацила Јанкулова Венцила, групи „шокачких коледа“. Пошто у текстовима шокачких песама углавном нема одговарајућих текстуалних асоцијација на опход познат под називом „коледе“ (рефрен коледо регистрован је само у једном примеру), остаје отворено питање веродостојности њихове „некадашње“ функције.

Дванаест примера забележених од Карашеваца је подељено на две групе: песме и игре. Песме су, због недостатка података у вези са њиховом евентуалном функцијом, разврстане према карактеристикама мелодија од једноставних ка сложенијим.

Примена систематизације музичке грађе по којој се она везује за годишњи и животни циклус обредно-обичајних радњи се, у доминантном и до скоро једином дискурсу српске етномузикологије који се може означити као „дискурс очувања и проучавања традиционалних вредности“, већ годинама показује као најделотврнији начин реконструисања „некадашње праксе“ истраживаних подручја. У случајевима када је музичка грађа сакупљана у областима у којима су се задржали архаични облици обредно-обичајне праксе везани за поједине празнике из народног календара или у животу појединца, поменута систематизација заиста води ка сагледавању целокупне (поглавито сеоске) музичке културе. Међутим, у подручјима северно од Саве и Дунава у којима су, због снажних културних утицаја са

простора централне Европе, обредно-обичајне мелодије нестајале из традиционалне праксе још током 18. века, она пружа нестварну слику некадашњих времена. Одређујући поједине песме као „ђурђевданске“, „чобанске“ или песме „уз пољске радове“, не на основу њихове функције, која је заборављена ако је на овом простору икада и постојала, већ на основу садржаја текста у коме се помињу ђурђевска кишица, кукуруз или овце, и сами казивачи, а према њима и приређивач ове збирке Јелена Јовановић, учествовали су у (ре)конструисању „некадашње“ обредно-обичајне музичке праксе. Како је она заиста некада (ма шта то „некада“ значило) изгледала, никада нећемо знати. Према савременим тенденцијама у етномузиколошким истраживањима то и не мора да буде важно, или барем не мора да буде једино важно. Овом значајном књигом забележена је музичка пракса српског, шокачког и карашевског становништва у Румунији из друге половине 20. века, а кроз њу и представа њих самих о сопственом музичком идентитету.

Ова импресивна и веома разноврсна грађа заправо показује колико је, супротно тврдњама да „музичко наслеђе“ области северно од Саве и Дунава није довољно етномузиколошки интригантан због тога што је већ одавно изгубило своју обредност и архаичност, оно витално и богато облицима. Зборник песама под називом „Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Карашеваца у Румунији“ посредно сведочи о културном богатству и живом духу словенског живља у Румунији и представља праву ризницу за будућа, не само етномузиколошка истраживања.

Селена Ракочевећ

UDC 78.072:781.7(=163.41:398)



Ana Stefanović

**LA MUSIQUE COMME MÉTAPHORE.
LA RELATION DE LA MUSIQUE ET DU TEXTE DANS
L'OPÉRA BAROQUE FRANÇAIS: DE LULLY À RAMEAU**

L'Harmattan, Paris, 2006.

Проблематика односа музике и текста, крупна област естетике музике која непрестано привлачи нове истраживаче, показала се као довољно подстицајна и за једну српску ауторку. Ана Стефановић је своју обимну и амбициозно замишљену студију – докторат одбрањен на Сорбони – написала и објавила на француском језику, у оквиру недавно покренуте едиције „Свет музике“ („Univers Musical“) познате издавачке куће „L'Armand“, у којој су претходно објавили радове неки од најреномиранијих француских музиколога, као што су Мишел Емберти (Imberty) и Франсоаз Ескал (Escal).

Већ сам наслов књиге (мало измењен у односу на наслов дисертације) – *Музика као метафора. Однос музике и текста у француској барокној опери од Лилија до Рамоа* – указује на ширину и дубину предузетог истраживања. Први део студије, сачињен од три поглавља, осмишљен је као припрема за други део у којем је дата детаљна анализа неколико пажљиво изабраних француских опера друге половине XVII и прве половине XVIII века.

У првом поглављу су изложени и критички коментарисани новији токови музичке херменеутике чији се резултати могу применити на испитивање односа музике и текста уопште. Истакнуте су битне промене у теорији херменеутике која је у новије време почела другачије да сагледава позиције стваралаца и прималаца (померајући тежиште са других на прве), из чега су произашли и нови погледи на музичку изражајност, па тиме и на однос између вербалног и музичког текста. Посебна пажња је посвећена радовима Карла Далхауса / Dahlhaus (показала се подстицајном његова хипотеза о „средњем слоју“ између музичке синтаксе и музичке семантике, којом се музици придаје језички карактер), Жан-Жака Натјеа / Nattiez (са акцентом на подручју сусрета музичке семиологије и херменеутике), Мишела Ембертија / Imberty (значајна је његова промена перспективе од семиолошке ка семантичкој), Валтера Дира / Dürr (који предлаже пет категорија односа између музике и текста) и Лоренса Крејмера / Kramer (поред идеје о антагонистичком односу између поезије и музике, утицајно је и његово схватање музике као метафоре предмета репрезентације).

У средиште другог поглавља, чији је наслов преузет за наслов целе књиге, пласирана је идеја о „живој метафори“, којом познати

француски филозоф Пол Рикер (Ricoeur) означава контрадикторна очекивања која се постављају пред поезију, наиме, да буде истовремено миметичка и аутономно креативна. Ауторка студије примењује ту идеју на вокалну музику с трагедијском основом, конкретно на француску барокну оперу, па „музичку живу метафору“ третира као резултат постепеног удаљавања музике од једноставне дескрипције текста у правцу метафоричко-интерпретативне концепције. Потом тај процес прати анализујући три типа музичких фигурација: мадригализме (у којима је остварен „нулти степен“ отклона музике у односу на текст), тропе / катахресе (са супститутивном функцијом, када се смисао речи остварује у „другом степену“, нпр. у појави орнаментираних мелодија која „заменjuje“ певање птица које се помиње у тексту) и метафоре (референтност другог степена, којом се демонстрира моћ музике да чак промени смисао текста, да створи нову реалност, захваљујући њеном измештању из оквира речи у шири мисаони склоп реченице).

Однос музика – текст се у трећем, последњем поглављу првог дела студије, испитује у пољу француске теорије музике XVII и XVIII века, чиме се припрема сусрет са конкретним делима из те епохе и провера изнетих теза. Прати се еволуција теоријске мисли о опери од реторичког модела ка идеји о музичкој херменеутици према којој је музика *интерпретација* поетског текста. Најпре се разматра *Писмо надбискупу Торина* (1661) у којем Пјер Перен (Perrin) критикује италијанску оперу због „досадних“ речитатива, с једне стране, и „екстравагантне“ и „сувише изражајне“ мелодике, с друге. Ауторка истиче да се својим захтевом да француска опера буде у исто време *песма* и *репрезентација осећања*, Перен одваја како од италијанске праксе, тако и од Женетовог (Genette) модела „сужене“ реторике базиране на измишљању и класификацији фигура. После задржавања и на списима Клода Франсоа Менестријеа (Menestrier), опата Дибоа (Dubos) и Шарла Батеа (Battex), пажљиво се разматрају теоријски текстови из педесетих и шездесетих година XVIII века у којима се уочава продор херменеутичких осветљења. Код Д’Аламбера (d’Alembert) то се огледа у „повезивању идеја“ које музика може да подстакне, код Дидроа (Diderot) у ставу да у уметности постоји међудејство реалног и имагинарног, док су Рамо (Rameau) и Русо (Rousseau), мада међусобно супротстављених естетичких позиција, сасвим блиски у схватању да музика може да разоткрије скривени смисао текста.

Други део студије започиње освртом на неколико битних естетичких питања формулисаних у Француској у епохи барока, а то су концепти експресије, естетске аутономије, естетске илузије и репрезентације у уметности. Циљ ових разматрања је да се из различитих

углова опсервирају постепене промене кроз које је пролазила француска „трагедија у музици“ током свог постојања. Та развојна линија се у раду дефинише као пут од *дескрипције* ка *интерпретацији* и потом демонстрира на примерима седам опера које су настале у размацима од по десетак година: *Тезеја* (1675) и *Армиде* (1686) Жан-Батиста Лилија (Lully), *Медеје* (1693) Марк Антоана Шарпантјеа (Charpentier), *Алсине* (1705) Андреа Кампре (Campra), *Медеје и Јасона* (1713) Жозефа Франсоа Саломона (Salomon), *Реноа* (1722) Анрија Демареа (Desmarest) и *Хиполита и Ариције* (1733) Жан Филипа Рамоа. Сагледавајући Рамоове опере као врхунце тог жанра француског барока, ауторка инсистира на томе да се у њима могу уочити и „жива метафоричност“ и удаљавање од конвенција, како на плану илузионистичких карактеристика садржаја (статуса топоса чаролијског), тако и на нивоу хармоније.

Пада у очи сличност неких елемената садржаја анализованих опера (нпр. Тезејевог сна у истоименој опери и Реноовог сна у *Армиди*, или мотива освете Медеје и Армиде), односно појава истих митских ликова у различитим делима (као последица заснованости неких од изабраних либрета на књижевним транспозицијама мита о Медеји). Ауторка се свесно определила за опере сродних тема јер је желела да поређење међу њима учини што финијим. Минуциозна анализа изабраних опера укључује, поред разматрања текстуалних предлогака, и начине музичке изражајности у монолозима, дијалозима и аријама одабраним према њиховом преломном карактеру у драматургији конкретних дела. Вреди овде поменути један од закључака изнетих у овом делу студије, а то је да степен и тип трансформације митског модела у поетски текст утичу у значајној мери на однос музике према тексту. Уочено је, тако, да ако текст фаворизује принцип сличности или пресликавања, и у музици ће се показати аналогни приступ и, обрнуто, када текст постаје интерпретација, исто се дешава и на музичком плану.

У закључном поглављу се констатује да еволуција жанра француске барокне опере, представљена на примеру седам дела, потврђује статус лилијевске опере као модела. Као битна карактеристика издвојена је симболичка усмереност жанра у смислу успостављања равнотеже између натприродног и људског. Уочено је и прогресивно напуштањене дескриптивне непосредности музичке транспозиције поетског текста и отварање ка успостављању (привидног) идентитета музике и поезије.

Да би успешно проучила тему коју је себи задала, ауторка је морала не само да врло детаљно и креативно анализира неколико репрезентативних француских барокних опера, не занемарујући притом њихов музичко- и књижевноисторијски, као и уопште културни контекст, већ

и да истражи изузетно комплексну и разуђену област односа између музике и говора / текста, што је подразумевало испитивање релевантних достигнућа у савременој лингвистици, семиологији и херменеутици. Ана Стефановић се показала као у потпуности дорасла постављеном циљу, водећи своје излагање сигурно, убедљиво и са занимљивим дигресијама и асоцијацијама ка потврди своје основне тезе о музици као метафори, односно о могућности да музика то буде. Импонује високи теоријски ниво излагања, уочљив у целој студији. Ауторка се зрело и надахнуто упуштала у разматрање финеса из радова значајних теоретичара уметности барокног доба, али и оних насталих последњих деценија, као што је и врло брижљиво проучила партитуре дела, посебно се усредсређујући на карактеристичне фрагменте.

Као најзначајнији резултат ове студије видимо једну нову интерпретацију еволуције француске опере, сагледану из више перспектива. Тако смо добили увид у начине како су се системи знања и уметности барокног времена постепено мењали, напуштајући однос непосредности човекове свести према себи самој и освајајући путеве посредовања знања преко уметности, што је било омогућено све већим ослобађањем маште стваралаца. Ана Стефановић напомиње да не треба тражити неку радикалну промену у том смислу у току доминације опере у Француској током XVII и XVIII века, већ бити отворен за уочавање акумулације модификација које су водиле од дескрипције ка интерпретацији, од поетике ка појетици. Занимљиво је и запажање ауторке да је еволуције опере, односно „трагедије у музици“, од Лилија до Рамоа, парадигма једног уметничког жанра који је ујединио музику и говор на такав начин да је успео да обнови искуство трагичног из ранијих епоха и да донесе нова знања о свету који нам је већ добро познат.

Обиман текст (537 страна) организован је логично, прегледно и уравнотежено, без понављања већ изложеног, али ипак са неопходним и добро пласираним „варираним понављањима“. Колико нам је било могуће да проценимо, језички стил излагања је негован и елегантан, у „француској традицији“, као што је и примерено изабраној теми.

Објављивање студије Ане Стефановић представља пре свега допринос француској музикологији – не само због теме, већ и због језика на којем је написана (а неизвесно је да ли ће једног дана бити преведена на српски) – али ће свакако имати одјека и код нас, с обзиром на то да се у раду третирају неке опште музичкотеоријске и естетичке теме, што може да представља подстицај за нова проучавања.

