

МУЗИКОЛОГИЈА 19/2015

MUSICOLOGY

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

ЧАСОПИС

М

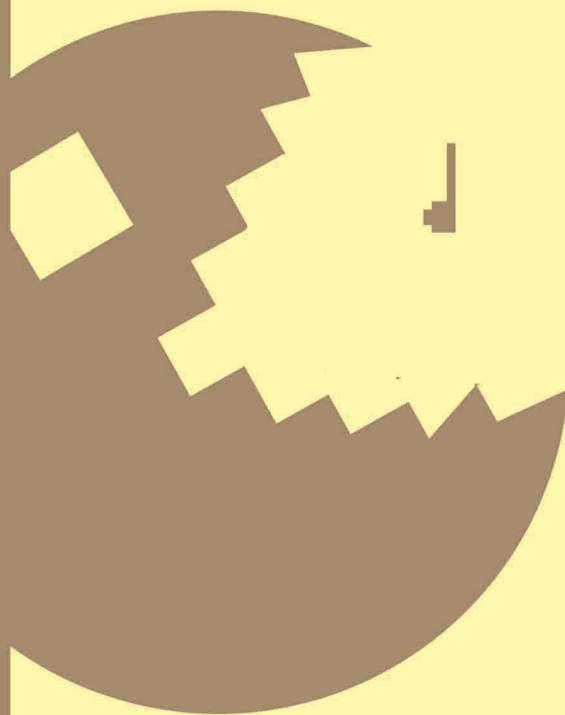
МУЗИКОЛОШКОГ ИНСТИТУТА
СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА И УМЕТНОСТИ

МУЗИКОЛОГИЈА
MUSICOLOGY

(Е т н о) м у з и к о л о г и ј а
на преласку из XX у XXI век (II)

(E t h n o) m u s i c o l o g y
at the turn of the millennium (II)

No.19
2015.



МУЗИКОЛОГИЈА

Часопис Музиколошког института САНУ

MUSICOLOGY

Journal of the Institute of Musicology SASA

19

2015

Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности



Institute of Musicology
Serbian Academy of Sciences and Arts

MUSICOLOGY
Journal of the Institute of Musicology SASA

19

Editorial council

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

Editorial board

Aleksandar Vasić, Rastko Jakovljević, Danka Lajić Mihajlović,
Ivana Medić, Biljana Milanović, Melita Milin, Vesna Peno,
Katarina Tomašević

Editor-in-chief

Jelena Jovanović

Editorial assistant

Jelena Janković-Beguš

Belgrade 2015

МУЗИКОЛОГИЈА

Часопис Музиколошког института САНУ

19

Уређивачки савет

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

Редакција

Александар Васић, Растко Јаковљевић, Данка Лајић
Михајловић, Ивана Медић, Биљана Милановић, Мелита
Милин, Весна Пено, Катарина Томашевић

Главни и одговорни уредник

Јелена Јовановић

Секретар редакције

Јелена Јанковић-Бегуш

Београд 2015.

Часопис *Музиколоџија* је рецензирани научни часопис који издаје Музиколошки институт САНУ (Београд) од 2001. године. Посвећен је истраживању музике као естетичког, културног, историјског и друштвеног феномена. Поред примарне оријентисаности на музиколошка и етномузиколошка разматрања, часопис је отворен према различитим сродним или мање сродним дисциплинама (историја, историја уметности и књижевности, етнологија, антропологија, социологија, комуникологија, семиотика, психологија музике итд.) као и према интердисциплинарним подухватима. Излази два пута годишње. Обавештења о позивима за радове као и упутства за израду прилога налазе се на адреси: <http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/MuzikologijaR.htm>.

The journal *Musicology* is a peer-reviewed scientific journal published by the Institute of Musicology SASA (Belgrade) since 2001. It is dedicated to the research of music as an aesthetical, cultural, historical and social phenomenon. It is primarily focused on musicological and ethnomusicological research, but it also favours approaches from diverse scientific disciplines (history, history of art and literature, ethnology, anthropology, sociology, comunicology, semiotics, music pshychology etc.) as well as interdisciplinary projects. It is published semianually. Call for papers and instructions for authors can be found on the following address: <http://www.music.sanu.ac.rs/English/MuzikologijaR.htm>.

Издавач / Publisher

Музиколошки институт САНУ / Institute of Musicology SASA

Кнез Михаилова 36/IV, Београд / Belgrade

<http://www.music.sanu.ac.rs/>

и-мејл / e-mail: music_inst@music.sanu.ac.rs; muzikologija@yahoo.com

Лектјори и преводиоци / Proofreaders and translators

Александра Антић, Александар Васић (српски језик / Serbian), Esther Helajzen (енглески језик / English), Горан Трутин (руски језик / Russian).

Дизајн / Design

Јован Глигоријевић

Графичка обрада / Layout

Борјан Милијић

Штампа / Printed by

Colorgrafx, Београд / Belgrade

Тираж / Circulation

300

Часопис је у целини индексан у <http://www.doiserbia.nb.rs/>, <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/> као и у међународној бази података ProQuest.

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

Објављивање часописа помогли су Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије и Министарство културе и информисања Републике Србије.

The publication of the journal is financially subsidized by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia, and Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia.

Садржај / Contents

Тема броја: (Етно)музикологија на преласку из XX у XXI век (II) *The Main Theme: (Ethno)musicology at the Turn of Millennium (II)*

- KATY ROMANOU, Globalisation and Western Music Historiography 9
КЕТИ РОМАНУ, Глобализација и западна музичка историографија . . 20
- IRYNA KLYMENKO, Ukrainian-Bielorussian-Polish Early-traditional
Melo-massif: Interethnic Wedding Macroareals 23
ИРИНА КЛИМЕНКО, Украјинско-белоруско-пољски мело-масив
старе традиције: мултиетнички свадбени макроареали 48
- СЕЛЕНА РАКОЧЕВИЋ, Музика, плес и памћење: ка преиспитивању
метода теренског истраживања плеса 51
SELENA RAKOŠEVIĆ, Music, Dance and Memory. Towards Deliberation
of Field Research of Dance 64

Varia

- ЈОАШИМ LUCCHESI, „Doch wie’s da drin aussieht, geht niemand was an.”
Musikausübung und Politikverständnis bei Hermann Scherchen . 67
ЈОАКИМ ЛУКЕЗИ, „На то како нешто изнутра изгледа нико не обраћа
пажњу.” Музичко деловање Хермана Шерхена и његово
разумевање политичких прилика 81
- ЈЕЛЕНА ЈАНКОВИЋ-БЕГУШ, Певање унутрашњег простора. О симфо-
нијској и концертантној музици Милорада Маринковића . . . 83
JELENA JANKOVIĆ-BEGUŠ, Chanting of the Inner Space: On Symphonic
and Concertante Works by Milorad Marinković 117
- АЛЕКСАНДАР ВАСИЋ, Ревизија музике, заборављени музички часопис
међуратног Београда. 119
ALEKSANDAR VASIĆ, Review of Music, Forgotten Musical Magazine
of the Interwar Belgrade 133
- ИВА NENIĆ, “We are not a female band, we are a BAND!”:
Female performance as a model of gender transgression
in Serbian popular music 135

ИВА НЕНИЋ, „Ми нисмо женски бенд, ми смо БЕНД“:
женско извођаштво као модел трансгресије родних улога
у српској популарној музици 156

MILOŠ ZATKALIK and ALEKSANDAR KONTIĆ, Primary-Process
Transformations in Music or Discourse About the Ineffable 157

МИЛОШ ЗАТКАЛИК И АЛЕКСАНДАР КОНТИЋ, Трансформације по
примарном процесу у музици или Дискурс о неизговоривом . 176

Прикази **Reviews**

ДРАГАНА СТОЈАНОВИЋ-НОВИЧИЋ, Стеван Стојановић Мокрањац
(1856 – 1914). Иностране концертне турнеје са Београдским
певачким друштвом (ур. Биљана Милановић). 179

МИХАЛ БРИСТИГЕР, Gordan M. Dragović, Inscenација opere, Beograd:
CICERO, ATF, 2015. 185

САЊА РАНКОВИЋ, Јелена Јовановић, Вокална традиција Јасенице
у светлости етногенетских процеса, Београд: Музиколошки
институт САНУ, 2014. 188

MARIJA DUMNIĆ, 12th Congress of the International Society for
Ethnology and Folklore, Zagreb, 21–25 June 2015. 193

In memoriam

СЕЛЕНА РАКОЧЕВИЋ И ЗДРАВКО РАНИСАВЉЕВИЋ, Оливера Васић Цока . . 199

**(Етно)музикологија на преласку из XX
у XXI век (II)**

**(Ethno)musicology at the Turn
of the Millennium (II)**

DOI: 10.2298/MUZ1519009R

UDK: 78.072(4:100)

78.01:78.03

Globalisation and Western music historiography

Katy Romanou¹

European University of Cyprus, Nicosia

Abstract

Globalisation of musicology and music history aims to fuse the divisions created during Western music's acme, and is referred to as "post-European historical thinking". Therefore, "post" and "pre" European historical thinking have much in common. One aspect of this process of fragmentation was that music history was separated from theory and that Western Music Histories succeeded General Music Histories (a development described in some detail in the article). Connecting global music history with "post-European" historical thinking is one among numerous indications of Western awareness that European culture has reached some sort of a terminal phase. Concurrently, countries that have been developing by following Western Europe as a prototype, are leading today some past phase of Western development, which, with the ideas of cultural relativism prevailing, are not considered inferior.