Мелита Милин

UDC 782.1.034.7.01

Драгана Јеремић-Молнар
**СРПСКА КЛАВИРСКА МУЗИКА У ДОБА
РОМАНТИЗМА (1841–1914)**

Нови Сад: Матица српска, 2006. (299 страна, 63 нотних примера)

Вишегодишњи рад на истраживању српске клавирске музике 19. века, Драгана Јеремић-Молнар заокружила је магистарском тезом под називом *Развој и карактеристике српске клавирске музике (1841–1914)*, која је одбрањена на Катедри за музикологију и етно-музикологију Факултета музичке уметности у Београду 2001. године. Њу је, ревидирану, и под називом *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)* недавно објавило Одељење за сценске уметности и музику Матице српске у Новом Саду. У књизи је дат историјски приказ развоја српске клавирске музике, изложен на 299 страна, уз велики број прилога и целокупан музиколошки аналитички апарат. Он се, у овом случају, састоји од завидног списка богате и разноврсне коришћене литературе настале у временском распону од 19. века до данашњих дана, затим резимеа – сажетка на енглеском језику и, коначно, именског, али не и предметног регистра. Као допуна основном току књиге јављају се и неколики прилози који својом прегледношћу и исцрпношћу појачавају ауторкине изнете закључке. Ту су: Списак композитора и њихова клавирска дела, Хронолошки преглед српске клавирске музике, Преглед клавирских дела по жанровима, као и користан прилог о Развоју концертног живота. Ова књига је написана прегледно и студиозно, са пуно доказа и уверљивости, а ауторка је на прави начин исказала своју обавештеност, стручност и смисао за суптилну анализу. Њена мисао је јасна, а извори информација су прецизно и научнички поштено навођени.

Иако је општепознато да је српско романтичарско доба у музици првенствено обележено жанром хорске музике, показало се да је архивско, историјско и аналитичко истраживање ове теме не само било неопходно, јер је овај жанр (клавирска музика) наше националне историје музике разматран тек спорадично, него и због општег тренда презентовања ове теме заступљене у мањим националним срединама. У њој је примарно изучавање српске културне баштине, али је знатан део ове публикације посвећен специфичном сегменту проблематике наше националне музичке историје.

За сада, ова књига представља једини целовит музиколошки прилог разматрању овог инструменталног жанра код нас. Истовремено, она је и искорак из уобичајене историографске праксе. Једним од њених највећих достигнућа сматрамо то што је коригована доња

временска граница почетака појављивања овог жанра. Аргументовано је исправљено досадашње веровање да је тек Корнелије Станковић био аутор првог српског клавирског остварења. Међутим, био је то Чех Алојз Калауз, са композицијом *Србски напеви*, која је уједно и прва објављена клавирска композиција на територији Србије. Њој су посвећени и први критички осврти у периодици онога времена.

Рађена с крајњим циљем историјског и теоријског одређења предмета рада, ова студија конципирана је проблемски, тако да је подељена у три већа поглавља са потпоглављима, а материја се у основи разматра хронолошки. Њима су придодата већ поменути четири разноврсна и сврсисходна прилога, који на прави начин употпуњују основни ток ове публикације и сврставају је у поуздан и педантан водич кроз овај сегмент српске националне историје музике. Јасна концепција књиге, која у суштини не одступа од уобичајених музиколошких студија, својим садржајем је потврдила висок научни ниво и све атрибуте солидног научног рада. Изоловани су и издиференцирани сви они феномени који се намећу као доминантни и од пресудног значаја за настанак, развој, преображај и исходите физиономије српске клавирске музике 19. века. Тиме што покреће фундаментална питања везана за свеукупну праксу српске клавирске музике у 19. веку, ова студија постаје и путоказ за даља промишљања наше националне музичке историје.

Бројност прикупљене грађе, разноврсност погледа и ставова, стручност и објективност у сагледавању како детаља, тако и целине, спроводе се од почетка до краја. Јер, експлицитно су постављени методолошки критеријуми од којих се пошло у ово истраживање.

На почетку књиге налази се предговор (*Увод*) у којем је назначена намена студије, са описом општих овдашњих прилика везаних за одабрану тему. У одељку под називом *Писана реч о српској клавирској музици* ауторка брижљиво и студиозно разматра разнолике видове писане речи о српској клавирској музици од почетака до данашњих дана. Логично, најстарији запис повезан је с податком о критици најстарије српске клавирске композиције – Калаузове композиције *Србски напеви*, представљене у „Србским новинама“ далеке 1850, у анонимном напису под називом *Српска музика*.

Исцрпно и свеобухватно разматрање ове теме укључује не само већ општепозната места овог сегмента националне културне историје, него обухвата и заборављене, данас већини углавном непознате композиторе. Обухваћен је велики број домаћих и страних аутора равноправно, јер је ауторка сагледала допринос сваког појединца нашој средини – без обзира на националну или какву другу припад-

ност. Такође, разматрани аутори су прве личности наше музичке историје, који нису увек и познате уметничке личности.

Поглавља ове књиге имају препознатљиву физиономију, структурирана су тако да логично проистичу из основне поставке. Прво поглавље социолошким приступом осветљава опште прилике у Србији у којима се клавирска музика рађала и веома адаптивно развијала. Пишући о свеопштим друштвеним приликама, ауторка је, из до сада мање познатих углова, осветлила разматрану проблематику, и српску музику приказала у контексту општије културне ситуације у Србији онога времена.

Историјски приступ у другом поглављу ове књиге осветљава делатност многобројних Срба и досељеника, и квалификује их у узрочно-последичној повезаности, као и контексту условљености свеопштим, веома сложеним историјским приликама у Србији 19. века. Најзначајнији сегмент овог поглавља јесте предочена периодизација коју је ауторка сачинила, тачније, подела на краће, целивите и смислене периоде. То су:

1. Корнелије Станковић
2. Јован Пачу
3. Роберт Толингер
4. почетак 20. века.

Треће поглавље – *Аналитички осврт*, уједно је и најобимније, како због студиозности, тако и због великог броја зналачки одабраних и функционално убачених нотних примера, што пружа аналитички увид у кључне композиције клавирског жанра. Систематизација и стилско-техничка категоризација остварења српске клавирске музике потврђују њихов историјски, али и завидан уметнички значај за развој српске музике. Укратко, дихотомија европско – национално детерминише читав стваралачки дух ове епохе, па тако и стваралаца у Србији. Поред тога, конципирано тако што је подељено на два начина – ауторски и жанровски – у овом поглављу обрађен је и велики број појединачних дела.

Опуси композитора у Србији неминовно кореспондирају с поделом из претходног, историјског поглавља, тако да је и овде њихова подела следећа:

1. Корнелије Станковић
2. Јован Пачу
3. Роберт Толингер, чије је клавирско стваралаштво према мишљењу ауторке „пробродило наизглед непремостиву баријеру на

путу ка освајању комплекснијег музичког језика, примеренијег да- том историјском тренутку“.

4. Исидор Бајић.

Жанровско-формални профил српске клавирске музике 19. ве- ка, тачније: до Првог светског рата, имао је разноврсну продукцију и различите видове испољавања, које срећемо и у другим музичким срединама. Стартне тачке српске клавирске музике, према Драгани Јеремић-Молнар јесу „порекло композиција, њихова садржајна рав- ван, степен успешности клавирске композиције“.

Ауторкина жеља да се ова студија „протумачи као покушај да се допринесе потпунијем сагледавању формирања, распрострања и афирмације једног од жанрова инструменталне музике“, остварена је, чини нам се, у потпуности. Језиком приступачним и непрофесио- налној музичкој јавности, прегледним распоредом поглавља и до- следно спроведеним методолошким поступком – тема је обрађена на начин који уверава да ће српска музикологија убудуће, у сегмен- ту изучавања значајних периода националне историје музике, оби- ловати вредним прилозима.

Питање различитих утицаја обрађено је тек делимично, и његова комплексност чека следећа истраживања. Минуциозним анализама ауторка нас – читаоце – постепено наводи на закључак да су могућно- сти у тумачењу веза готово бескрајне. Стилско атрибуирање углавном скромних остварења српских, и претежно чешких музичара, и сагледа- вање раскошне разноврсности појавних облика композиција српске клавирске музике, потврђује да се скромни фонд коришћених средста- ва ипак ослањао на остварења Менделсона, Шуберга, Шумана, Шопе- на и Листа, и на њихове збирке минијатура. Овом публикацијом потвр- ђено је да се „тежња да српска клавирска музика добије аутентичне, ја- сно дефинисине, само њој својствене одлике које ће постати синоним за српски народ и његово културно поднебље“.

Иако озбиљност тумачења и ширина погледа откривају ауто- ркин дар који најављује богату научну каријеру, главна замерка овој књизи односи се на то да она не садржи пробране илустрације које би оживеле дух времена када су „госпођице ударале у фортепијан“.

Ова веома озбиљна, вредна и значајна студија Драгане Јеремић- Молнар представља значајан допринос и нашој музикологији, и фундаменталном изучавању историје српске музике 19. века.

Милица Гајић

UDC 786.1.035.9(=163.41)

ЈОСИП СЛАВЕНСКИ И ЊЕГОВО ДОБА

Зборник радова са научног скупа одржаног поводом 50 година од композиторове смрти, уредник Мирјана Живковић, Музички информативни центар, Факултет музичке уметности и Музиколошки институт САНУ, Београд, 2006.

Зборник радова са научног скупа одржаног од 8. до 11. новембра 2005. у организацији Музичког информативног центра, Факултета музичке уметности и Музиколошког института САНУ, потврдио је утисак који смо стекли током одвијања скупа, да је домаћа музичка средина спремно и достојно обележила педесет година од смрти Јосипа Славенског. Објављени радови ће свакако утицати на процес чвршћег уткивања дела овог изузетног композитора у српску музичку традицију, чиме се неће оспорити његова припадност и другим музичким културама са подручја бивше Југославије, мада оне – колико нам је познато – овом јубилеју нису посветиле посебну пажњу. Свакако ће доћи време када ће богата композиторска заоставштина Славенског више привлачити музикологе из ширег окружења, а до тада ће, надамо се, српски музиколози наставити да је проучавају, вреднују и превреднују. Треба посебно истаћи значај чињенице да су организатори научног скупа успели да ангажују неке иностране музикологе да напишу прилоге за овај скуп, мада не и колеге из других бивших југословенских република. Поред Елене Гордине из Русије, Лауре Манолаке (Manolache) из Румуније и Ига Сереса (Seress) из Француске, из иностранства је дошла и Данијела Шпирић, докторанткиња из Велике Британије, пореклом из Босне.

Зборник који је уредила Мирјана Живковић, дугогодишњи плодни истраживач дела Славенског, садржи осамнаест музиколошких радова и неколико других прилога који на прикладан начин употпуњују поглед на композиторов опус. Текстови су подељени у пет група: 1. *Контекст стваралаштва Јосипа Славенског*, са радовима уводног и општијег карактера, затим две најобимније групе: 2. *Рецепција стваралаштва* и 3. *Стваралачки опус Јосипа Славенског*, док посебну, четврту групу, чине прилози о композиторовом стваралачком односу према фолклору. У последњу целину увршћени су текстови сећања и рефлексија о композитору који су, иако немају научни карактер, значајни као сведочанства дубоког трага који је његово дело оставило на млађе генерације музичара. Поред топлх сећања Душана Плавше на Славенског као педагога и уметника из времена после Другог светског рата и поетски надахнутог евоцирања успомена из раног детињства Иване Стефановић, из времена када је њена породица одржавала блиске везе са композитором и ње-

говом супругом, у овој групи текстова се налази и део једне приповетке Борислава Чичовачког, претходно објављене у Холандији, у којој аутор литерарно – са извесном *лиценцијом поетиком* – реконструише поједине значајне ситуације из живота Славенског; затим је своје место нашло и сагледавање пијанистичких и педагошко-дидактичких аспеката композиторовог клавирског опуса из пера Милоша Павловића, и најзад, прилог који је могао стајати и на почетку зборника – кратак и мисаоно прожет говор академика Дејана Деспића, прочитан пре отварања скупа, приликом откривања спомен-плоче на улазу зграде у којој је Славенски становао.

Драгоцен је прилог проф. Мирјане Живковић о југословенству Јосипа Славенског, који је тематски много шири него што то наслов наговештава, јер обухвата и разматрања о изворима композиторовог стваралаштва и његовим битним карактеристикама. Уз рад је објављен и један композиторов аутограф из 1913. године у коме су, као што примећује ауторка, „обједињене преокупације које ће прожети целокупни опус Јосипа Славенског: интонација и ритам фолклорних напева и природно звучање вишеслојне вертикале“ (стр. 20).

Неки од радова посвећених стваралаштву Славенског доносе резултате истраживања појединачних дела, на пример прилог Надежде Мосусове о мало познатој музици за драму *Печалбари* Антонија Пановића (1936) која је могла да прерасте у оперу, и рад Весне Микић о *Музици у природном систему* (1937) у контексту композиторовог чланка о електричним инструментима („Музички гласник“, 1939) у којем се примећује његова амбиваленција према улози и значају ових инструмената. У свом прилогу о тумачењу опуса Јосипа Славенског као јединственог дела, Биљана Милановић се полемички позиционира према неким ранијим студијама о овом аутору, инсистирајући на неопходности да се фолклор и истраживање звука у његовим композицијама сагледавају као јединствен феномен. Пришавши делима Славенског са великим претходним искуством проучавања дела Николе Херцигоње, Бранка Радовић је нагласак ставила на начине како су ова двојица композитора реаговала на инспирацију међумурским фолклором. Уочила је сличности и разлике у њиховим приступима и указала на трагове утицаја Славенског на млађег колегу. Рад Анице Сабо представља користан аналитички увид у ауторске верзије свите *Са Балкана*, првобитно компоноване за клавир. Аналитичког карактера су и радови најмлађих учесника скупа – Игора Радете који се служи сет теоријом при разматрању елемената конструктивизма у гудачким квартетима Славенског, и Маје Васиљевић (чији прилог више припада трећој него другој групи радова) која је своју пажњу усмерила ка тумачењу присуства до-

декафонског мишљења, нетипичног за Славенског, у његовим делима из касних тридесетих година, *Хаосу* и *Музици* 38.

Још један млади музиколог, Данијела Шпирић, изложила је неке нове погледе на опус Славенског, али посматрајући његово дело у целини. Она, наиме, у њему, посебно у клавирским делима, уочава текстурне елементе који се не уклапају до краја у дати контекст, који му се на неки начин опиру (*defiant textural elements*, стр. 163), у чему уочава фрактуре хибридног музичког језика који се може тумачити као показатељ модернистичке фрагментаризације на различитим нивоима друштва и културе.

Троје аутора су у центар својих проучавања ставили композиторов приступ фолклору. Ослањајући се на неоримановске погледе, Иг Серес анализира начине хармонизације пентатонских мелодија код Бартока и Славенског, а управо иста двојица композитора савременика главни су актери у једном готово драмски напетом разматрању „случаја“ рецепције Бартокове збирке *Српско-хрватске народне песме*. Сања Радиновић, једини етномузиколог учесник овог скупа, студиозно је проучила политички контекст полемике из 1954–55. године у којој је један од учесника био Славенски, изазван на реаговање неким Бартоковим ставовима које је протумачио као националистичке.

Прилози о контекстуализацији и рецепцији дела Славенског тематски су разноврсни. Лаура Манолаке је нашег композитора довела у везу са румунским савремеником Теорђом Енескуом, али је тежиште свог рада ставила на анализу утицаја Енескуовог „модела ригорозне модалне организације“ на стваралаштво других румунских композитора. У свом раду о рецепцији опуса Ј. Славенског у Русији, Елена Гордина је истакла да је он тамо био готово непознат до краја педесетих година прошлог века, а да је она сама, будући професионално заинтересована за музику Југославије, његовом делу посветила више текстова, први пут још у свом дипломском раду из 1965. године. Татјана Марковић је у свом прилогу о интернационалној делатности Славенског у светлу његове кореспонденције, поред општег погледа на тему, дала и већи број конкретних примера, међу којима је свакако најзначајније праћење успеха *Балканофоније* у свету. У чланку Роксанде Пејовић приказује се панорама српског музичког живота у првој деценији после 1945. године у огледалу критике, при чему се Славенски издваја као композитор који је углавном сматран за „утврђену вредност“. Један од његових тадашњих највећих поштовалаца, Павле Стефановић, касније је имао извесне дилеме у погледу реалног вредновања опуса Ј. Славенског, о чему пише Ана Котевска на основу увида у пишчеве објављене и

необјављене текстове. Ивана Медић је своју пажњу усмерила ка делима ученика Славенског који су му посветили нека своја дела, посебно се задржавајући на *Еклоги* Људмиле Фрајт. Користан је и прилог Милице Гајић која је саставила библиографију написа српских аутора о Славенском после 1984, односно после објављивања монографије Еве Седак о овом композитору.

Од укупног броја текстова у зборнику, око половина је посвећена анализи композиција Славенског, док се у осталима разматрају различити други аспекти његовог деловања, што нам се чини као добра пропорција. У значајној мери су избегнута „рециклирања“ познатих идеја и добили смо увид у досад непознате податке, као и у нове погледе и оцене, чиме је обogaћена домаћа музиколошка литература. Четири рада су објављена на страним језицима, као и резимеи домаћих прилога, али се мора приметити да квалитет превода није увек на висини.

Као што се из раније поменутог чланка Милице Гајић може видети, после 1991. године је настала осека интересовања наших музиколога за дело Јосипа Славенског. У том смислу је научни скуп који му је био посвећен 2005. године био без сумње значајан подстицај за нова сагледавања и вредновања, прилика да и нове генерације формулишу своја виђења. Може се очекивати да ће овај зборник радова представљати и позив музиколозима да даље истражују опус Јосипа Славенског – композитора самосвојног и препознатљивог израза, чије се дело опире једноставним дефиницијама и класификацијама.

Мелита Милин

UDK 78.036:78.071.1 Slavenski Josip

ЈЕЛЕНА НОВАК: ОПЕРА У ДОБА МЕДИЈА

Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница
Зорана Стојановића, 2007, 219 стр.
ISBN 978-86-7543-121-3

Музиколошкиња и теоретичарка уметности и медија, Јелена Новак, подарила је српској научној и уметничкој јавности већ своју другу књигу. Након само три године од публиковања дела *Дивља анализа. Формалистичка, структуралистичка и постструктуралистичка разматрања музике* (Београд, СКЦ, 2004), Новакова је објавила студију насловљену *Опера у доба медија*. Заједно са књигама *Изван граница музичког дела* Бојане Цвејић и *Доксицид с-ТНУ/4* Ане Вујановић, подржаних од истог издавача, студија Јелене Новак представља још једну манифестацију одлучног, неустрашивог и инспиративног деловања најмлађе генерације српских списатељица усмереног ка истраживању горућих проблема савремене теорије извођачких уметности.

Ова опсежна и комплексна студија може се сматрати истинском круном ауторкине једнодеценијске страствене истраживачке посвећености како савременој опери, тако и актуелној научној и теоријској мисли која је опери понудила и омогућила место и статус у свету уметности у последњих тридесетак година. Наиме, од друге половине деведесетих година прошлога века, Јелена Новак је покушавала да се што више приближи савременој опери и да је сагледа на разноврсне начине. Ауторка је свом „немогућем“ објекту жеље прилазила, најпре, са искуственог становишта паралелно на две равни. Као слушатељка она је у градовима широм Европе (у Загребу, Лисабону, Амстердаму, Варшави, Хагу, Ротердаму и Пирану) присуствовала извођењима готово свих остварења о којима је писала. Као перформер, Новакова је учествовала у извођењу опера *Dream Opera* Јане Величковић (2001) и *Оперра је женског рода* у режији Бојана Ђорђева (2005). Потом, Новакова је разматрала оперу са поетичке стране путем вишеструких разговора, међу којима су поједини објављени у домаћој периодици, са кључним оперским композиторима (Филипом Гласом /Philip Glass/, Лујем Андресеном /Louis Andriesen/, Стивом Рајшом /Steve Reich/, Џоном Адамсом /John Adams/ и Мајклом Најманом /Michael Nyman/) и оперским редитељима данашњице (Робертом Вилсоном /Robert Wilson/ и Питером Гринавејем /Peter Greenaway/). Затим, ауторка је свој објект проматрала и са критичке стране – захваљујући процедури магистарског истраживања и одбране рада на којем се темељи ова студија, као и благодарећи рецепцији бројних есеја у којима је домаћој и међународној јав-

ности презентovala резултате појединих фаза свог истраживања. Најзад, Јелена Новак је опери неретко приступала и из активистичко-просветитељске визуре путем бројних презентација, предавања и трибина које је одржала о савременом оперском стваралаштву ширећи уметничке и научне хоризонте српске културе.

Објављивањем студије *Опера у доба медија*, Јелена Новак је спровела својеврсни, у предговору („Операција опера“) књиге искрено лично интониран, обрачун са концептима, протоколима и конвенцијама традиционалне опере. Ауторка је у том циљу поставила и доследно спровела широку, слојевиту и провокативну расправу о променама које су се у оперској историји догодиле у последњој четвртини XX и првој деценији XXI века, односно о статусу оперског жанра и институције опере у познокапиталистичком медијском друштву. Новакова је то учинила зналачки, поставивши у међусобни однос најсавременија музиколошка, театролошка и социолошка истраживања, као и теорије извођачких уметности и теорије нових медија. Тим путем она је извела дискурс о опери из ексклузивних музиколошких оквира у поље студија културе.

Ако се рођење опере указује као митско и нестабилно место, онда су симболичка смрт опере и њен нови живот у ауторкиној интерпретацији прецизно идентификовани и јасно образложени. Тај драматичан обрт Јелена Новак изводи у првом поглављу своје студије, насловљеном „Coloratura reloaded“, на следећи начин: „Смрт опере је тачка након које опера наставља да постоји и после своје довршене историје. Није реч о смрти опере као жанра или уметничке дисциплине, већ је реч о смрти историје, односно једног типа теорије опере која је до тада опери давала институционални, уметнички и теоријски легитимитет“ (стр. 14). Аналогно Лемановом (Hans-Thies Lehmann) концепту постдрамског театра, ауторка уводи појам постопере – који се према опери односи на исти начин као и постдрамски према драмском театру – и препознаје неколико конститутивних одлика постопере: избегавање миметичких релација између оперских текстова и деконструисање међусобног јединства тих текстова зарад њиховог ризоматског и арбитарног уодношавања, примарно преиспитивање, проблематизовање и редефинисање институције опере, рад са новим медијским и технолошким могућностима уметничке и популарне индустрије који се концептуализују, проблематизују и изводе у делу, ослањање на институције масовне уметности и медије масовне комуникације, као и референтан теоријски свет који пружа легитимитет оперским делима након довршене оперске историје. Почетак оперске постисторије – као „реконструкције једне дисциплине након њене симболичке смрти“ (стр.

17) – ауторка везује за дело *Ајнштајн на плажи* (*Einstein on the Beach*) Филипа Гласа из 1976. године. Овим делом отворен је простор „како за нову теорију и филозофију опере, тако и за нову оперску праксу“ (стр. 17).

Са описане теоријске платформе, анализиравши чак 20 оперских партитура насталих у периоду од 1976. до 2003. године, Јелена Новак је – на 163 странице главног дела текста и око 60 страница веома корисних прилога који обухватају хронологију постисторије опере, предлоге за лексикон постопере, дискографију разматраних дела и списак коришћених партитура – поступно и консеквентно развила расправу о опери у доба медија. У првом кораку, у поглављу наловљеном „Редефинисање света опере у доба медија“, ауторка је размотрила утицаје техноестетике на оперски медиј, функције екрана у оперској фикцији, мутације оперског жанра, утицај технологије на оперски звук и статус редитеља кроз осветљавање индивидуалних поетика Роберта Вилсона, Питера Селерса (Peter Sellars), Питера Гринавеја и Берил Корот (Beryl Korot).

Жижекoв опис идеологије потрошачког друштва позног капитализма представља отисну тачку поглавља „Идеологија масовне оперске културе“. Пошавши од метафоре о „зачараном кругу жеље“, ауторка је фокусираoла две равни опере: либрето и музику. Либретистичка раван оперских остварења луцидно је раслојена на два начина. Прво, Новакова је либрето сагледала кроз императив „широке разумљивости и још шире доступности производа“ (стр. 63) у капиталистичком друштву и, сагласно томе, уочила три групе тематизација оперских садржаја: (1) биографије познатих личности, (2) актуелне друштвене догађаје, путовања / открића и (3) трансформационе модусе драмског текста и текстова књижевности. Друго, уз помоћ савремених наратолошких теорија, пре свих Мике Бал (Mieke Bal), Јелена Новак је успоставила узорну класификацију оперских либрета на: ненаративне текстове остварене поступком колажа и монтаже, чиме је „приповест редукована на квазинаративну структуру“ (стр. 77), на метанаративне документаристичке текстове, остварене поступком колажа и монтаже, у којима се преплићу логике наратива и базе података, и на симулационистичке наративне драмске текстове засноване на преузимању драмског текста неоперског порекла и његовом увођењу у контекст опере, или на преузимању или симулирању начина приказивања текста својствених медијима масовне културе.

Музичка раван расправе у овом поглављу студије је крајње узбудљива и за музичку публику вишеструко корисна. Ауторка је у овом делу књиге најпре лоцирала неколико кључних музичких пре-

окрета који су водили ка оперској постисторији. Размотривши модусе деконструкције оперске музике у времену медија, „смрт“ диве и статус оперског гласа, те и инструменталне ансамбле као означитеље перформативне праксе, Јелена Новак је показала на који начин се одиграо обрт од опере као представљачке уметности до опере као показивања „функционисања механизма институције опере у култури“ (стр. 101). Новакова је, такође, пружила дидактички, али и прескриптивни модел приступа хетерогеном и хибридном пољу постминималистичких пракси. Она те разнородне праксе није покушала да сведе на заједнички именилац, већ је – сасвим исправно – сагледала њихове међусобне концептуалне разлике. На такав начин, Јелена Новак је детаљно, логично и аналитички јасно диференцирала разматране музичке постминимализме: репетитивни симулационизам у делима Филипа Гласа као еклектичку / археолошку естетизацију минимализма, европски поставангардни минимализам у операма Луја Андресена, псеудомиметичност у стваралаштву Мајкла Најмана, капиталистички реализам у музици Џона Адамса, еволуцију медијских проблема музике у опусу Стива Рајша.

У поглављу „Опера и доба њене техничке / електронске репродукције“, Јелена Новак је истражила начине трансформације и редефинисања медија опере, промене видова функционисања света опере, као и његових значењских ефеката под утицајем филма. Ауторка је луцидно приметила да је опера, изгубивши беџаминовску ауру, добила својеврсну „медијску ‘ауру’“, те да је овај жанр доведен „у ситуацију да своју ‘непоновљивост’ понавља неограничени број пута“ (стр. 119). Новакова је још смелије указала на трансфер ауратичности са оперског дела као објекта ка чину слушања тог дела: „искуство конзумирања постаје ауратично, непоновљиво у истом контексту“ (стр. 119).

Видове позиционирања оперских стваралаца према медијском спектаклу Јелена Новак је проучила у последњем, уједно и закључном поглављу студије. Она је идентификовала три могућности: непристајање уметника, попут Рајша, на стање, ефекте и стратегије савремене цивилизације; инкорпирање медијских процедура и технолошких иновација у ауторску личну поетику, као што то чини Мишел ван дер А (Michel van der Aa), те и спектакуларизацију питања политичке моћи и показивање моћи познокапиталистичког спектакла и сопствених приказивачких стратегија, као у Адамсовом оперском опусу. На примерима радова наведених аутора, Новакова је показала како опера у доба медија „постаје оно што никада није била – глобална култура“ (стр. 163).