Keywords

Globalisation, musicology, music history, ethnography, "post-European", fragmentation

Globalisation of musicology and music history is a much-discussed subject nowadays. In order not to get disorientated by numerous interpretations, I give below points from two important texts concerning the objectives of globalised musicology. They are from Federico Celestini's and Philip V. Bohlman's "Editorial: Musicology and the Discourses of Global Exchange", in *Acta Musicologica*, the periodical of the International Musicological Society (Celestini and Bohlman), and from the site of the Balzan Research Project "Towards a global history of music", directed by Oxford professor Reinhard Strohm, awarded a prize by the International Balzan Foundation in 2012, conducted in 2013–2016 (<http://www.balzan>).

Both texts have kind of an apologetic stance for the central and leading position of the West in world musicology. Reading the *Acta* editorial, one realises that the attribute "international" in the society's title gets a new meaning that conforms to Western musicologists' appeased superiority awareness, and to Western qualms about colonialism. Essential features of global musicology are connoted in the brilliantly inclusive phrase "to promote post-European historical

¹ romanoy@otenet.gr

thinking”, used to describe the aims of the Balzan project (<http://www.balzan>). In conjunction with the consciousness testified to in both texts that a “pre-European” period existed in Western music history (and thinking) marked by “global” characteristics,² it is logical that the term “post-European” frames “European” between two periods with common characteristics, and shows the awareness that European cultural dominance has come to an end. Interestingly, the two extreme periods’ common features are perceived today as multi-nationalistic and multi-cultural, or else, characterised by the fusion or union of fragments. This perception is indicative of Western music historiography’s firmly, but recently, established “canons”, as this interpretation of “pre-” and “post-Europe” takes as the basis of culture the mid period.

A similar token of Western musicology’s deeply and rigidly rooted tradition, and dogmatism is the fact that the Balzan project, a project that aims at “post-European” thinking, is conducted by music faculties of Western European universities (Humboldt University of Berlin, King’s College of the University of London, the University of Oxford, the University of Vienna, and the University of Zurich), but for one exception (the Hebrew University of Jerusalem). It is certainly a fact that those institutions’ archives, libraries and technical facilities offer the best conditions for research on the music of the entire world. But, the aim of the program is not to change European thinking by getting to know the music of other civilisations (something much done already), but to try to understand how members of the other cultures think about their own as well as other music cultures (European included). Such an open receptivity presupposes radical changes in a broad territory of academic issues, from established concepts about scientific thinking and writing, to practices such as “exchanging references nets”, which keep academic constructions stable and self-proliferating. However, clues of such a change one may discern in the bridges that have been lately built between historical musicology and ethnomusicology.

Fragmentations

As I understand it, “post-European” means “after the dominance of European civilisation”, as moulded since the Renaissance, reaching its peak in the eighteenth and the nineteenth centuries with the development of nationalism, and standing as the model for progress for the largest part of the globe up to about the mid twentieth century.

² For instance, in the Balzan program we read that the “idea of a global history of music [...] may be traced back to enlightenment forerunners” (<http://www.balzan>), and the *Acta* editorial brings in as an example of “the flow of musical transfers across border regions” the expansion of modal theory and practice into “the Mediterranean and Asia for centuries” (Celestini and Bohlman 2014: 1–2)

Fragmentation was characteristic of the growth towards the acme of Europe, in several domains of music culture: in nationalism that energized antagonism, in the development of scientific research, in the separation of music history from ethnography and from music theory; in the emergence of national music histories that succeeded the “general histories of music” of eighteenth century writers. Also, in the massive industrial production of musical instruments, and the printing of musical scores (boosting bourgeois musical culture), in the specialisation of musical professions, of musical interpretation, and musical composition; most importantly, in music education that in the 19th century was for the first ever time divided into as many “schools” as there are music instruments in a symphony orchestra. Fragmentation has been thus related to antagonism (between nations, schools, persons), to a sense of equality in relation to specialisations (the student of any instrument receiving a diploma equal to all other) and to the democratisation of culture (through the commercialisation of music products and musical events).

Music history was separated from music theory towards the end of the 17th century. It is the directions of contemporary study of the past that have masked the involvement with music history of earlier writers known today as theorists, such as Franchino Gaffurio (in the 15th century) or Michael Praetorius (in the early 17th century). The union of theory and history is also illustrated the other way around: namely the earliest Italian work to contain in its title the words “music history” does not differ much from theoretical works discussing history. Such is the case with the work by the Italian Giovanni Andrea Angelini Bontempi that appeared in 1695 with the long title *History of Music, in which there is a full knowledge of the ancient theory and practice of harmonic music, according to the doctrine of the Greeks, who restored her to her ancient dignity, after she was first invented by Iubal before the deluge, and then, re-invented by Hermes; and as was the case with theory, it was also from ancient practice that was born later on modern practice, containing the science of counterpoint* (Bontempi).

As conveyed in this title, contemporary music is conceived as a tradition inherited from a common past where ancient Greek writers are fused with the Bible. Replications in early historic accounts are common because tradition was evaluated for its durability – before *progress* evolved as an attainment of culture. Boethius’ writings, for instance, circulated in hundreds of manuscripts, before the invention of printing and were a basic source.

Up to the 17th century ancient Greek literature, through Boethius or not, in Latin or in Greek, was the store of learned Europeans. This was greatly enriched in the enlightenment. Reason, scientific

knowledge and methodology, the discovery of new lands, as well as the trend to connect music to actual politics distinguish the works of the French Marin Mersenne and the German Athanasius Kircher.

Both were men of extraordinary knowledge. Although their works on music are not histories, they provided historians with very important new material. Acoustics, archaeological findings – beyond Greece – architecture, medicine and politics are connected to the study of music. A polyglot, Kircher extends his curiosity in his *Musurgia Universalis* (Kircher) to the music of all contemporary peoples that he came across in his travels, including the Mediterranean people.

The autonomy of music historiography

Five years before Bontempi's history mentioned above, Wolfgang Caspar Printz published his own history, which is considered to be the first autonomous history of music, entitled *Historical description of the noble art of singing and playing, in which the origin and discovery, the progress and improvement, the various uses, the wonderful effects, the diverse enemies and the most famous practitioners from the beginnings of the World up to our times, will be narrated and exposed, as briefly as possible, composed from the most famous authors and brought into order* (Printz 1690). But Printz is also following the inherited tradition. It would take one more century for Germans to realise the cultural importance of Luther's Reform, and divert from catholic tradition.

In the 18th century two British historians much advanced music historiography, by searching for original sources of knowledge inherited, introducing critical examination of sources and, in the case of Burney, by travelling and experiencing musical life in other countries.

Charles Burney and Sir John Hawkins describe in their *General Histories of Music* (Hawkins 1776) all activities connected with the creation and propagation of music, in all places they were able to have knowledge of. They give information on composers, performers, writers on theoretical and historical works, music instruments and their manufacturers, and various institutions related to education and the distribution of music, commercial or not.

Charles Burney (1726–1814), a PhD from Oxford, wrote one of the most fascinating music histories, entitled *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, in four volumes published from 1776 to 1789 (see Burney). He collected his information travelling to France, Italy, Germany and the Low Countries. He visited libraries, made interviews, listened to much

music, and was acquainted with all kinds of persons and institutions connected to music that might satisfy his interest in marginal European cultures. His history speaks of composers and performers, writers on music, instruments and their makers, music publishers and other institutions for music education and trading, in all places he could be informed about. Burney is progressive, an admirer of the Enlightenment, believing that his epoch is the summit of European civilisation. But music is not yet considered a high achievement of civilisation. He defines music as “An innocent luxury, unnecessary, indeed, to our existence, but a great improvement and gratification of the sense of hearing. It consists at present, of Melody, Consonance, and Dissonance” (Burney 1776: xiii)

Nationalism in music historiography was the product of German writers. Luther’s radical disruption of the tradition preserved in Catholicism, initiated a German tradition that would supplant it, in the 19th century. The revival of church music, especially Bach’s, occupied an important position in this pursuit, since German music tradition was so tightly connected to the Reformation. Johann Nikolaus Forkel (1749–1818) played an important role in this revival with his *General history of Music* (Forkel 1788, 1801). The first volume speaks of antiquity, and the second extends to the 16th century. The third volume, a *Specialgeschichte der deutschen Musik*, was not completed and therefore the monograph on Bach, which should have been annexed to it, was published separately in 1802 as *On Johann Sebastian Bach’s Life, Art and Artworks* (Forkel 1802). German music history was conceived as a “special history” in this early period of the 19th century and was presented as a biography. Thus, nationalisation of music histories developed in parallel with the sanctification of the great composer and his work. Music histories appeared thereafter, as a rule, in the form of a series of biographies.

It is Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850), an expert in both Greek and Arab music,³ who breaks completely with the inherited historio-graphical tradition and appends ancient Greeks to the back pages of his history of *Western* European music. It was published in Leipzig in 1834 under the title *History of Western European or our Modern Music. Presentation of its Origins, its Growth and its Gradual Evolution from the first century of the Christian Era to the Present, for every Friend of Music* (Kiesewetter 1834). In this work chronological periods are determined by outstanding musicians, whose names are the titles of the work’s subdivisions.