По синтетичком приступу оперској постисторији, као и по иновативности и оригиналности представљених интерпретација и тумачења, књига *Опера у доба медија* јединствена је не само у националном, већ и у интернационалном контексту. Јелена Новак суверено и промишљено пише о важним питањима статуса опере у савременом медијском друштву и храбро изводи закључке којима темељно редефинише како оперски жанр, тако и – ауторефлексивно и аутокритички – саму теорију опере. Због свега реченог, ова студија заслужује широку и озбиљну читалачку пажњу.

Ивана Стаматовић

UDC 782.1:316.77



СКУПОВИ / CONFERENCES

МУЛТИЛАТЕРАЛНИ САСТАНАК ЗА АКАДЕМСКУ САРАДЊУ И КОНФЕРЕНЦИЈА СТО ГОДИНА ЕТНОМУЗИКОЛОГИЈЕ

Будимпешта, 28. март – 1. април 2007.

С пролећа 2007. у Будимпешти је одржан међународни састанак етномузиколога и етнокореолога поводом обележавања стогодишњице модерног, систематског проучавања народне музике. Овај састанак је организован у оквиру пројекта сарадње академија наука из неколико средњоевропских и балканских земаља.

У времену од 27. до 30. марта 2007. текао је Мултилатерални састанак за академску сарадњу (Multi-lateral Academic Collaborations Meeting), а 31. марта округли сто под називом *Сто година етномузикологије (One Hundred Years of Ethnomusicology)* у организацији Европског института за фолклор, Мађарске националне комисије УНЕСКО-а и Музиколошког института Мађарске академије наука. Округли сто је био и пратећа активност Конвенције УНЕСКО-а из 2003. за очување нематеријалног културног наслеђа. Првог дана априла, учесници разговора и конференције посетили су село Галанта у Словачкој, знаменито по томе што је у њему Золтан Кодаљ започео своја теренска истраживања, а то је значило почетак систематског теренског рада и стварања фонотеке мађарских етномузиколога.

Замисао организатора била је да се међународним састанком и конференцијом обележи јубилеј етномузикологије као науке, а истовремено и јубилеј зачетка модерне мађарске музичке збирке чије су стварање иницирали великани националне музичке историје и фолклористике, Бела Барток и Золтан Кодаљ, током 1906. и 1907. године. Идеја је такође била да се гостима представе методе и резултати рада на пројектима Музиколошког института МАН и да се предочи могућност даљег заједничког креирања пројеката и рада на њима. Домаћин је био Ласло Фелфелди (László Felföldi), етнокореолог, вице-директор Музиколошког института. Гости су били етномузиколози и етнокореолози – представници института за музикологију или за фолклор при академијама наука или самосталних института Словачке, Словеније, Хрватске, Србије, Бугарске и Молдавије.

Првог дана гости су упознати са радом Архива Музиколошког института МАН, са садржајем Централног каталога и Европског каталога народне музике при овој институцији, затим са начином рада на дигитализацији укупног архивског материјала и његовог представљања на интернету и интранету и са употребом најсавременије дигиталне технологије у научне сврхе.

Другог дана је одржан састанак на коме су представљени резултати вишегодишњег рада Јаноша Шипоша (János Sipos) и Золтана Јухаса (Zoltan Juhász), сарадника Института МАН. Шипош је у оквиру рада под насловом *Заједнички музички слојеви у Европи и Азији (Common musical layers in Europe and Asia)* изложио резултате сопствених компаративних истраживања музичке традиције Мађара, Турака и кавкаских народа, што је тема коју је 1936. иницирао Бела Барток. Овај пројекат се одвија под окриљем мађарске, турске и азербејџанске академије наука. Јухас, по струци електроинжењер (а по вокацији и свирач на народним инструментима), изложио је етапе и резултате компјутерског класификовања нотних записа народних мелодија, у циљу идентификовања одређених музичких елемената као специфичних одлика појединих националних или етничких музичких култура. Овом методом, како је Јухас показао, могуће је визуелизовати степене и природу сличности инородних музичких традиција. Указао је на могућности даљег ширења базе података, укључивања нових музичких елемената са других, на овај начин још неистраживаних подручја, и позвао колеге из суседних и околних земаља на сарадњу и укључење елемената њихових музичких традиција у ову врсту анализе, указавши и на одређене проблеме који у овој фази развоја система ограничавају домете у раду (системом је за сада могуће анализирати само кратке одсеке мелодија, и то искључиво једногласно, што, примера ради, у самом старту ограничава његову примену на српску вокалну грађу). У наставку је Пал Рихтер (Pál Richter) говорио о сарадњи Музиколошког института МАН са другим европским институцијама које поседују архиве звучног материјала и о заједничком пројекту под окриљем институције *Wissenschaftskolleg* из Берлина као менаџера – организатора и координатора. Једна од идеја којој се тежи у овом облику сарадње јесте израда етномузиколошке карте Европе. После излагања, уследила је дискусија о могућностима проширења круга сарадника на овом пројекту.

На конференцији *Сто година етномузикологије*, уводно слово су дали Ласло Фелфелди, затим представник Министарства културе Мађарске и Михај Хопал (Mihály Horál), директор Европског института за фолклор. Затим су представљена три рада: Олге Салај (Olga

Szalay), Дитера Кристенсена (Dieter Christensen) као представника међународне организације ICTM и Вима ван Зантена (Wim van Zanten) са Универзитета Лајден (Leiden) у Холандији. Рад госпође Салај под насловом *Сто година мађарске етномузикологије (Hundred Years of Hungarian Ethnomusicology)* донео је јасан и занимљив преглед тока свих аспеката развоја етномузикологије у Мађарској. Текст г. Кристенсена, *Неке мисли о будућности истраживања народне музике / етномузикологије (Some Thoughts on the Future of Folk Music Research / Ethnomusicology)*, уопштено и у широким потезима сагледава питања о усмерењу етномузиколошких истраживања – универзалном (коме аутор даје предност), односно националном, о национализму који се испољава у струци, о проблему политичких питања у етномузикологији, али и питању материјалног опстанка самих етномузиколога „на академском тржишту“ и питању институционализованих етномузиколошких истраживања. Најоригиналнији поглед на питања светске етномузикологије дао је рад г. ван Зантена, *Етномузикологија и конвенција УНЕСКО-а из 2003. за очување нематеријалног културног наслеђа; Подржавање технологије очаравања (Ethnomusicology and the 2003 UNESCO convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage; Supporting the technology of enchantment)*. У раду се, између осталог, предлаже да УНЕСКО у својим будућим пропозицијама за очување нематеријалне баштине предвиди практичан удео етномузиколога са становишта *технологије*, односно, техничке вештине традиционалног музицирања и грађења инструмената, што Конвенција у овом тренутку не обухвата, а што по садржају спада у домен тзв. апликативне / примењене етномузикологије.

Излетом у село Галанта, на територији данашње Словачке, и концертном локалних извођача, заокружено је петодневно дружење стручњака из Мађарске и околних земаља. Домаћин скупа је сабрао резултате разговора који су вођени у Будимпешти у радни *Завршни документ*, који садржи предлог о стварању мулти-латералних веза међу сродним институцијама и о организовању заједничких програма ради интензивирања активности. Предложен назив за планирани заједнички пројекат је „Међународна информацијска мрежа академских института за локално музичко наслеђе у Средњој и Источној Европи“. Сарадња би се остваривала на неколико предложених поља.

Гости ће имати тему за размишљање о могућностима укључивања својих матичних институција у неки од представљених међународних пројеката, са идејом о афирмисању сопствених музичких традиција и њиховом укључењу у европске оквире проучавања. Са својом дугом и постојаном традицијом и постигнутим резултатима

у смислу синтетизовања знања и искустава, мађарска етномузикологија недвосмислено доказује да може бити достојан центар око кога ће се окупљати друге регионалне националне науке о музичком фолклору. О томе сведоче давно успостављен континуитет, дисциплина, поштовање и уважавање резултата рада претходних генерација, као и перманентно негована свест о потреби чувања оставштине за будућност.

Јелена Јовановић

UDC 78.072:781.7](091)

**МЕЂУНАРОДНИ СИМПОЗИЈУМ
ФОЛКЛОР И МИ: ТРАДИЦИОНАЛНА КУЛТУРА
У ОГЛЕДАЛУ СВОЈЕ ПЕРЦЕПЦИЈЕ
(ФОЛЬКЛОР И МЫ: ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА
В ЗЕРКАЛЕ ЕЕ ВОСПРИЯТИЙ,
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 12–14. ЈУНА 2006.)**

Међународни симпозијум *Фолклор и ми: традиционална култура у огледалу своје перцепције* организован је од стране Одсека за фолклор *Руског института за историју уметности* из Санкт Петербурга и реализован у свечаној, „зеленој сали“ овог Института, у чијем раскошном ентеријеру су стасавали најзнаменитији руски уметници и научници. О традицији институционалног исказивања поштовања заслужним личностима сведочио је и овај научни скуп, посвећен 70-годишњици рођења Изалија Јосифовича Земцовског (Изалий Иосифович Земцовский), истакнутог руског етномузиколога, чије је научно дело значајно утицало не само на формирање руске етномузикологије, већ и на развој европске (нарочито источноевропске) етномузиколошке мисли. Импресиван начин одавања признања таквом, заиста јединственом постигнућу, превазилазио је форму конвенционалног истицања заслуга. Топлим и срдачним обраћањем, са дубоком, нескривеном емоцијом и уз евоцирање бројних заједничких тренутака из личног и професионалног живота, некадашњи ученици и колеге из разних земаља исказали су велико поштовање и захвалност професору Земцовском – као педагогу, научнику и човеку.

Уводно излагање Изалија Земцовског, насловљено као *Анализа, или Апологија љубави*, представљало је својеврсну синтезу одређених сазнања и искустава стечених током вишедеценијског теренског истраживања, научног деловања и рада са студентима на поме-

нутом Руском институту и, почев од 1994, на разним универзитетима у САД (Висконсин-Медисон, Стенфорд, Универзитет Калифорније у Лос Анђелесу и Берклију). Истичући неопходност анализе у циљу, најпре, потпунијег разумевања музичког дела, те могућности примене различитих (формалистичких и структуралистичких) метода у европској (посебно руској) и америчкој етномузиколошкој аналитичкој пракси, И. Земцовски је поентирао однос који се успоставља између музичког дела и његовог интерпретатора/аналитичара. Интензитет таквог односа, или мера његове суптилности, директно је у вези са степеном научне потребе за целовитијим и дубљим поимањем дела као музичког феномена и као контекстуално спецификованог (функционално обликованог у датој култури) музичког текста. Указивањем на различите могућности „ишчитавања“ музичког текста, сходно примењеним аналитичким методама, концепту анализе (који укључује и однос субјекта/аналитичара према постављеном аналитичком моделу) приписује се својство фундаменталног системског оквира у процесу научног тумачења музике.

Суштина трихотомије, којом је у уводном излагању И. Земцовског профилисан однос између: објекта (музичког дела и његове функције), средства (аналитичког концепта) и субјекта (интерпретатора/научника), постала је мото целог скупа и допринела атмосфери отвореног и инспиративног дијалога. И заиста, целокупан ток овог тродневног симпозијума, на коме је узело учешће више од 40 научника (етномузиколога, етнолога, филолога, социолога, историчара и психијатара) из бројних земаља (Русије, Белорусије, Аустрије, Немачке, Естоније, Израела, Србије), био је прожет интензивном и изузетно садржајном научном разменом.

Сви реферати, изложени на руском језику, одговарали су назначеном тематском комплексу симпозијума, којим је обухваћено сагледавање различитих аспеката перцепције традиционалне културе: од стране оних који припадају истраживаној култури (културних „инсајдера“), од стране научника, интерпретатора дате културе и уметника (композитора и активних извођача у области уметничке музике).

У контексту релације „емског“ и „етског“ мишљења, односно суодношавања гледишта културног „инсајдера“ и теренског „аутсајдера“, указано је, најпре, на неопходност спознавања семантичког поља одређених народних појмова, са конкретним усмерењем на тумачење „гласа“ у излагању О. А. Пашине (О. А. Пашина), те израде „народног речника“, као референтне базе у изучавању традиционалне културе, о чему је говорила Т. С. Рудиченко (Т. С. Рудиченко). Резултати таквог научног приступа, вођени с циљем расветљавања

когнитивне димензије истраживане популације, у том смислу, и савремених носилаца традиције, како је о томе известила Е. Н. Разумовска (Е. Н. Разумовская) – јесу само још једна од потврда концизно утемељене и континуирано развијане методологије теренског истраживања руске научне школе.

Исти концепт артикулисао је и позицију етномузиколога, као сакупљача и тумача музичкофолклорних тековина, који своју мисионарску улогу искушава на плану даљег неговања традиционалних вредности – што је нарочито експлицирано у излагањима И. Б. Мацијевског (И. В. Мациевский), А. Б. Кунанбајеве (А. Б. Кунанбаева), као и Ф. И. Челебија (Ф. И. Челеби), који је истакао значај научних експедиција проф. И. И. Земцовског. О ширем контексту таквог мисионарског деловања усмереног ка очувању историјске вертикале, сведочио је и велико искуство Д. Шулера (D. Schuller), директора фонограм-архива Аустријске академије наука у Бечу, испољено на плану начина заштите и систематизације аудио-визуелних докумената из етномузиколошке и етнолингвистичке области.

Квалитативност промене (музичко)фолклорних ентитета, као директна последица њиховог измештања из егзистенцијалних, функционално детерминисаних и локализованих оквира, подразумевала је (и подразумева) трансформацију и стилизацију многих форми, намењених извођењу на сцени и ширем аудиторијуму. С друге стране, настанак нових дела, са снажнијим или слабијим ослоном на традиционалне вредности, представља такође тенденцију стваралаца. У том смислу, посебна пажња поклоњена је дефинисању и редефинисању појмова: „фолклор“, „фолклоризам“, „постфолклор“, „неофолклор“ (у радовима М. А. Лобанова /М. А. Лобанов/, А. С. Каргина /А. С. Каргин/, Д. И. Варламова /Д. И. Варлаамов/, Ј. Е. Бојка /Ј. Е. Бойко/).

Синхронијско и дијахронијско разматрање обреда календарске године, као и питање контекстуалности, семантике и перцепције обредних песама били су у фокусу већег броја излагача (међу њима и: Т. А. Бернштам /Т. А. Бернштам/, М. Г. Хрушчеве /М. Г. Хрущева/, М. Закић). С тим у вези су и аналитички приступи интонирању, видовима вишегласја и начину опажања звука (у рефератима Т. И. Калужникове /Т. И. Калужникова/, А. Н. Поздејева /А. Н. Поздеев/, Ж. В. Пјартлас /Ж. А. Пјартлас/, А. В. Ромодина /А. В. Ромодин/, Т. А. Габисонија /Т. А. Габисония/, А. В. Скоробатченке /А. В. Скоробатченко/). У контексту сагледавања појединих жанрова (попут „частушке“), као и одређених епских вокално-инструменталних форми, указано је и на начин њиховог функционисања у савременим условима (од стране излагача: У. Моргенштерна /U. Morgenstern/, К. Е.

Корепове /К. Е. Корепова/, М. В. Станјукoвич /М. В. Станюкович/, Т. Г. Иванове /Т. Г. Иванова/, Д. Лајић-Михајловић).

Оквир излагања посвећених егзистенцији и очувању културних тековина на одређеним просторима, обухватио је и питање перспективе њихових реконструкција и идентификације етничког у музичком фолклору контактних зона (о чему су говорили: В. А. Лапин /В. А. Лапин/, Е. В. Федотова /Е. В. Федотова/, Н. Ј. Алмејева /Н. Ю. Альмеева/, А. Р. Усманова /А. Р. Усманова/).

На карактер везе певачког наслеђа и композиторског стваралаштва у 17. веку указала је Е. Е. Васиљева (Е. Е. Васильева). Излагање Г. А. Левинтона (Г. А. Левинтон) омогућило је нови увид у контекст уодношавања литературе и фолклора, а реферисање Ј. М. Зислина расветлило нову димензију фолклора, путем психоаналитичке интерпретације фолклора и његовог коришћења у психијатрији.

Различитост тематских и методолошких усмерења у тумачењу фолклорних форми и нивоа перцепције традиционалне културе из разних научних углова, резултирала је бројним, драгоценим запажањима и новим сазнањима, која су подстицала креативну дискусију и интензивну професионалну размену током тродневног симпозијума. О изузетном успеху овог симпозијума сведочиће и зборник радова изложених на њему, а који ће, сагласно уверењу организатора, бити ускоро доступан.

Инспиративној и, у сваком погледу, изузетној атмосфери овог скупа допринели су и концерти духовне и народне музике, посвећени И. И. Земцовском, на којима су наступили „Псалмопевци“ (чији је уметнички руководилац Е. Васиљева), Студио „Санкт Петербург“ (под руководством А. Ромодина) и Ф. Челеби (Ф. Челеби), извођач азербејџанских класичних макама на тару.

Учешће српских етномузиколога на овом симпозијуму било је од вишеструке користи, како због драгоцених увида у остварења руске научне школе и директне размене са њеним представницима, тако и због нескривене, велике радости И. И. Земцовског, коме је долазак колега из Београда побудио најдубљу емоцију и сећање на дивне тренутке које му је, како сам каже, увек даривала Србија.

Мирјана Закић

UDC 398:781.7

ЗВУК, МУЗИКА И ПОКРЕТНЕ СЛИКЕ

(*Sound, Music and the Moving Image*,
Institute of Musical Research, University of London)
Лондон, 10–12. септембар 2007.

Требало је да прође скоро читав век од рођења филма да би се филмска музика трансформисала од теоријски „запостављене уметности“ (Roy Prendergast) у једну од тренутно најпопуларнијих грана у интердисциплинарном простору омеђеном студијама музике, филма и популарне културе. Драматичан преокрет у историји изучавања филмске музике догодио се крајем осамдесетих и почетком деведесетих година прошлог века појавом високо стручне и интердисциплинарно потковане литературе (Gorbman, Kalinak, Flinn), чији је континуитет током наредне две деценије довео до стварања нове гране у англо-америчкој музикологији, све шире познатој под називом „филмска музикологија“ (film musicology).

Новоосвојену популарност донедавно игнорисане дисциплине потврдила је и конференција *Sound, Music and the Moving Image* (*Звук, музика и покретне слике*), одржана од 10. до 12. септембра у Лондону, која је окупила преко стотину учесника из Европе, Азије, Канаде и Сједињених Држава. Стицајем околности, овај највећи европски скуп посвећен музици у аудио-визуелним медијима у последњих пет година одржан је само четири месеца након инаугуралне годишње конференције сличног назива организоване у Њујорку (*Music and the Moving Image*, 18–20. мај 2007), што је објаснило изостанак појединих најпознатијих имена америчке филмске музикологије која су била представљена на њујоршком скупу (Gorbman, Stilwell, Royal S. Brown), али је истовремено потврдило постојање интереса и интелектуалног капацитета за чак два годишња скупа ове врсте.

Густ тродневни програм био је распоређен у по три паралелне сесије и обухватио је широк распон тема, од немих филмова и холивудских класика до ТВ реклама и видео-игара. Сесије су се одвијале у тематски повезаним целинама чији наслови илуструју актуелне сфере интересовања филмске музикологије, од којих су неке већ традиционално заступљене (Рани филм, Анимирани филм, Опера и филм, Холивудски филм, Жанр, Европске перспективе, Теорија), а неке су добиле на популарности последњих година (Национализам и идентитет, Телевизија, Публика и рецепција, и др.).

Међутим, најзанимљивији аспект лондонске конференције, и оно чиме је она успела да превазиђе оквире стандардног научног скупа, огледао се у аспекту програма којим су организатори намерили да потцртају интердисциплинарност теме на више нивоа, пове-

зујући научнике с практичарима, музикологе с филмским теоретичарима, редитеље с композиторима и извођачима. Тако су, поред уобичајених излагања „научничког“ типа поједине сесије биле посвећене практичним проблемима компоновања за филм (заједничко излагање редитеља Кита Марлија /K. Marley/ и композитора Џефрија Кокса /G. Cox/), компоновања за одређени аудио-визуелни простор (композитор Ед Хјуз /E. Hughes/), стварања филма према принципима музичког компоновања (редитељ и музичар Рис Арчибалд /R. Archibald/) или компоновања за видео инсталације (музиколог Холи Роџерс /H. Rogers/; композитор Доминик Муркот /D. Murcott/). Посебно узбудљив резултат ове концепције остварен је у првом од три *key-note* предавања, конципираном као интервју / мастер-клас коју су водили композитор Дарио Марионели (D. Marionelli) и представник организационог тима, композитор и музиколог Мигел Мера (Miguel Mera).

Мастерклас се састојао у Марионелијевом раду с композиторима Маурицијом Малањинијем (M. Malagnini), Маргарет Нобл (M. Noble), Едвардом Топом (E. Top) и Моником Макс Вест (M. Max West), којима је месецима унапред дата прва ролна филма *Atonement* (Joe Wright, 2007), на коме је и сам Марионели радио у то време, а којим је отворен Венецијански филмски фестивал (2007). Од композитора је тражено да компонују музику за ту ролну, бирајући сами места примене, трајање музичких одломака, музички стил и састав, да би резултат њиховог рада био коментарисан током радионице. Још занимљивији био је део у коме је Марионели представио сопствену естетику и начин рада у интервјуу са Мером, илуструјући своје казивање инсертима из филмова *Гордост и предрасуда* (Joe Wright, 2005) и *V for Vendetta* (James McTeigue, 2005). Приказујући различите радне верзије музике за одређене сцене, чак и оне којима је био изразито незадовољан, Марионели је публици дао драгоцен увид у тајне креативног процеса компоновања за филм.

Друга два „почасна“ предавања одржали су Ричард Дајер (R. Dyer) и Анахид Касабијан (A. Kassabian), која су и сама симболично илустровала широк распон тема и интересовања које обухвата савремена филмска музикологија. У свом обраћању делегатима под називом *Seeing Singing*, Дајер је остао веран мјузиклу као неисцрпном извору истраживачког материјала, фокусирајући се овога пута на разноврсне могућности звучне и визуелне презентације певања на филму. Касабијан се, пак, осврнула на резултате убрзаног развоја филмске музикологије у последњој деценији и понудила увид у „будућност у истраживању звука, музике и покретне слике“, упућујући на интернет и видео-игре као могуће нове сфере изучавања.

Са утицајном књигом *Hearing Film* (2001) иза себе, Касабијан је пре две године заменила родну Америку за место професора музике на универзитету у Ливерпулу, покренула први академски часопис посвећен примењеној музици у Великој Британији (*Music, Sound and the Moving Image*) и прихваћена је с великим ентузијазмом и уважавањем међу британским филмским музиколозима. Најавивши своје обраћање делегатима као „провокацију“, Касабијан се између осталог zaloжила за прихватање клишеа у пракси компоновања за филм као легитимних уметничких конвенција, али је ова, најпровокативнија од свих изјава, ако је судити према реакцијама публике, нашла противника једино у потписнику ових редова. Ипак, биће занимљиво пратити током наредних година да ли ће Касабијанино фаворизовање *mainstream* естетских и културних модела ухватити дубљег корена у британском приступу изучавању музике у аудио-визуелним медијима.

Да ли на срећу или нажалост, провокативност није била високо на листи интенција осталих учесника, већ се већина излагача фокусира на представљање личних интересних сфера и њима својствених проблемских кругова. У контексту истраживања појединачних ауторских приступа употреби музике у филму, Стенли Кјубрик (S. Kubrick) и Андреј Тарковски и даље држе примат међу анализираним редитељима (излагања Дејвида Коуда /D. Code/, Цереми Барама /J. Barham/, Јулије Спинатскаје и Елизабет Ферведер /E. Fairweather/), док сличан рејтинг међу класичним партитурама имају Вагнеров *Тристан и Изолда* (Кристофер Морис /C. Morris/, Ђорђо Бјанкоросо /G. Biancorosso/) и Барберов *Adagio за гудаче*, чија је заступљеност у популарној култури, од *Вода* Оливера Стоуна (*Platoon*, 1986), преко различитих DJ ремикса, до *Симпсона*, инспирисала Луиз О’Риордан (L. O’Riordan) на анализу променљиве естетске и културне „употребљивости“ и значења музичког материјала у различитим контекстима.

Различите културолошке интерпретације употребе популарне музике у филму такође су инспирисале велики број реферата, од оних фокусираних на функцију музике као означитеља идентитета у националним кинематографијама, као сто су португалска (Manuel Silva), иранска (Лаудан Нушин /L. Nooshin/), јужноафричка (Кристофер Лечер /C. Letcher/) или исландска (Никола Дибен /N. Diben/), преко музике као означитеља расе и пола у филму *Ghost World* Терија Звигофа (Zwigoff, 2001; излагање Тимотија Макнелиса /T. McNelis/), до њене функције у покушају превазилажења расних и националних стереотипа, као што је случај у филму Сали Потер *Yes* (Potter, 2004; заједничко излагање филмског теоретичара Вирџиније Бонер /V. Bonner/ и композитора Криса Арела /C. Arrell/).

Упркос растућој популарности културолошких тема и модела интерпретације, питања естетике, „суве“ теорије и проблеми форме нису ни овога пута били запостављени. Дејвид Нојмајер (D. Neumeier) презентовао је могућност примене Белурове (Bellour) анализе филмског текста на аудио-визуелни контекст, док је Јајои Еверет (Y. Everett) применила Делезове (Deleuze) концепте *покрета-слике*, *акције-слике* и *афекта-слике* у анализи монтаже, звука и Такемицу-ове партитуре за Тешигахарин филм *Woman in the Dunes* (Teshigahara, 1964). Нашим музиколозима би могла бити занимљива чињеница да је већини делегата име Зофје Лисе било потпуно непознато, јер њена књига никада није преведена на енглески, па је Албрехт Ритмилер (A. Riethmüller) понудио увид у основне одлике њеног пионирског рада у области естетике филмске музике. Важност улоге аудио-визуелног геста за семиотичку анализу филма представила је Марија Параскевопулу (M. Paraskevopoulou) на примеру Хичкокове *Вртоглавице* (1958), а Серж Кардинал (S. Cardinal) испитивао је тачке раздвајања и неподударања између слике и звука у контексту креирања просторно-временских наративних координата у Антонионијевом *Путнику* (1975). Залажући се за признавање *музичког приступа филму* као новог тренда међу редитељима из „генерације МТВ“, ауторка овог текста је упутила на принципе креирања „музикалности“ филма уз помоћ филмског покрета и ритма, илуструјући то инсертима из филмова Џонатана Глејзера (J. Glazer). Све присутнију појаву ауторског soundtrack-а (*auteur soundtrack*), која сасвим извесно представља један од симптома музичког приступа филму, Џули Хјуберт (J. Hubbert) искористила је за испитивање нове врсте „стилског и просторног еклектицизма“, карактеристичног за филмове редитеља који холивудску праксу постављања музике тек у фази постпродукције замењују креирањем свог „личног“ soundtrack-а, формирајући са наративним садржајем густо испреплетану мрежу асоцијација и значења.