August Wilhelm Ambros (1816–1876) a relative of Kiesewetter, includes ancient Greece in his *History of Music* (Ambros) and also

³ R. G. Kiesewetter’s study on Arab music was amply acknowledged as unsurpassed, during at least the entire nineteenth century (Kiesewetter 1842).

divides the material into chapters headed by the names of musicians. His history, despite its title, did not reach beyond the Renaissance. The chapter on Greece is the third, since this is a world history and not a Western European one, the first in German language to speak of the music of other civilisations based on sources and not on received literature. The first chapter is on primitive people, and on the cultures of the Chinese, Indians and Arabs; and the second is on ancient civilisations except Greece (Egyptians, Assyrians, Babylonians, Persians, Phoenicians, Phrygians, Lydians, and Jews).⁴

In 1830 Fétis criticised French historiographers for writing on subjects that do not require real research and concrete evidence, but go on repeating old sayings about the moral power of music and about general aesthetics which, he says, when not studied from a musician's point of view, is useless (Fétis 1830, 167). His *Histoire générale de la Musique* in five volumes (1869–1876) is the first history in French to follow progressive trends in historiography. His history reaches the 15th century. In the first volume he discusses the genesis of music through social anthropology in a text of over 100 pages. Most sources for the beginnings of musical praxis are linguistic studies, the connection of the word to singing being firmly conceived by the French, as Gary Tomlinson's observations (discussed below) show.

Fétis gives transcriptions of aboriginal melodies, sketches of primitive instruments and quotations of travellers' impressions. Other more advanced non-European cultures are also extensively discussed. Fétis has no doubts that music was highly developed in Europe, but his task as an historian is to know what today's musicologists call "the Other".

The acme of Western musicology: erasing the predecessors

The multi-volume music histories published in the 20th century are great achievements of the science of musicology. In 1901–1905 Oxford published its first multi-volume *History of Music*, edited by William Henry Hadow. The six volumes were written by H. E. Wooldridge, C. H. H. Parry, J. A. Fuller-Maitland, Edward Dannreuther, and William Henry Hadow.

The summit of Western musicology is represented in the second multi-volume history, *The New Oxford History of Western Music* (Westrup et al. 1954–1990). Both the editorial board, and the editors and writers of each volume are top musicologists: Gerald Abraham,

⁴ Ambros was planning five volumes, but completed three. Gustav Nottebohm finished from his notes a fourth volume, that circulated in 1878, and Otto Kade published in 1882 a music anthology that had been collected by Ambros to be used in his history. No volume reaches beyond the Renaissance.

Martin Cooper, Edward J. Dent, Nigel Fortune, Dom Anselm Hughes, Anthony Lewis, F. W. Sternfeld, Egon Wellesz, and J. A. Westrup.

From the first chapter of the first volume we can see an important change in the attitude of music historiographers: a growing disapproval of past histories that led gradually to their oblivion. Marius Schneider writing the first chapter of the first volume entitled “Primitive Music”, a chapter much resembling Fétis’ coverage of the subject, opens with this wrong statement: “Until a few decades ago the term ‘history of music’ meant merely the ‘history of European art music’” (Schneider 1957: 1).

As stated by Gary Tomlinson, Guido Adler’s 1885 manifesto, proclaiming musicology as an academic discipline, “forgets the large literature on music history produced in the eighteenth century but also ignores a fact of subtler, deeper import: the presence of singing at the heart of eighteenth-century accounts of the history of European society, of Europe’s relation to other societies, and indeed of the origins of all societies” (Tomlinson 2003: 33). He shows that anthropology and history were a unity (as they tend to become today) that was gradually divided. The process of this division is tightly connected to the ascent of Western art music to its acme.

Tomlinson sees two stages in the development of Western music theorising that were crucial for the establishment of musicology at the end of the 19th century, and its division into systematic and historical. One was in the 18th century, when instrumental music was conceived as a specifically European music, distinguishing it from music of other cultures that continued to be related to the word, and an autonomous art (“absolute music”). According to Tomlinson,

this conception of musical autonomy appears as a powerful philosophical assertion by elite Europe of its own unique achievement and status. In historical terms [...] it presumes the European instrumental traditions of its time as the telos of all musical progress. In doing this it simultaneously posits for territories beyond Europe a set of anthropological limitations. These locales are, now more than before, spaces of primitive (that is, static or a-historical) or regressive (historically failed) musical practices. In coming to seem a marker of European distinction, *instrumentalism* is now set off in complex ideological opposition to non-European *vocalism*. The singing that Rousseau could still offer as a trait shared across all humanity is now instead an index of human difference (Tomlinson 2003: 38).

The other stage (in the separation of historiography from ethnography) was when (first in Forkel’s *Allgemeine Geschichte der Musik*) the distinction was made between written music and oral music. From then on, Tomlinson says, “European music history will

evolve from writing, while music anthropology encounters a space of orality” (Tomlinson 2003: 37).

Crossing to a new era

The fragmentation of a broad discipline serves the quest for scientific perfection but is also pursued as a solution to the problem of professional inflation. But fragmentation has reached such extremes today that the result is like that of a pointillist painting; to see the picture, the majority of points are necessary, while no point is meaningful by itself. Studying one of the points gives inept knowledge, and creates meaningless goals. It is only logical to expect the process of specialisation and fragmentation to come to an end, and globalisation is evidently showing that.

Signs that we are today living in a post-European phase are all around us. National, democratic and humanitarian ideas and institutions degenerate; and so do most institutions and manifestations of that culture. Much has been already said about the end of history and the arts since the end of the 20th century. In 1992, *The end of history and the last man* by Francis Fukuyama appeared. In 1997 Arthur Danto published his *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History* (Danto) and in 2012 Princeton University organised a conference to honour Richard Taruskin, entitled “After the end of music history”.

But while the West is going through a certain kind of terminal phase, countries that upheld western civilisation as a paradigm for their development, are in fact leading by earlier phases of Western culture (partially influenced as well by new changes), since successive phases of Western civilisation develop simultaneously in various regions of the world. The difference between today’s manifestation of this phenomenon and its past manifestations lies in the way it is confronted by Western historiography itself. Under the strong influence of cultural relativism, developed in the anthropological studies of the US, the concept of progress in culture was seriously disputed. Western civilization began to acquire even derogatory connotations, and Western historians, aiming at a global history, now try to exclude from their reasoning related to culture, qualitative comparisons and the meaning of *progress*. All levels that Western culture has gone through are regarded as equal. This is a novel situation in world culture, and an important transformation for cultures that have been consciously “following” the West. Although they have not reached the level they attained to, they are no longer supposed to be considered inferior. Most importantly, since the concept of *progress* is disputed, the dimension of time is not a priority in the description

of culture, and music history again acquires common features with ethnography.

Speaking about the end of history Francis Fukuyama notes that the “nationalities of Europe were closely intertwined with one another, particularly in Eastern and Southern Europe, and their disentanglement into separate nation-states was a great source of conflict” (1992: 266–267). Many gave political interpretations to this fragmentation, believing that it was fabricated by the Great Powers in order to dominate the region.

It is not surprising, therefore, that the first steps towards a global music history describe the music of our region. Jim Samson’s *Music in the Balkans* (2013) marked a significant turning point in western approaches to the music of South East Europe. National narrations tend to be fused with each other; borders, geographical and disciplinary, tend to be erased. *Music in the Balkans* points the way to a meaningful global music historiography.

Neither is it strange to see that it is ethnomusicology, much more than the musicology of our areas, that is most influenced by recent trends, because this was the most representative product of the diffusion of nationalism into our area and of its fragmentation. Ethnomusicology was the representative product of the leading culture in its periphery. In European territories that did not participate in Western achievements of the 19th century, music was still connected to *word* in varied degrees. Singing being still dominant and orally transmitted, it was classified by Western visitors as a subject of ethnography, not of history. Then, Western musicians and scholars started the study of this material and the establishment of ethnographical institutions. Corroborating Gary Tomlinson’s argument, the first collections of *Greek songs* by Westerners were collections of folk poems that appeared in the first quarter of the 19th century (Fauriel 1824–1825). Bourgault-Ducoudray’s collection of Greek folk songs appeared in 1876 and is considered to be the first in staff notation.⁵ The first ethno-musicological institutions in South-Eastern Europe were established and manned by Westerners, as a rule. The resulting esteem of the music of the people was an effect of Western music education. Local elites that had the education to initiate the introduction of absolute music in those countries, adopted Western tastes, including the adoration of folk music. The impressive development of ethnomusicology in this area contributed much to the division of local societies into this educated elite and a

⁵ An earlier collection by the Danish A. P. Berggreen consists of folk songs and tunes collected mostly from published travellers’ chronicles (1869). Manuscript collections in Byzantine notation exist as far back as the 17th century.

majority instructed by the elite not to develop, in order to “preserve the tradition”. In the 20th century ethnomusicology in South Eastern Europe developed into one novel kind of bourgeois cultural activity. The music of the folk was not observed and studied; it was a corpus of music delimited, taught and controlled by educated musicians, who protected it from folk’s temptation to accept Western influence, conforming to Western taste.