Иако овај преглед нуди увид само у исечак из богатог тродневног програма конференције *Sound, Music and the Moving Image*, и најповршнији осврт на садржај овог скупа недвосмислено потврђује да су се граничне координате музикологије неповратно прошириле и да се све више отварају за интердисциплинарне теме и проблеме везане за употребу музике у аудио-визуелним медијима. Остаје још само да се надамо да ће овај пораст интересовања за примењену музику и у будућности бити оправдан развојем догађаја у пракси.

Данијела Кулезић-Wilson

UDK 791.636:78]:78.072

IN MEMORIAM

ВИТОМИР ВОЈА ТРИФУНОВИЋ

Правим је вредностима туђа свака криза, а музика је неодвојива од укупних друштвених кретања. Она је чак особена слика духовне климе и времена и средине.

В. Трифуновић

Како ли се осећа човек, уз то и стваралац, који доживи дубоку старост, компонује готово до последњег тренутка, који је својој средини поклонио своје стваралачке напоре, звуцима забележио све важније историјске догађаје и чињенице, славећи херојске тренутке човека и нације, али и са невероватним ангажманом реаговао на неправде учињене његовом народу, а његово га време заборави и остави у дугој и дубокој тишини? Питамо се дуже време, и после низа година ћутања постависмо питања истом човеку. Повод је био 90. рођендан Витомира Трифуновића, 4. новембар 2006. године

Занимљиви су били одговори, адекватни његовој скромној, тихој и повученој, а дубоко људској нарави. *Све је било добро* у његовом дугом животу, *само, има разочарења* које помиње, истиче и не схвата разлоге, иако је у својој дугој каријери композитора, радијског посленика и друштвеног радника пуно времена посветио побољшању домаће музичке сцене, ширио и појачао везе са светом, и за све био награђиван. *Ништа не жали, задовољан је, све је урадио што је најбоље могао, све што је било у његовој моћи, само...* Још увек се питао и без одговора отишао, заувек, 20. јануара 2007. године.

Витомир Воја Трифуновић рођен је 1916. у малом месту Буковици, близу Краљева, где је чуо изворне звуке песама и игара своје околине, које је, када се прихватио хармонике, веома талентовано и виртуозно преносио другима. Године 1937. упутио се на даље школовање у Београд и одмах ступио пред радијски микрофон. Рат и одлазак у тај рат, а потом у заробљеништво, прекинули су његову велику жељу да настави академско музичко образовање. После рата и завршене музичке школе *Станковић*, уписује се на Музичку академију у Београду, где студира теоретске предмета код Станојла Рајчића, а композицију код Јосипа Славенског, *који му је био више од професора*. Поводом смрти Славенског пише *Ламентозо* за гудачки

оркестар (1961), за који добија награду Савеза композитора. Студиј композиције наставља код Миленка Живковића и *Херојском увертиром* дипломира, са 45 година – касно за данашње појмове. Али, Трифуновић наглашава, да је имао боље услове у животу, пуно тога би боље урадио и сигурно више. Све ово време издржавао се радећи, свирао је, аранжирао, и одлично упознао могућности оркестра. Главно поље његовог стваралачког рада остао је оркестар, те је већина дела написао за овај извођачки састав у различитим издањима: *Симфонијска музика причинђава ми највише задовољства богатством боја, идеје, асоцијација... Човек који има музику у себи може тиме све да изрази... Не одустајем од традиције, хармоније и мелодије, без којих музике нема. Веома ми је важно да моја дела живе и да се слушају. Жива је она музика која се изводи* (1982, В.Т.). Према његовим речима, написао је преко 90 композиција од којих је 40 сматрао вредним помена.

За време студија, до 1951. године, био је директор *Градске музичке школе за народне инструменте*. У жељи да подигне споменик свом саборцу и композитору Војиславу Вучковићу, отворио је истоимену музичку школу и био њен први директор (1951–1959), када прелази на Радио Београд. Овде делује у разним функцијама, као шеф Документационог центра и Одељења за нову музику, а од 1976. до пензије (1982) као саветник. Тоновима бележи све важније прославе, јубилеје и догађаје, и сваке године се појављује нова композиција (триптих *Симфонијска слика* одјек је земљотреса 1963. у Скопљу; *Прва симфонија – Лице једног времена*, 'говори' о револуционарној прошлости (1941–1945); *Краљевачки октобар 1941*, својврстан је споменик стрељанима – *мрачна страна нашег постојања која се не сме заборавити*; *Концертна музика* је настала за 20. годишњицу *Охридског лета*; свечана увертира *Magnifico* (1981) – написана поводом 40. годишњег јубилеја револуције, а *Пламена мента 78* – фантазија за симфонијски оркестар је *звучна и емотивна реакција* на 78 дана страхоте бомбардовања 1999 (јавно изведена тек 2004, на петогодишњицу догађаја).

У свом стваралачком раду Трифуновић је прошао фазе од националног романтизма до савремених стилова (чак и алеаторике у *Антиномији*), *тежећи промишљеном стапању традиционалних и авангардних елемената* – што је назначио и насловима неких од својих оркестарских композиција: *Синтезе – 4* (1969), *Антиномија* (1972), *Асоцијације* (1973), *Импулси за контрабас и оркестар* (1976) – настали у предању двогодишњег рада на *Виолинском концерту* (1974–1976), најјачем и трајном Трифуновићевом остварењу. Следе *Интеграли* 1977, а компонује све до 2002 (*Метаморфоза*). Написао је че-

тири симфоније, *Прву симфонију* (1979) – са латентним програмским пледоајеом о револуцији, иницијалним драмским, затим херојским, и на крају, победничким акцентима. *Друга симфонија* (1983) је највише извођена (и у свету); *Трећа* је настала у спомен на великана Дмитрија Шостаковића (1986), а *Четврта*, ‘*Краљевачки октобар 1941*’ – писана за рецитатора, хор и оркестар – сећање је на жртве стрељане 14. октобра (1997, према истоименој књизи Коче Јончића и са стиховима „Верујем“ Десанке Максимовић). Ређе пише камерну музику: *Пасторала* за флауту и харфу (1956 – први успех), први гудачки квартет, класичне, традиционалне форме из времена студија (1959), и 25 година касније Други квартет (1974) – као резултат експерименталних стваралачких настојања. Написао је *Сонату* за виолину и клавира (1958) и *Сонатину* односно *Варијације* за клавира (1957), и *Импресије* за виолину и клавира (1980). Настају и вокално-инструментална дела: кантата *Видици* (1971) са маркантно експонираним хорским учешћем уз оркестар, а у ређе – вокалне композиције – спада циклус песама *Музичке сфере* из 1982, за сопран и девет извођача. Написао је музику за балет *Косовка девојка*¹ (1989), поводом 600 година од Косовског боја, који је био увежбаван на новосадској сцени, а онда скинут са репертоара. *Писање овог дела схватио сам као свој дуг историји* – разочарано закључује композитор. Никада није добио одговор, нити је схватио зашто је овај балет, односно музика, остала неизведена. Одговор ће дати или време, или неко заинтересован да сазна истину.

Витомир Трифуновић је био један од најплоднијих домаћих композитора чији опус не губи ни на свежини, ни богатству инвентивности, чак с временом стиче зрелост. Од многобројних композиција, већина је снимљена и налази се у архиви Радио Београда. Трифуновићева дела извели су, поред Радијског оркестра, Београдска филхармонија, Словеначка филхармонија, Загребачка са Миланом Хорватом, а од диригената треба навести, поред Младена Јагушта, Ванча Чавдарског и Станка Јовановића, и Боривоја Симића, Оскара Данона, Живојина Здравковића. Композиције Витомира-Воје Трифуновића изведене су на просторима бивше Југославије, у Европи, у Канади и Сједињеним Државама (балет на музику *Асоцијације*), као и у Аустралији. Доживео је значајна признања и примио бројне награде: Удружења композитора, *Петар Коњовић*, *РТВ Београд*, *КНУ*, *ЈРТ* и Октобарску награду града Београда (1976. за Виолински

¹ 2005. на фестивалу Сплитско љето у Хрватској изведен је балет *Мантодеа* на музику *Асоцијације* Витомира Трифуновића, а на кореографију из 1974. Василија Сулића.

концерт), уз угледне плакете и дипломе Савеза композитора Пољске и Мађарске и Спомен плакету „Карол Шимановски“ од Пољског министра за културу „за развој културне сарадње између две државе“.

Витомир Трифуновић је био једнако активан и изван Радио Београда: био је члан Председништва Савета организације композитора Југославије и њен председник (1973/4).

Дуг живот Воје Трифуновића није био довољан да доживи да се у последњим годинама поново изводе неко од најбољих његових дела из стваралачког опуса који није занемарљив, ни за 80. (1996), ни за 90. рођендан (2006)². Прослава коју памтимо догодила се поводом његовог 70. рођендана на *Бемусу* 1986, када је истовремено обележена и 50. годишњица његовог уметничког деловања као професионалног инструменталисте, у младости солисте на хармоници.

Доната Премеру

UDC 78.071.1/.4 (092) Trifunović Vitomir Voja

² Поводом композиторовог 90. рођендана, 4. новембра 2006, емитовано је на музичком програму Стереорама Радио Београда 12 његових дела насталих између 1961. и 2000. године: *Трећа симфонија*, *Виолински концерт*, *Пламена мета 78*, *Музичке сфере за сопран и 9 инструмената*, итд. – којом приликом је у емисији Музика с поводом гостовао и сам аутор. Међутим, програм се на дан емитовања није могао чути у Београду, па га није чуо ни сам композитор Трифуновић. Тако је настала још једна културна тишина престонице.

АУТОРИ

CONTRIBUTORS

ТИМОТИ РАЈС, професор на Одсеку за Етномузикологију Универзитета у Калифорнији, Лос Анђелес (UCLA), специјалиста је за традиционалну музику Балкана, посебно словенских народа Бугарске и Македоније. Бавио се различитим темама и писао, између осталог, радове о музичкој когницији, политици и музици, значењу и музици, масовним медијима, музичкој настави и учењу на примеру Бугарске, као и студије општег карактера о теорији и методу у етномузикологији. Аутор је књига *Нека ти испуни душу: доживљај бугарске музике* (University of Chicago Press, 1994) и *Музика у Бугарској: доживљај музике, изражавање културе* (Oxford University Press, 2004) као и многобројних чланака у значајним етномузиколошким часописима (*Ethnomusicology*, *Yearbook for Traditional Music*, *Ethnomusicology Forum* и *Journal of American Folklore*). Један је од уредника-оснивача десетотомне *Гарланд Енциклопедије светске музике* и коуредник њеног осмог тома (*Европа*). Рајсов допринос етномузикологији је разноврстан, укључујући и уређивање зборника научних радова под насловом *Cross-Cultural Perspectives on Music* (University of Toronto Press, 1982) и часописа *Ethnomusicology* (1981–1984). Био је председник Друштва за етномузикологију (2003–2005).

TIMOTHY RICE, professor in the Department of Ethnomusicology at the University of California, Los Angeles (UCLA), specializes in the traditional music of the Balkans, especially from the Slavic-speaking nations of Bulgaria and Macedonia. In terms of research themes, he has written, among other things, on musical cognition, politics and music, meaning and music, mass media, and music teaching and learning in the Bulgarian case and contributed more general articles on theory and method in ethnomusicology. He is the author of *May it Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music* (University of Chicago Press, 1994) and *Music in Bulgaria: Experiencing Music, Expressing Culture* (Oxford University Press, 2004), as well as numerous articles in major journals such as *Ethnomusicology*, *Yearbook for Traditional Music*, *Ethnomusicology Forum*, and *Journal of American Folklore*. He was founding co-editor of the ten-volume *Garland Encyclopedia of World Music* and co-edited *Volume 8, Europe*. He has served the field of ethnomusicology in a variety of ways, including editing a collection of scholarly essays called *Cross-Cultural Perspectives on Music* (University of Toronto Press, 1982), editing the journal *Ethnomusicology* (1981–1984), and acting as President of the Society for Ethnomusicology (2003–2005).

ФИЛИП В. БОЛМАН је професор хуманистичких наука и музике на Универзитету у Чикагу. Он је етномузиколог чија педагошка и научна делатност прелази границе дисциплина, како у оквирима музичких истраживања тако и изван њих. Активан је и као пијаниста. Међу његовим најзначајнијим публикацијама су: *Проучавање фолклорне музике у модерном свету* (1988), *Светски центар за јеврејску музику у Палестини 1936–1940: Јеврејска музика уочи Другог светског рата* (1992), *Фолклорне песме Ашкенази Јевреја* (коаутор Ото Холцапфел, 2001), *Музика света: кратак увод* (2002), *Музика европског национализма: културни идентитет и модерна историја* (2004; друго, допуњено издање 2008), *Јеврејска фолклорна музика – једна средње-европска духовна историја* (2005). Уредник је или коуредник неколиких зборника радова: *Етномузикологија и модерна музичка историја* (коуредници Стивен Блум и Данијел М. Нојман, 1991), *Дисциплиновање музике* (коуредница Катерина

Бержерон, 1992), *Музика и замишљање расе* (коуредник Роналд Радано) и *Јеврејски музички модернизам, стари и нови* (2008). Добитник је признања и награда: *Dent Medal* Краљевског музичког друштва (1997), Берлинска награда Америчке академије у Берлину (2003) и *Derek Allen Prize* (2007) Британске академије, чији је Болман дописни члан.