Today, however, many able musicians and scientists, who, it should be stressed, are very collaborative across borders – national and disciplinary – are transforming ethnomusicology into one of the most vital branches of musicology; a reality, the meaning and the importance of which should be seen in the prospect of post-European thinking and globalisation. The most promising features of current ethnomusicology are bridges built to historical musicology, mentioned above, and to “folk”: the tight communication and exchange of information and knowledge between the “scientist” and the “folk”, usually in poly-ethnic performing groups.

Western Music history is crossing to some next stage. The trend towards global musicology and music history finds generous support because, among other causes, it offers an outlet to the phenomena of inflation in Western musicology. In the 20th century solutions given to the problem, such as the inclusion of all types of music as musicological subjects and the invention of numerous specialisations, have *inflated* inflation. Having included ephemeral music in their field of study, Western musicologists have significantly shifted their interest to the reception and diffusion of music – in contrast to its creation – a fact that obliges them to get involved in sociology and politics. By expanding the horizon of its field, musicology has lost the exclusivity of its competence and expertise.

Musicology is late to accord with contemporary developments in politics and sociology, and to adapt to contemporary changes. It follows these developments *at a slow pace*, because the institutions that serve its education and promotion are founded on mechanisms that have primarily to do with the study of the past, a study which in order to be effective, requires tight specialisation, and concentrated research that is often time consuming. Furthermore, musicology, as the academic science that developed in late 19th century in Germany (dissociating it from musicology that was vividly practiced before) was followed *at a slow pace* in countries that had begun their westernisation in the 19th century, as is the case with the southern Balkans, including Greece, and many areas and countries in other continents (such as South America, for instance).

These are some of the new phenomena produced by the crossing to a post-European age. It will take some time to conceive their essence and to see what they really contribute to the understanding

of the world's music and to musicology. As it usually happens during great changes, at first one can only see what has been lost. It will take some time before a backwards look will reveal the gains.

LIST OF REFERENCES

- Ambros, A. W. (1868) *Geschichte der Musik*, Breslau: F. E. C. Leuckart.
- Berggreen, A. P. (1869) *Nygræske Folke-Sangeog Melodierudsatte for pianoforte*, Copenhagen: C. A. Reitzels Forlag.
- Bontempi, G. A. A. (1695) *Historia musica, nella quale si ha piena cognitione della teorica, e della pratica antica della musica harmonica; secondo la dottrina de' Greci, i quali inventata prima da Iubal avanti il Diluvio, e poi dopo ritrovata da Mercurio, la restituirono nella sua pristina, antica dignità: E come dalla teorica, e dalla pratica antica sia poi nata la pratica moderna, che contiene la scientia del contrapunto*, Perugia: Constantini.
- Bourgault-Ducoudray, L.-A. (1876) *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient recueillies et harmonisées*, Paris, Bruxelles: Henry Lemoine et Cie.
- Burney, C. (1776, 1782, 1789, 1789) *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, volumes i-iv. London: published by the writer.
- Celestini, F. and Bohlman, P. V. (2014) "Editorial: Musicology and the Discourses of Global Exchange", *Acta Musicologica* lxxxvi/1, 1-3.
- Danto, A. (1997) *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton: Princeton University Press.
- Fauriel, C. (1824–1825) *Chants populaires de la Grèce moderne*, i-ii, Paris: Firmin-Didot.
- Fétis, F.-J. (1830) *Curiostés historiques de la musique. Complément nécessaire de la musique mise à la portée de tout le monde*, Paris: Janet et Cotelle.
- Fétis, F.-J. (1869, 1872, 1872, 1874, 1876) *Histoire générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu' à nos jours*, i-v, Paris: Firmin Didot.
- Forkel, J. N. (1788, 1801) *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig: Schwickert.
- Forkel, J. N. (1802) *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig: Hoffmeister und Kühnel.
- Fukuyama, F. (1992) *The End of History and the Last Man*, New York: Avon books.
- Hawkins, J., Sir (1776) *A General History of the Science and Practice of Music*, i-v, London: Payne and Son.
- Kiesewetter, R. G. (1834) *Geschichte der europäisch – abendländischen oder unsrer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthumes und ihrer stufenweisen Entwicklung; Von dem ersten Jahrhundert des Christenthumes bis auf unsre Zeit. Für jeden Freund der Tonkunst*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Kiesewetter, R. G. (1842) *Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt*, Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Kircher, A. (1650) *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*, Rome: Lodovico Crignani.
- Printz, W. C. (1690) *Historische Beschreibung der Edelen Sing- und Kling-Kunst, in welcher Deroselben Ursprung und Erfindung, Fortgang, Verbesserung, unterschiedlicher Gebrauch, wunderbare Würkungen, mancherley Feinde, und zugleich berühmteste Ausüber von Anfang der Welt biß auff unsere Zeit in möglichster Kürtze erzehlet und vorgestellet werden, aus Denen vornehmsten Autoribus abgefasset und in Ordnung gebracht*,

- Dresden: Johann Christoph Miethens.
- Samson, J. (2013) *Music in the Balkans*. Leiden, Boston: Brill.
- Schneider, M. (1957) "Primitive Music", In E. Wellesz (ed.) *Ancient and Oriental Music*, vol. i of *The New Oxford History of Music*, London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1–82.
- Tomlinson, G. (2003) "Musicology, Anthropology, History", In M. Clayton, T. Herbert and R. Middleton (eds.) *Cultural Study of Music, a critical introduction*, New York: Routledge, 31–44.
- Westrup, J. A., Abraham, G., Dent, E. J., Hughes, A., Dom, Wellesz, E. (eds.) (1954–1990) *The New Oxford history of Music*, i-xi. London, New York, Toronto: Oxford University Press.
- <http://www.balzan.org/en/prizewinners/reinhard-strohm> (accessed 3rd April 2015).
- https://www.princeton.edu/music/events_archive/viewevent.xml?id=476 (accessed 27th April 2015).

Кеџи Роману

ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И ЗАПАДНА МУЗИЧКА ИСТОРИОГРАФИЈА

(Резиме)

На основу садржаја уводне студије објављене у часопису *Acta Musicologica* (2014) и истраживачког пројекта *Према глобалној историји музике*, којим руководи оксфордски професор Рејнхард Стром, ауторка коментарише настојања западних музиколога да отворе нову еру глобалног музичког мишљења. Она бележи да је од ренесансе, па до врхунца западне музике у XIX веку, фрагментација музичког живота (композиција, извођаштво, образовање, градња инструмената, музичко издаваштво итд.) била заправо пут ка савршенству. Усавршавање у извођењу музичких дела, њиховом стварању и пласману на тржишту зависило је од уплива грађанства у главне културне токове. Један аспект тог процеса било је одвајање музичке историје од теорије музике и од чињенице да је историјски развој западне музике следио пут опште историје музике (то је у тексту детаљније приказано). Према мишљењу Герија Томлинсона, постепено је нарушавано некадашње јединство антропологије и историје (данас пак постоје тежње ка њиховом поновном уједињењу).

Фрагментација широке дисциплине доноси могућност научничке перфекције, али и инфлацију професионалаца. У XX веку се дошло до таквих крајности да су у многим пољима дисциплине изнети неодговарајући закључци и постављени бесмислени циљеви. Глобализација тежи да превазиђе све границе. Повезивање глобалне музичке историје са „постевропским” историјским мишљењем један је од многобројних показатеља да на Западу постоји свест о томе да је европска култура достигла неку врсту своје завршне фазе.

Но, земље којима је западна цивилизација била парадигма сопственог развоја следе раније фазе западне културе. Новина данашње манифестације овог феномена је начин на који је он суочен са самом западном историографијом. Под јаким утицајем културног релативизма, западни историчари који

теже глобалној историји покушавају да из својих расуђивања усмерених ка култури искључе квалитативна поређења и идеју напретка. Будући да напредак није значајан за културу, историјско време се чини неважним, а историја поново дели са антропологијом задобијене одлике. Ови концепти су значајно утицали на етномузикологију у југоисточној Европи, у којој данас сарађују музичари и научници, превазилазећи границе међу нацијама и дисциплинама.

Биће потребно да протекне одређено време да би се смисао нових прилика које је донео прелазак у постевропско доба схватио, као и да би се видело шта те прилике заиста доносе музикологији. За сада, видимо само оно што је изгубљено; још увек не спознајемо шта је добијено.

Submitted June 19, 2015

Accepted for publication September 25, 2015.

Original scientific paper.

DOI: 10.2298/MUZ1519023K

UDK: 78.061(477)

781.4:392](438/476/477)

Early Ukrainian-Belarusian-Polish Traditional Melo-Massif: Interethnic Wedding Macro-Areas

Iryna Klymenko¹Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music;
Scientific Research Laboratory of Music Ethnology, Kiev

Abstract

Through rhythm-typological analysis and cartography the author has detected a similarity in the typological structure of early traditional musical forms belonging to agricultural and wedding genres on the territory which unites Ukraine, Belarus (within its ethnic area at the beginning of the 20th century), Eastern Poland (the Vistula river basin), and Lithuania (Dzūkija and Aukštaitija).. This concerns several dozen song types, composed of items from a common grammatical base, forming the Ukrainian-Belarusian-Polish early-traditional melo-massif – UBPEM. These types share interethnic (2-4-lingual) areals, which do not correlate with linguistic ones.