PHILIP V. BOHLMAN is the Mary Werkman Distinguished Service Professor of the Humanities and of Music at the University of Chicago. He is an ethnomusicologist, whose teaching and scholarship cross disciplinary boundaries, both within and beyond musical scholarship. A pianist, Philip Bohlman remains an active performer. Among his major publications are *The Study of Folk Music in the Modern World* (1988), *The World Centre for Jewish Music in Palestine 1936–1940: Jewish Music on the Eve of World War II* (1992), *The Folk Songs of Ashkenaz* (with Otto Holzapfel, 2001), *World Music: A Very Short Introduction* (2002), *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (2004; 2nd, revised ed. 2008), *Jüdische Volksmusik – Eine mitteleuropäische Geistesgeschichte* (2005), and *Jewish Music and Modernity* (2008). His edited and coedited volumes include *Ethnomusicology and Modern Music History* (with Steven Blum and Daniel M. Neuman, 1991), *Disciplining Music* (with Katherine Bergeron, 1992), *Music and the Racial Imagination* (with Ronald Radano), and *Jewish Musical Modernism, Old and New* (2008). Philip Bohlman received the Dent Medal from the Royal Music Association (1997), the Berlin Prize from the American Academy in Berlin (2003), and the Derek Allen Prize of the British Academy (2007), of which he is a Corresponding Fellow.

КЕРОЛ СИЛВЕРМЕН је професор антропологије на Универзитету у Орегону. Више од 25 година као истраживач, предавач, активисткиња и извођач је посвећена проучавању културе Рома на Балкану. Усредсредивши се на подручје Бугарске и Македоније, истраживала је везу између музике, политике, етничитета, пола и државе. Међу њеним значајнијим радовима издвајају се: *Истраживач, заступник, пријатељ: амерички теренски радник међу балканским Ромима 1980–1996*. (University of Wisconsin Press, 2000); *Род професије: Музика, плес и углед међу муслиманским Ромкињама (Циганкама) на Балкану* (University of Chicago Press, 2003); *„Помери се, Мадона“ – род, представљање и „мистерија“ бугарских гласова* (Indiana University Press, 2004); *Егзотично трговање „циганском“ музиком: балкански Роми, космополитизам и фестивали „музике света“* (Scarecrow Press, 2007); *Извођачка дијаспора: културна политика балканске ромске музике* (Oxford University Press, у штампи).

CAROL SILVERMAN, Professor of Anthropology at the University of Oregon, has been involved with Balkan Romani culture for over 25 years as a researcher, teacher, activist, and performer. Focusing on Bulgaria and Macedonia, she has investigated the relationship among music, politics, ethnicity, gender, and the state. Among her publications are: *Researcher, Advocate, Friend: An American Fieldworker among Balkan Roma 1980–1996*, (University of Wisconsin Press, 2000); *The Gender of the Profession: Music, Dance, and Reputation among Balkan Muslim Rom (Gypsy) Women* (University of Chicago Press, 2003); *“Move Over Madonna”. Gender, Representation, and the “Mystery” of Bulgarian Voices* (Indiana University Press, 2004); *Trafficking in the Exotic with “Gypsy” Music: Balkan Roma, Cosmopolitanism, and “World Music” Festivals* (Scarecrow Press, 2007);

Performing Diaspora: Cultural Politics of Balkan Romani Music (Oxford University Press, forthcoming).

ЈУДИТ ФРИЋЕШИ је студирала код водећих уметника и професора у Мађарској, Француској и САД. Предавала је на Браун (1988–1990) и Принстон (1990–1997) универзитету у САД. Од 1998. године је ванредни професор на Бар Илан Универзитету (Тел Авив, Израел). Широко поље њеног научног рада обухвата разнолике теме – од сеоске музичке традиције Мађарске до композиторских остварења савременика. Главни допринос музикологији дала је студијом о музици Беле Бартока у културном контексту средњоевропског модернизма (*Бела Барток и Будимпешта на прелазу векова*; Berkeley: University of California Press, 1998). Од самог почетка студија у Будимпешти, Ј. Фрићеша је проучавала музику Јевреја у Источној Европи, поставши једини научник који је систематски прикупао јеврејску музику у земљама комунизма након Холокауста. Током дугогодишњег рада формирала је највећи архив источноевропске јеврејске литургијске музике, који обухвата молитвене напеве, песме, интервјуе и сведочења. Паралелно са плодним научним радом, активна је као писац и аутор мултимедијалних пројеката, у којима уједињује разнолике аспекте свог стварања (поезија, филм, аудитивни медији, фотографија).

JUDIT FRIGYESI studied with leading artists and scholars in Hungary, France and USA. After teaching at Brown (1988–1990) and Princeton (1990–1997) Universities, she became an associate professor at Bar Ilan University (Tel Aviv, Israel) in 1998. Her scholarly work is wide in scope and ranges from Hungarian peasant music to the works of contemporary composers. Her main musicological work deals with the music of Béla Bartók in the cultural context of Central-European modernism (*Béla Bartók and turn-of-the-century Budapest*, Berkeley: University of California Press, 1998). Since the beginning of her studies in Budapest, she has been working on the music of the Eastern European Jews, becoming the only scholar who systematically collected Jewish music in Communist countries after the Holocaust. In the course of this work, she created one of the largest archives of Jewish liturgical music from Eastern Europe, containing prayer tunes, songs, interviews and life stories. In parallel with her fertile scholarly work, she has also been active as a writer and creator of projects that combine her works in various media (poetry, film, audio, photograph).

БИЈАНА МИЛАНОВИЋ, музиколог, истраживач-сарадник у Музиколошкоком институту САНУ. Пише о српском музичком наслеђу прве половине XX века у различитим културолошким и интердисциплинарним контекстима. Проучава, такође, дела музичко-сценских жанрова. Тренутно се бави изучавањем музике Балкана у оквирима студија културе, посебно балканизма и оријентализма, са нарочитим освртом на колективне идентитете и проблеме „другости“. Аутор је монографије о композитору и књижевнику Миленку Пауновићу (*Миленко Пауновић – два модалитета стваралаштва*, рукопис). Текстове је објављивала у научним часописима и зборницима радова са националних и међународних симпозијума. Међу њеним најзначајнијим студијама су: *Аналогије између стваралаштва Ђерђа Енескуа и модерних српских композитора*; *Српска музика између два светска рата: од теоријско-методолошког плурализма до интегралне музичке историје*; *Драматуршке особености у зре-*

лом симфонијском стваралаштву Василија Мокрањца; Стеван Стојановић Мокрањца и аспекти етничитета и национализма.

BILJANA MILANOVIĆ is a musicologist and research-assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. Her work includes the Serbian musical heritage of the first half of the 20th century, in various intercultural and interdisciplinary contexts. She is also interested in musical-dramatic works. Recently her research has been dedicated to the music of the Balkans within the framework of cultural studies, especially those of Balkanism and Orientalism, focusing on collective identities and the problems of “otherness”. She is the author of a monographic work about the composer and writer Milenko Paunović (*Milenko Paunović – Two Modalities of Creation*, unpublished). She has published numerous articles in academic journals and has participated in several international conferences in Serbia and abroad. Among her studies are: *Analogies between the Works of George Enescu and Modern Serbian Composers*; *Studying Serbian Music between the Two World Wars: From Theoretical-Methodological Pluralism to Integral Music History*; *Dramatic Aspects of the Mature Symphonic Works of Vasilije Mokranjac, Stevan Stojanović Mokranjac et les aspects de l’ethnicité et du nationalisme*.

ДАНКА ЛАЈИЋ-МИХАЈЛОВИЋ, етномузиколог, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду, а магистрала на Академији уметности у Новом Саду (теза *Гајде у Војводини*). Објавила је књигу *Свадебни обичаји и песме Црногораца у Бачкој* (Подгорица 2004). Бави се проучавањем традиционалних народних музичких инструмената, инструменталне и вокално-инструменталне музике, а првенствено је заинтересована за епiku. Објавила је бројне чланке у научним часописима и учествовала на више међународних скупова у земљи и иностранству. Вишегодишњи је сарадник Матице српске на пројектима теренског истраживања традиција Војводине. Као члан Управног одбора Српског етномузиколошког друштва учествовала је у реализацији неколико најзначајнијих пројеката овог удружења. У оквирима апликативне етномузикологије била је активна као предавач на семинарима за младе инструменталисте и члан жирија, програмских и уметничких тела готово свих манифестација на подручју Србије које су оријентисане ка традиционалној музици.

DANKA LAJIĆ-MIHAILOVIĆ, ethnomusicologist, research-assistant at the Institute of Musicology SASA, Belgrade. She graduated from the Faculty of Music in Belgrade and obtained an M.A. at the Academy of Arts in Novi Sad (thesis *Bagpipes in Vojvodina*). She is the author of the book *Wedding Customs and Songs of Montenegrins in Bačka* (Podgorica 2004). The main fields of her research are: epic tradition, folk musical instruments, instrumental and vocal-instrumental music. She has published numerous articles in scientific journals and participated in several international ethnomusicological conferences. As researcher of the music tradition of Vojvodina, she has collaborated for many years on the projects of Matica srpska (Novi Sad). Being a member of the main board of the Serbian ethnomusicological society, she has successfully organized several of its most important projects. In the context of applicative ethnomusicology, she has given many lectures at seminars for young musicians and participated as a member of juries, program and art committees at the most prominent traditional music festivals and events, organized all over Serbia.

ИГОР МАЦИЈЕВСКИ (рођен у Харкову, Украјина), дипломирао је композицију на Конзерваторијуму у Лавову (1965), магистрирао на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу (1968), а докторирао при Руском институту за историју уметности (1970), где је тренутно руководилац Одељења за органологију. Члан је Руске академије природних наука и Међународне академије за информатику. Области његовог научног рада су следеће: традиционални инструменти и инструментална музика источнословенских, балтичких и угрофинских народа, као и Пољака и Турака; теорија и методологија у органологији; традиционална култура маргиналних етничких група и дијаспоре; савремени процеси у традиционалним културама. Мацкијевски је аутор неколико књига и око 200 научних радова, а активан је и као композитор симфонијске, камерне, хорске и филмске музике.

INOR MACIEWSKY (born in Kharkiv, Ukraine) graduated in composition from Lviv Conservatoire (1965), received an M.A. from Leningrad (St. Petersburg) Conservatoire (1968) and a Ph.D. from the Russian Institute for History of Arts (1970), where he serves today as Head of the Department of Organology. An Honored Artist of Ukraine and Poland, Maciejewski is also a member of the Russian Academy of Natural Sciences and of the International Academy for Informatics. The fields of his scientific research are: the traditional instruments and instrumental music of East Slavonic, Baltic, Ugro Finn as well as Polish and Turkish peoples; theory and methodology of organology; the traditional culture of marginal and diaspora ethnic groups; an contemporary processes in traditional cultures. Author of several books and approximately 200 scientific articles, Maciejewski is also a composer of symphonic, chamber, choral and film music.

ДАРИО МАРУШИЋ, музичар и слободни истраживач, члан Историјског друштва за јужну Приморску, Хрватског музиколошког друштва и Научног друштва „Медитеран“. Објавио је бројне чланке о мултикултурној истарској народној музици. Аутор је књига *Predi predi hći moja* (Копер 1992), *Piskaj sona sopi* (Пула 1995), као и књиге *Strumenti della musica popolare tra Friuli e Istria* (Spilimbergo 2005) у коауторству са Андреом дел Фаверо. Од осамдесетих година руководилац је радионица и летњих кампова за истарску народну музику. Као аутор и извођач, Марушић има близу 40 дискографских издања.

DARIO MARUŠIĆ, musician and freelance researcher, is a member of the *Historical Society of the Littoral*, *Croatian Musicological Society* and *Scientific Society "Mediterran"*. He published numerous articles on multi-cultural Istrian folk music and is the author of the books *Predi predi hći moja* (Koper–Capodistria 1992), *Piskaj sona sopi* (Pula–Pola 1995) and co-author (with Andrea Del Favero) of the book *Strumenti della musica popolare tra Friuli e Istria* (Spilimbergo 2005). Since the 1980s he has regularly organized and led workshops and summer camps for Istrian folk music. A composer and active performer, Marušić has recorded approximately 40 discs.

ИВАНА ПЕРКОВИЋ РАДАК, музиколог, дипломирала (1995), магистрала (1997) и докторирала (2006) на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду. Од 1995. ради најпре као асистент, а од 2006. као доцент на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду.

Основна област њеног научног рада односи се на српску црквену музику. Објавила је једну књигу о српском Осмогласнику (2004) и тренутно ради на припреми књиге о хорској црквеној музици. Учествовала је на научним скуповима у Србији, Немачкој, Аустрији, Мађарској, Румунији, Финској и другим земљама. Резултате свог научног рада представљала је у различитим часописима и многобројним зборницима радова. Усавршавала се у Софији и Бечу, а током 2006. и 2007. била је руководилац пројекта финансираног од стране Британске библиотеке, а у вези са угроженим музичким архивима.

IVANA PERKOVIĆ RADAK, musicologist, graduated in musicology in 1995, received an M.A. (1997) and Ph.D. (2006) in musicology from the Faculty of Music, University of Arts, Belgrade. Employed at the Faculty of Music since 1995, her current position is assistant professor. The main subject of Ivana Perkočić Radak's research is Serbian Orthodox church music. She published one book on Serbian Oktoechos in 2004, while a book on choral church music is to appear soon. She has participated in numerous conferences in Serbia, Germany, Austria, Hungary, Romania and Finland, and published numerous articles in Serbian, English and German. She received research grants to study in Sofia and Vienna. During 2006 and 2007 she headed a project on endangered musical archives, funded by the British Library.