Keywords: Ukrainian-Belarusian-Polish early-traditional melo-massif, method of the rhythm-typological analysis, ritual tunes of the Slavs, method of cartography, biogeography

The core of traditional (rural) music culture in Ukraine closely follows the most important feasts of the agricultural year and the crucial moments of human life (birth, marriage, initiation, and death). According to the findings of the author, this tradition has continued for at least 1,500 years² and during this period it has developed a coherent system of rituals and specially related canonical song forms. This system is typical not only for a large number of widespread Ukrainian settlements but also occurs amongst neighbouring peoples: Poles to the west, Belarusians and South-Eastern Lithuanians (Dzūkija and partly Aukštaitija) to the north. Fortunately for researchers, this ritual-vocal culture has existed longer than the traditions of most European peoples, and even today it is possible to record archaic melodies in the field, although in a much reduced form. It has become especially obvious in the last decades that the system of these traditions has been regularized, judging from data collected and accumulated by generations of researchers. Today it is possible to access thousands of recordings (primarily audio

¹ klymenko_iryana@ukr.net

² Some common ritual tunes in different groups of the Slavs (eastern, southern, western) – for example, poetic formula of the 5 + 3, etc. – preserving evidence of their common ground since the days before the big settlement in 4th–6th centuries may indicate that.

files, as well as music transcriptions). What has also become significant is the development of a structural-typological method (suggested by Stanislav Ludkievich, Filaret Kolessa and Klyment Kvitka at the beginning of the 20th c.: Луканюк/Lukaniuk 2007: 140–161; Людкевич/Liudkevich 2000: 185–197; Колесса/Kolessa 1970: 19–223; Квитка/Kvitka 1971; 1973), which provided the opportunity to differentiate typical song forms/models among numerous performing song variants, on the basis of syllable-rhythmic modelling.

At the turn of the millennium Ukrainian ethnomusicologists focused on studying typical song forms (melo-forms) of ritual cycles in their areal aspect, using the technique of cartography. Nearly 150 maps were made, outlining geographical areas of most widespread forms and genres. Through this method, typological structural similarities of early musical forms were established on a huge territory, which included Ukraine, Belarus (in the ethnic, not administrative sense), Eastern Poland (within the Vistula river basin), part of Lithuania (Dzūkija and partly Aukštaitija), and the part of South-Russia with traditions adjoining Ukraine (in the Orel-Kursk-Belgorod-Voroniezh segment);³ see Maps 1–10. I would designate this continuum as **Ukrainian-Belorusian-Polish Early-traditional Melo-massif** (in further text **UBPEM**; Map 1). The key characteristics of music traditions within this ethno-cultural massif are the pivotal role of calendar and wedding ritual song complexes, and the typological domination of syllable-rhythmic organization of *time-dimensional (measurable) type* in the songs themselves.

This paper provides an explanation of specific terms and notions concerning structural elements that determine certain levels of analysis, as well as the classification of the song types. These terms and notions originate from a series of studies written by followers of the structural-typological school in Ukraine and Russia from the 1970s to the early 2000s (Гиппиус/Gippius 1980; 1982; Дорохова, Пашина/Dorohova, Pashina (eds.) 2003; Гошовский / Goshovsky 1971); Луканюк/Lukaniuk 1978; 1980; 1983a; 1983b; 1989; 1996; 2010a; 2010b; 2013; Стоянов/Stoyanov 1985; Ефименкова/Yefimenkova 2001). These terms have been used by contemporary researchers focusing on melogeographical issues within Kiev, Lvov and Moscow schools (for ex. Белогурова, Л. 2010, 2012, 2014). The author of this study has suggested terms connected to the geographical dissemination of rhythmic formations and elaborated them in several articles (for ex. Klymenko 2010b; 2012a; 2013a).

³ Specific features that characterise musical tradition within the massif UBPRM appear also in materials collected among Russians, but only in several regions of the areals mentioned here, close to Ukrainian and Belarusian ethnic territories. Obviously, their presence in Russian materials is the result of the influence of Russians' Western neighbours, who migrated together with them to the region Kursk–Belgorod–Voroniezh in the 17th and 18th centuries. (More details on the subjects connected to rhythmic organisation as a specificity of creative principles in Russian songs are given in Yefimenkova 2001.)

Specific terms used in the study:

Time-dimensional (quantitative / mesural) type of rhythm.

The rhythmic organization of Slavic folk songs (Ukrainians, Belarusians, eastern Poles, Serbs, Bulgarians and others), when the melody is based on a standard formula (usually of 2 or 3 elements), composed on a limited set of well-established figures, characterized by the ratio of the versification to the quantity of musical time. According to researchers' attitudes, accents in the verses are not important in this kind of musical material, while accents in musical rhythm are missing. Namely, there seem to be no strong or weak accents, but the quantity of time between the caesuras is the most important.

Syllable-hronos. The time of a sounding syllable while singing.

Three-dimensional (iambic-choriambus-trochaic) principle.

Dominance of rhythmic formulae originating from iambic "short-long syllable" or choriambus "long - short syllable" figures (see the Table 1: the formulae 1, 2b, 3b, 4, 6) in certain areas.

Algorithm of three-dimensional principle. Algorithms of varying of initial iambs / trochees by dividing them into three equal syllables; subject of division is only the second syllable of the 4-6-syllabic formulae; the phenomenon is characteristic for the western and northern areas of the Ukrainian-Belarusian area.

Two-dimensional spondaic or pyrrhic (e.i. "partite"/ divided) principle, bipartite meter. Dominance of rhythmic formulae consisting of a spondaic stop in which each syllable-hronos is easily divided into two small lengths to form a stack pyrrhic (see the Table 1: the formulae 2a, 3a, 5) in certain terrain.

Algorithm of a two-dimensional principle, territorial vector of an intensification of a division. Algorithm of a variation of spondaic rhythmic formulae in the eastern and central areas of Ukraine and Belarus: the intensification of a division from north to south is found: in the north a variation appears at the minimum level, in the south forms of derivatives dominates.

In this work I also present and comment on several maps which show the deep and varied historical connections between ethnic groups settled between the Dniپر and Vistula rivers.

The Method. An Analytical Allocation and Cartography of the Rhythmic Types

The fundamental approach that became dominant in Ukrainian ethnomusicology from the early 20th century (school of Liudkivich-Kolessa-Kvitka) is based on determining the syllabic and musical-rhythmic models of groups of tunes. From the 1960-70s these ideas were overtaken by Volodymyr Goshovsky (in Ukrainian: Hoshovsky), who added the aspect of analytical research elaborated by

Kliment Kvitka to area mapping, with the application of cartography. From the 1970–2000s principles of the classics were developed by Russian researchers Eugene Gippius and Borislava Yefimenkova, as well as Ukrainian scholar Bohdan Lukaniuk. These researchers came to a joint conclusion about the autonomy of structural levels in song forms, concerning: 1) rhythm of verse, rhythm of tune, and pitch organization; 2) domination of a musical-rhythmic form over the syllabic structure of a song; 3) two basic types of the syllable-rhythmic organization of the time-dimensional (measural) type – a two-dimensional (i.e. “two-partite” / *bipartite* / *divided*, *pyrrhic* (Kvitka 1971; 1973) or spondaic (Klymenko 2012a)⁴ and a three-dimensional (iambic or iambus-trochaic); 4) compositions in both rhythmic types (Yefimenkova 2001); and 5) about variation in original rhythmic models and the production of secondary forms through the syllable-rhythmic division (Lukaniuk 1983a, 1996, 2013).

Geographical research of the folk melodies of Ukraine in the 1980s–2000s was carried out successively by scholars of the Lvov school, under the guidance of Bohdan Lukaniuk. Annual collections of articles in a series entitled *Melogeography of the Slavs* (*Славянская мелогеография*) have been published in Kiev since 2010 at the initiative of the author of this study: four books have also been issued, each supplemented with colour atlases (in total 176 published maps) and a DVD (Klymenko, ed. 2010d, 2011a, 2012c, 2013b). The participants of this project are Ukrainian, Belarusian, Russian (Belogurova 2010, 2012, 2014), Polish, and Serbian (Jovanović 2012) researchers who focus their interest on the spatial distribution of Slavic folk melodies (primarily ritual, being more ancient).

Attention is primarily paid to the study of *macro-types*, forms that are spread inter-ethnically. They encompass forms known in 2-, 3-, and 4-lingual areas. The tool for such an exploration is **macro-arealogy** – considered as a branch of melogeography, which investigates interethnic phenomena within a folk music culture. An important condition for such studies is not separate song examples, but **melo-massifs** – typologically integrated song groups specified through analysis of hundreds (sometimes even thousands) of recordings. The maps are compiled using an overview mapping method, showing only key models, without taking into account various typological forms.

Using such a quantitative research database, it was established that many groups of tunes, called *song types* by Hoshovsky (Гошовский/Goshovsky 1971), are the ramified systems of types – I define such groups as *typological families*; the formulae 2, 4, 5 in Table 1 refer to them (see the series of articles on these types belonging to winter and wedding cycles in Klymenko ed. 2013b et al.).

⁴ See formulae 2a, 3a, 5 in the Table 1.