ЈЕРНЕЈ ВАЈС је студирао од 1999–2002. године на Одсеку за музикологију Универзитета у Љубљани. Завршну годину (2002/2003) провео је у Немачкој, студирајући у Музиколошком институту Универзитета у Регензбургу, где је био ангажован и као истраживач-сарадник. Основне студије довршио је успешно одбрањеним радом о историји чешке музичке имиграције у Словенији, а потом је изабран за асистента за Историју словеначке музике на Одсеку за музикологију Факултета уметности Универзитета у Љубљани. Тамо управо наставља своје последипломске студије. Тема његове докторске дисертације јесте *Улога чешке музичке имиграције у словеначкој музичкој култури од 1861. до 1814. године*. Године 2005. изабран је за заменика уредника часописа *Музиколошки зборник* у Љубљани. Његова истраживања углавном су посвећена историји чешке и словеначке музике на прелому XIX и XX века, музици између светских ратова, односу музике и политике, као и психологији музике.

JERNEJ WEISS (jernej.weiss@ff.uni-lj.si) studied at the Department of Musicology, University of Ljubljana (1999–2002) and spent his senior year in Germany, studying at the institute of Musicology, University of Regensburg (2002–2003), also working as a research fellow. After successfully completing his undergraduate studies with a thesis on the history of Czech musical immigration in Slovenia, he received an assistantship in the field of Slovenian music in the Department of Musicology, University of Ljubljana, Faculty of Arts, where he is currently continuing his postgraduate studies. The focal point of his Ph.D. research is: *The role of Czech musical immigration on musical culture in Slovenia, between 1861 and 1914*. In 2005 he became an Assistant Editor of the *Musicological Annual*. His research is mainly devoted to the history of Czech and Slovene music at the turn of the 19th to the 20th century, music between the World Wars, music and politics, and the psychology of music.

АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ, музиколог и музички критичар, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Године 2004. одбранио је на Филолошком факултету Београдског универзитета магистарску тезу *Литература о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*. Главно подручје његовог научноистраживачког рада јесте историја српске музичке критике, есејистике и периодике XIX и прве половине XX века. Аутор је више студија и расправа, међу којима су: *Духовна музика у написима Милоја Милојевића, Српска пијанисткиња Јованка Стојковић, Војислав Вучковић у „Српском књижевном гласнику“, Музички критичар Густав Михел (1868–1926), Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине XX века – „Српски књижевни гласник“, Савремена музичка историографија и проблеми методолошког приступа, „Српски књижевни гласник“ и пољска уметничка музика* и др. Био је коселектор и уредник за класичну музику, музикологију и музичку критику у лексикону *Ко је ко у Србији 1995*. и *Ко је ко у Србији 1996*. Сарађује на *Српском биографском речнику* Матице српске.

ALEKSANDAR VASIĆ, musicologist and music critic, research-assistant at the Institute of Musicology SASA. He obtained his M.A. in 2004 from the Department for Comparative Literature and Theory of Literature of the Faculty of Philology, Belgrade University. The title of the thesis was *Music Texts in the "Serbian Literary Magazine" 1901–1941*. He is a research-assistant at the Institute of Musicology, SASA. The main field of his research is the history of Serbian musical criticism and periodicals of the 19th and the first half of the 20th century. He is the author of numerous studies and articles in musicological and philological reviews and other publications: *Miloje Milojević's Texts on Spiritual Music; A Serbian Pianist – Jovanka Stojković; Vojislav Vučković in the Serbian Literary Magazine; Music Critic Gustav Michel (1868–1926); "Serbian Literary Magazine" and Avantgarde Music; Contemporary Musical Historiography and the Problems of the Methodological Approach; "Serbian Literary Magazine" and Polish Art Music*. He was the co-selector and editor for music, musicology and music criticism in the lexicon *Who's Who in Serbia in 1995* and *1996*. He collaborates in the *Serbian Dictionary of National Biography* (ed. Matica srpska).

САЈМОН ФРИТ је бивши рок критичар и социолог, специјалиста за област популарне музике. Дипломирао је филозофију, политику и економију на Универзитету у Оксфорду, а магистрирао и докторирао социологију на калифорнијском Универзитету у Берклију. Предавао је на Одсеку за социологију Универзитета у Ворвику и на Катедри за енглеске студије Универзитета Стречклајд у Глазгову. Од 1999. радио је као професор на одсеку за филм и медије Универзитета у Стерлингу, да би од 2006. преузео руководећу позицију на музичком одсеку Универзитета у Единбургу. Највећим делом своје академске и новинарске каријере Фрит се залагао за то да поље популарне музике постане предмет озбиљног проучавања. Тренутно истражује разнолике историјско-социолошке аспекте британске музичке културе после 1950.: продукцију и индустрију плоча, музичку критику у дневним и специјализованим новинама, живу музику као бизнис и као друштвени догађај. Међу његовим најновијим публикацијама су књиге и чланци: *Озбиљно приступати популарној музици; Најбоља диско плоча – Шарон Ред: „Никад не одустај“; Жива музика, то се рачуна ...; Да ли је џез популарна музика?; Мапирање музичке индустрије у*

Шкотској; Музика и свакодневни живот. Гледај! Слушај! Сложени однос музике и телевизије; Фрагменти социологије рок-критике; Музика и илегално; Кембрички водич кроз рок и поп и др.

SIMON FRITH is a former rock critic and a sociologist who specializes in popular music culture. His undergraduate degree (from Oxford) was in Philosophy, Politics and Economics, and his Masters and Ph.D. (from the University of California, Berkeley) were in Sociology. He taught at the Sociology Department at Warwick University and at the English Studies Department at Strathclyde University. In 1999 he came to the University of Stirling as Professor of Film and Media. Since 2006 he occupies the Tovey Chair of Music at Edinburgh University. For much of his career, as both an academic and journalist, he has been engaged with the problems of taking popular music seriously. He is currently researching various aspects of the historical sociology of British music culture since 1950—record production and producers; music criticism in newspapers and magazines; live music as a business and social experience. His most recent publications are: *Taking Popular Music Seriously; The Best Disco Record – Sharon Redd: ‘Never Give You Up’; La musique live, ça compte ...; Is Jazz Popular Music?; Mapping the Music Industry in Scotland; Music and Everyday Life; Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television; Fragments of a Sociology of Rock Criticism; Music and Illegality; The Cambridge Companion to Rock and Pop* etc.

ВЕСНА ПЕНО, музиколог, истраживач-сарадник у Музиколошком институту САНУ. Дипломирала је на Факултету музичке уметности у Београду, а магистрирала на Академији уметности у Новом Саду. 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 Александра Оназиса и Елене 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“ са којим је снимила два компакт диска. Значајније 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 новијој историји учили да поју, О црквеном појању из Хиландарског типика.*

VESNA PENO, musicologist, research-assistant at the Institute of Musicology in Belgrade. She studied in Belgrade and obtained her M.A. in Novi Sad. 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 Onasses 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 19th Century – according to Examples from the Serbian and Greek traditions* (M.A. thesis), *From the Hilandar Chant Treasury – Vikentije from Hilandar* (book with a compact disc), *Hilandar Church Chant in 19th 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 12th Century Hilandar*.

ИВАНА (ЈАНКОВИЋ) МЕДИЋ дипломирала је и магистрирала музикологију на Факултету музичке уметности у Београду. Похађала је програм *Студије културе и рода* на ААОМ-у током 2000/2001. године. Радила је као асистент на Факултету музичке уметности (1999–2002) и као музички уредник на Трећем програму Радио Београда (2002–6). Септембра 2006, након добијања стипендија (Graduate Teaching Assistantship; Overseas Research Award) започела је докторске студије на Универзитету у Манчестеру, Велика Британија, под менторством проф. Дејвида Фенинга. На истом универзитету ангажована је као предавач на предметима Естетика музике, Хармонија и Контрапункт. Члан је Краљевског музичког друштва. Аутор је споменице *Педесет година музичке школе у Руми* (Рума, 1998, са Ђорђем Арсенићем), књиге *Клавирска музика Василија Мокрањца* (Београд, 2004), као и већег броја студија, есеја, превода и критика, објављених у домаћој и иностраној периодици. Члан је уредништва часописа *Музички талас*.

IVANA (JANKOVIĆ) MEDIĆ graduated and obtained her M.A. from the Faculty of Music in Belgrade. She also attended the postgraduate programme *Cultural and Gender Studies* at the Alternative Academic Educational Network (AAEN) in 2000/2001. She was an assistant lecturer at the Faculty of Music (1999–2002) and Music Editor at Radio Belgrade 3 (2002–6). In September 2006, after winning a Graduate Teaching Assistantship and Overseas Research Award, she began her Ph.D. study at the University of Manchester, Great Britain; her supervisor being Professor David Fanning. She teaches Aesthetics of Music, Harmony and Counterpoint in the Music Department of the University. She’s a member of Royal Music Association. She published two books, *Fiftieth Anniversary of Music School in Ruma* (Ruma, 1998, with Djordje Arsenić) and *Piano Music of Vasilije Mokranjac* (Belgrade, 2004), as well as a number of papers, essays, translations and reviews in Serbian and international periodical. She is a member of the editorial board of the magazine *Musical Wave*.

МАРИЈА МАСНИКОСА, музиколог, предаје на Катедри за музикологију ФМУ у Београду. У жижи њеног интересовања су српска музика последње четвртине XX века (минимализам и постминимализам), као и српска међуратна пракса. Дипломирала је (*Повратак традицији – епилог једне авангардне младости / проблеми форме у последње три симфоније Милана Ристића*) и магистрирала (*Музички минимализам – америчка парадигма и differentia specifica у делима групе београдских композитора*) на Одсеку за музикологију ФМУ, где је и докторирала (2007) са тезом *Постминимализам у српској музици за гудачки оркестар у последње две деценије XX века*. Активно учествује у раду научних пројеката ФМУ, музиколошких симпозијума, стручних скупова и

трибина, као и у промоцији домаћег музичког стваралаштва. Члан је Уредништва часописа *Музички талас* (од 1994) и Уредништва библиотеке *Ars Musica* Издавачког предузећа Клио. Била је уредник специјалног броја часописа *Музички талас*, посвећеног минимализму у уметностима (бр. 26/2000) и члан Селекционе комисије и Уметничког већа Међународне Трибине композитора у Београду (2003). Аутор је књиге *Музички минимализам* (Клио, Београд, 1998) и један од коаутора књиге *Српска музика у периоду од досељавања словенских племена на Балканско полуострво до 18. века* Роксанде Пејовић и сарадника (Београд, Универзитет уметности, 1999).

MARIJA MASNIKOSA, Ph.D. musicologist, is Assistant Professor at the Department of Musicology of the Faculty of Musical Art, University of Arts in Belgrade. She teaches the national history of music (the first half of the 20th century) within the musicology studies. Her research is focused primarily on the problems of contemporary American and Serbian music: her B.A. thesis was *The Last Three Symphonies of Milan Ristić*, and her M.A. thesis was *Musical Minimalism – the American Paradigm and Differentia Specifica in Achievements by a Group of Belgrade Composers*. Both theses have been published. She defended her doctoral thesis, entitled *Postminimalism in Serbian Music for Strings in Two Last Decades of Twentieth Century*, in November 2007. Masnikosa participates in national and international symposia and publishes papers in musicological journals and international symposia proceedings. She is involved in a number of research projects and is a member of the editorial staff of the musical magazine *Musical Wave* (Belgrade). She is the author of *Musical Minimalism – the American Paradigm and Differentia Specifica in Achievements by a Group of Belgrade Composers* (Belgrade, Clio, 1998.) and also co-author of *Serbian Music in the Period from the Settlement of the Slavic Tribes on the Balkan Peninsula until the End of the 18th Century* (Belgrade, University of Arts, 1998.).

БРАНКА РАДОВИЋ је дипломирала у Београду, на Одсеку за југословенску и светску књижевност Филолошког факултета, као и на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности. Магистрирала је на предмету „Југословенска историја музике“ (Одсек за музикологију, ФМУ), а докторирала на Катедри за српску књижевност Филолошког факултета у Београду. Бави се научним и критичарским радом. Аутор је књига: *Мала историја музике* (1992) *Отменост посртања* (о опери *Сутон* С. Христића, 2000), *Музичко-сценска дела Николе Херцигоње* (2000) и *Његош и музика* (докторска дисертација, 2001). Радове из области савремене историје српске музике, историје опере и извођаштва, као и веза између књижевности и музике објављивала је у националним и иностраним часописима, као и у зборницима са многобројних научних скупова. Десет година (1989–1999) била је уредник музичког часописа *Pro Musica* и двадесет година делује као музички критичар дневног листа *Политика*. Ванредни је професор историје музике на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

BRANKA RADOVIĆ graduated in Belgrade from the Department for Yugoslav and Comparative Literature, Faculty of Philosophy, and at the Department for Musicology, Faculty of Music. She obtained her M.A. with a thesis on Yugoslav history of music (Department of Musicology), and a Ph.D. from the Department of Serbian Literature at the Faculty of Philology in Belgrade. She works as a scholar

and music critic. She is the author of several books: *A Small History of Music* (1992), *Noblesse of Decadence* (on the opera *Suton [Twilight]* by S. Hristić, 2000), *Stage Music by Nikola Hercigonja* (2000) and *Njegoš and Music* (Ph.D. thesis, 2001). She published numerous articles concerning contemporary history of Serbian music, history of opera, history of performance, and the relation between literature and music. Her articles have been published in both domestic and foreign magazines, as well as in collections of works presented at various conferences and symposia. She was the editor-in-chief of the music journal *Pro Musica* for ten years (1989–1999), and the music critic of the daily newspaper *Politika* for twenty years. She is also the assistant professor of the History of Music at the Faculty for Philology and Art in Kragujevac.