To unfold analytical procedures of this kind, it is necessary to provide a special database, where musical forms have been described according to a unified system. Forming the parameters of this database is a separate and difficult task, whose rational performance will influence the efficiency of the whole research. Results of an investigation of certain macro-types are represented in several articles written by the author of the present study, containing a significant number of music scores, audio examples, and maps (Klymenko 2008; 2010a-c; 2011b; 2012a, b; 2013a; 2014).

Another specific feature of a macro-arealogical study is the **limitation of material given by the genre**. Songs of calendar-seasonal cycles have been more often localized in limited areas, and melodies of **wedding cycle** are the most convenient for the macro-arealogical comparisons, due to the ubiquitous spread of the genre. It is also important to stress that the macro tendencies detected in the wedding massifs (areas) are confirmed by the materials of winter (carols) and summer rituals (Midsummer night / *Kupalo*; harvest) melotypology. This fact reinforces the importance of the noticed algorithms.

Key Wedding Macro-Types of the UBPEM and Principal Rhythmic-Stylistic Zones

On Map 2 several large interethnic wedding areas are displayed. They are identified by codes that correspond to typical rhythmic formulae represented in Table 1.

The summarized area obtained the wedding type with verse 5+5+7 (as well as its antecedent form, although less common variant 4+4+6, see Table 1, Formula 1) – the extraordinary example of a song structure covering the whole macro-area of the UBPEM (Maps 2, 4). When we speak of borders, we can see that the Northern, North-Eastern and South-Western borders are precise; however, Western (on the left bank of the upper and middle Vistula River) and North-Western (on the Lithuanian territory) still need to be defined precisely. The Southern and South-Eastern segments of the area have no definite borders because of the migrant character of traditions in these regions (see in detail Klymenko 2010a, 2013a).

The formula 5+3 is spread over almost as large area as the previous one: excluding Lithuania; it occupies only the right bank of Vistula River in Poland (Maps 2, 3). It is also widely known in the songs of the spring-summer season (spring songs, songs for the rite “pack off ‘*rusalkas*”⁵, mid-summer night songs, harvest songs) inside the wed-

⁵ In Ukrainian *rusalka* (according to one of the theories) is a creature belonging to folk demonology that represents the deceased (more often female one) who died not of natural causes, or who died during the first week after the holiday of the Holy Trinity

ding macro-area. The 5+3 area is divided into two large zones: Eastern, and Western and North-Western. In the former, the formula has a two-dimensional structure (Table 1, Formula 2a), and in the latter – a three-dimensional one (Formula 2b). A division into two zones is also confirmed by the wedding formula area 5+5 (Map 5), which also has two basic dimensions: $\langle \downarrow 55^2 \rangle$ (Formula 3a) and $\langle \downarrow 55^3 \rangle$ (Formula 3b). It is worthwhile comparing the wedding type areas $\langle \downarrow 6^3 \rangle$ (Formula 5, Map 6) and $\langle \downarrow 553^2 \rangle$ (Formula 6, Map 9): both of them cover huge territories, which unite Ukraine and Belarus vertically, but there is an important difference: $\langle \downarrow 6^3 \rangle$ type has a Central-Eastern orientation in the UBPEM territory, and the $\langle \downarrow 553^2 \rangle$ type a Central-Western one.

We can see that the UBPEM area is internally heterogeneous; the role of some rhythmic-stylistic macro-vectors is important for its inner division. Here are the main such vectors (Map 10):

1) As we can see, by the quantitative prevalence of three-dimensional or two-dimensional rhythmic forms in the local repertoire of wedding, harvest and Midsummer (*Kupalo-Petrivka*) genres, the UBPEM is contingently divided into the “**iambic West + North**” and “**spondeic Centre + East**” (see in detail Klymenko 2012a). The border between the zones lies approximately on the line Polotsk–Minsk–Drohychyn (Brest region)–Rivne–Ternopil–Galych. The “iambic arc”⁶ outlines a large area once settled by carriers of spondeic forms (in the South-East this area it flows into the zone of the late migrant [in the 18th and 19th centuries] settlements of Slobidschyna, the Don area). This *arc* starts at the Ukrainian-Polish borderlands; the algorithm of three-dimensional thinking dominates in Western Galicia, also spreading through the upper and middle Vistula basin; it is significant in Pidliassia, west of Beresteischyna, and covers the West (Paniamonnia), North (Paazierie) and East (upper Dniپر) of Bielorrussia as a semicircle. In separate manifestations the eastern part of the arc extends to traditions of Siverschyna (the North of Sumy region, Ukraine).

Inside each macro zone, the relative **domination centres** of the iamboes or spondees are revised. The distinct *two-dimensional spondeic principle* is observed in precisely explored Middle Polissia (between the Dniپر and Horyn river). Conversely, in the Beresteischyna–Volyn’–Polissia region, the majority of ritual forms are organized according to the *three-dimensional principle*; they are presented here in their original iambic versions. The accumulated sum of the

(in Ukrainian *Зелені святки*). In Ukraine, these rituals and songs have been known in Kiev Polesie (region of Chernobily).

⁶ “Iambic arc” (in Ukrainian: *ямбічна ду́га*) – cambered area of dissemination of yambic rhythms; the term was used for the first time in Белогурова/Belogurova 2010. With the accumulation of data, I started using this expression with the meaning of regional determination of corresponding zones in terms of Ukrainian-Belarusian melogeography.

facts allows considering this zone as a potential formative “**kernel**” of the **Eastern Slavic iambic forms** (see Klymenko 2011b).

2) The **mobility of a syllable-rhythmic form** in the songs of Belarusians and (especially) Ukrainians is considered to be their systematic feature. The principles of variation in this respect are different. Two basic methods of the rhythmic variation – a **syllable-rhythmic division of a model with saving its musical duration (2.1)**, or an **adding of a syllable with a simultaneous prolongation of duration (2.2)** – a mechanism of their action, shown through the example of diyamb, may be seen in the next table:

code	metr	syllabe	typical rhythm	
♩4	6/8	4	♩ ♩ ♩ ♩	original figure
♩5	6/8	5	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	a syllable-rhythmic division with saving a music time of a song
♩5 ⁺	7/8	5	♩ ♩ ♩ ♩ ♩	a mechanism of a syllable addition with an addition of a music time

These methods of rhythmic variations are noted, associated with two/three-dimensional origin of formulae, in concordance with corresponding areas.

2.1. **Division** is applicable to both rhythmic kinds; still, only in the two-dimensional rhythms of the Central-Eastern zone does such division create a geographically regulated algorithm with a territorial “**vector of an intensification of a division**” which is directed from the North-East to the South of the UBPEM. It systematically comes out in two wedding *macro-types* – $\langle \text{♩}6^3 \rangle$ and $\langle \text{♩}5\bar{3}^2 \rangle$ (Maps 3, 6; see Klymenko 2012a): inside the Eastern massif there exists a division into the

a) Northern part (upper Dniپر + Western Dvina) where the rhythm is close to the model;

b) the middle part (Prypiat’ and Desna Polissia) where the syllabic form is changeable during one song performance (we name this method a random division mode), and

c) the Southern part, where only a derivative form of a rhythm in combination with an extended norm of a verse is firmly used (Volyn’, Podillia, Middle Dniپر, the left bank of Dniپر).

2.2. An “additional”⁷ mode corresponds to the three-dimensional group of rhythmic types; it is more frequently used in the 5-syllable and 7-syllable groups (see Клименко/Klymenko 2012b) which make up the compositions $\langle \text{♩}7^{3(4)} \rangle$ (formula 4, Map 7), $\langle \text{♩}557^2 \rangle$, $\langle \text{♩}5\bar{3}^2 \rangle$ and others. This mode is spread over a large territory, where it forms two zones:

a) Southern: Halych and Eastern Polish regions (from ancient Halych through the upper Dniپر to the upper Vistula), territory of Lemky, Nadsiania, the confluence of Vistula and Western Bug.

⁷ B. Lukaniuk names it a *transformation*, and he considers the reasons for such evolution of rhythmic forms unrevealed yet (2010a: 258, 262).

b) North-Western: Beresteischyna and Pidliassia, Neman and the Western Dvina basins, including the Southern districts of the Pskov region.

The melo-typological similarity of local traditions located at long distances from each other became evident due to the discovery of regional type systems of rhythmic variation. A survey of the related melo-forms from remote areas has revealed that today we cannot limit ourselves to typological analysis of tunes only. To achieve analytical comparability of materials from different regions it is necessary to take into account the influence of regional stylistic norms, which appear in form-building tendencies over a huge territory – in particular, in the typical “rhythmic algorithms” (КЛИМЕНКО/Кlymenko 2012a; 2013a).

Some conclusions and perspectives

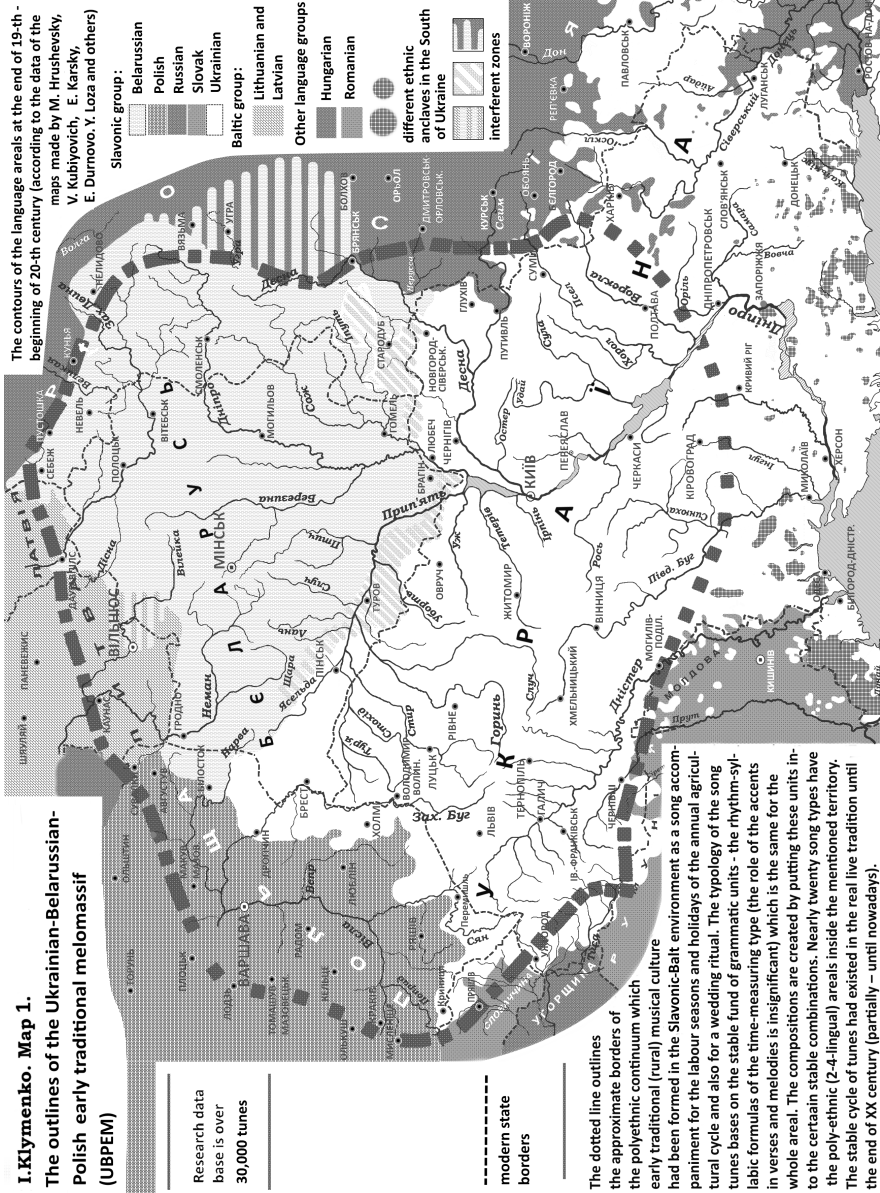
The UBPEM area unites the ritual song art of several ethnic groups; yet, it has been delimited in general terms only. The largest number of limiting isolines runs from the North and from the East. Their well-defined passage has been explained by numerous explorations of the border areas by Russian ethno-musicologists. On the other hand, so far only a dashed line in the Vistula river region shows the Western boundary; a firm conclusion will demand the involvement of Polish materials and participation. The North-Western boundary, according to preliminary data, joins Dzūkija and partially Aukštaitija to the UBPEM. The presence of the Carpathian mountain massif is a significant factor for forming the South-Western frontier. The Southern (Ukrainian Black Sea region) and the South-Eastern boundaries are blurred, due to several waves of late migration (in the 18th and 19th century) in this area.

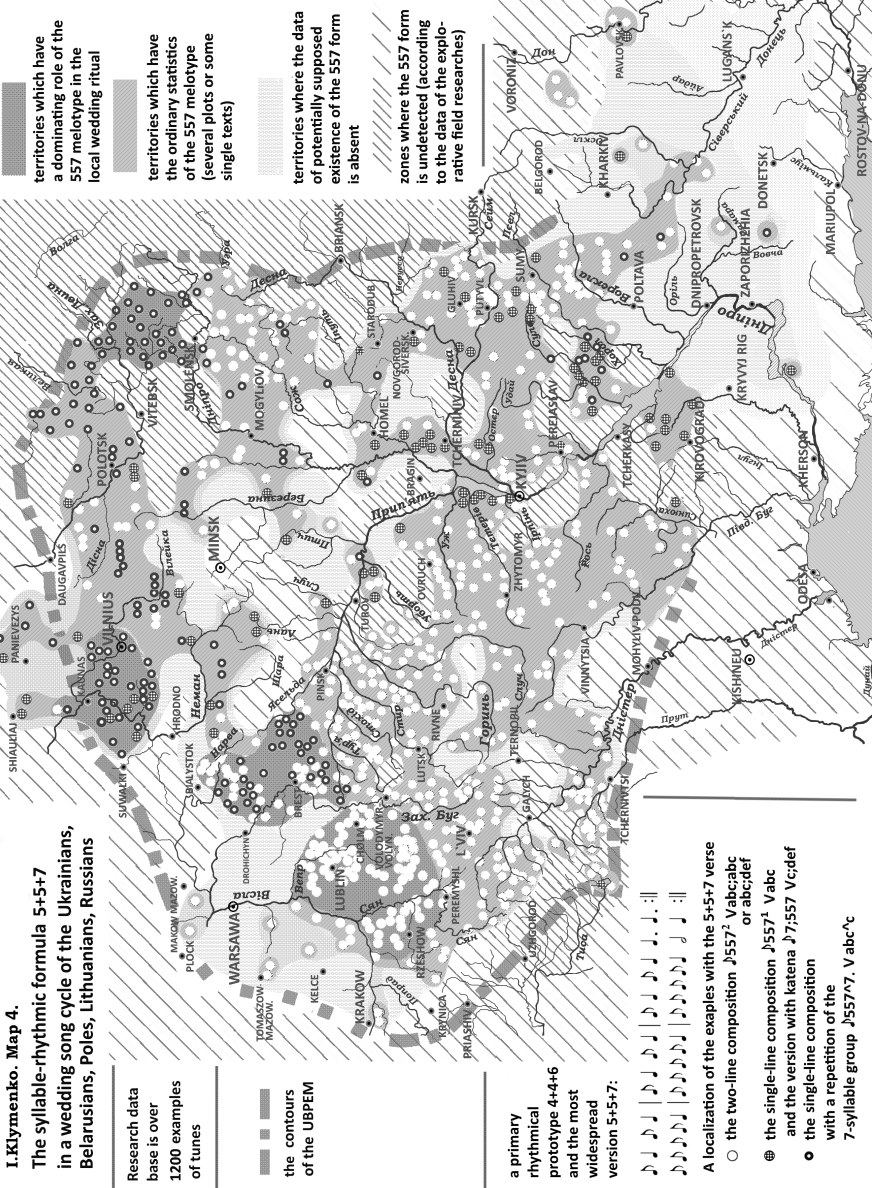
The outlines of key wedding type areas demonstrate their significant autonomy with regard to language: a certain song type links territories related to different ethnicities. This rule applies both to the Slavic languages and the languages of different groups – Belarusian and Lithuanian (Baltic), Polish and Lithuanian.

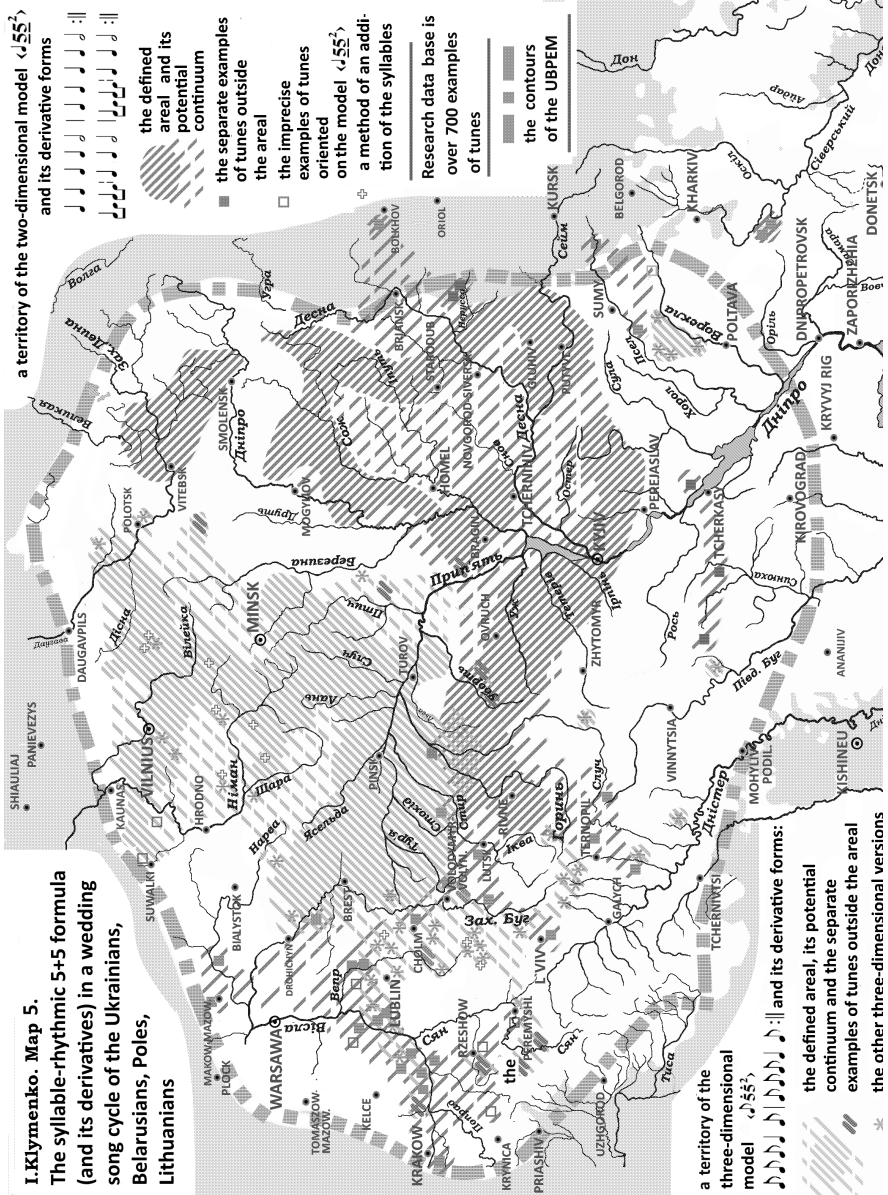
Also, within the limits of UBPEM, the opposition of several huge zones has been detected through differences in the rhythmic organization of tunes. Among these can be named the following key pairs of territorial opposites: a) the Central-Eastern and North-Western sub-areas: the former, where the two-dimension rhythms and related algorithm of the syllable-chron divisions dominate; and the latter, “iambic arc” with the domination of *three-dimensional* rhythms, where the addition of extra syllables is also practiced together with elongation of melodic phrase duration; b) the opposites of the Northern and the Southern zone: the former being a zone of random alternation of

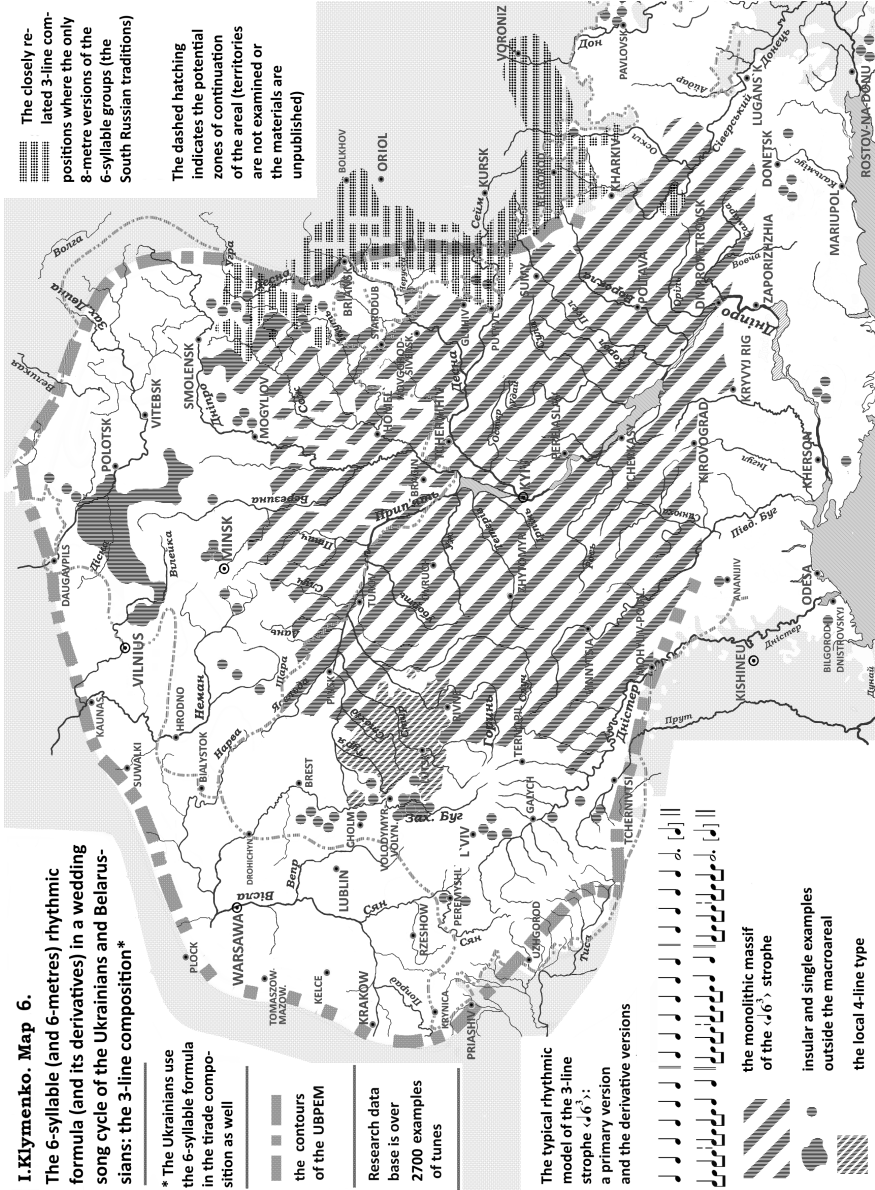
iambuses and derived rhythmic figures in wedding tunes (Belarusian + Polissia + Pidliassia), and the latter (Ukrainian-Polish) zone of stable derivative forms.

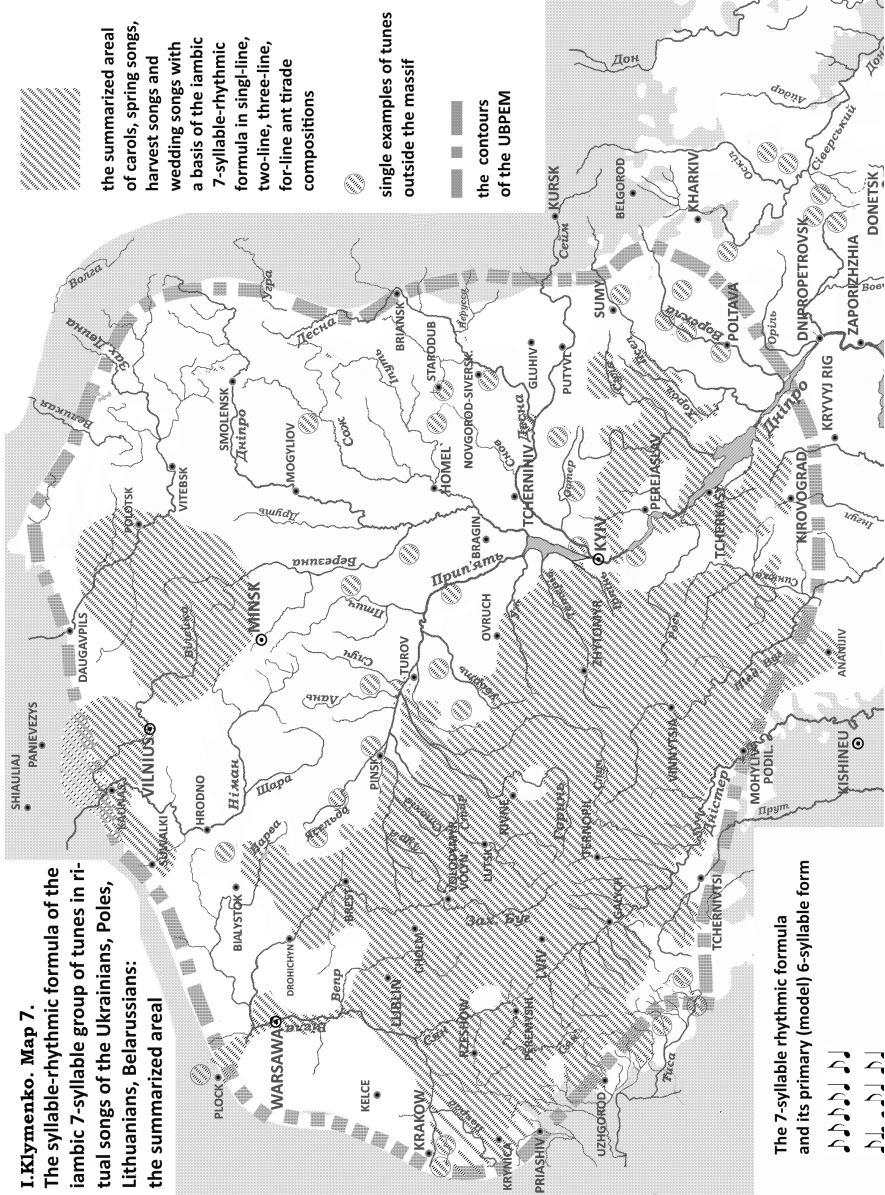
The questions of current interest that we obtained are: the nature and (at least) approximate chronology of the occurrence of described interethnic continuum; its early traditional (rural) musical culture formed in the Slavonic-Baltic environment to accompany labour seasons and holidays of the annual agricultural cycle and also for wedding rituals. The contours of this macro-area have very ancient archaeological reasons, for example, Ukrainian-Belarusian anthropological maps, and the area of Baltic hydronyms. Also, the issues of UBPEM borders are still to be studied further; they concern the determination of lines of their passage and designation of their characteristics, whether they are precise or rather diffusive, and with transitional zones.

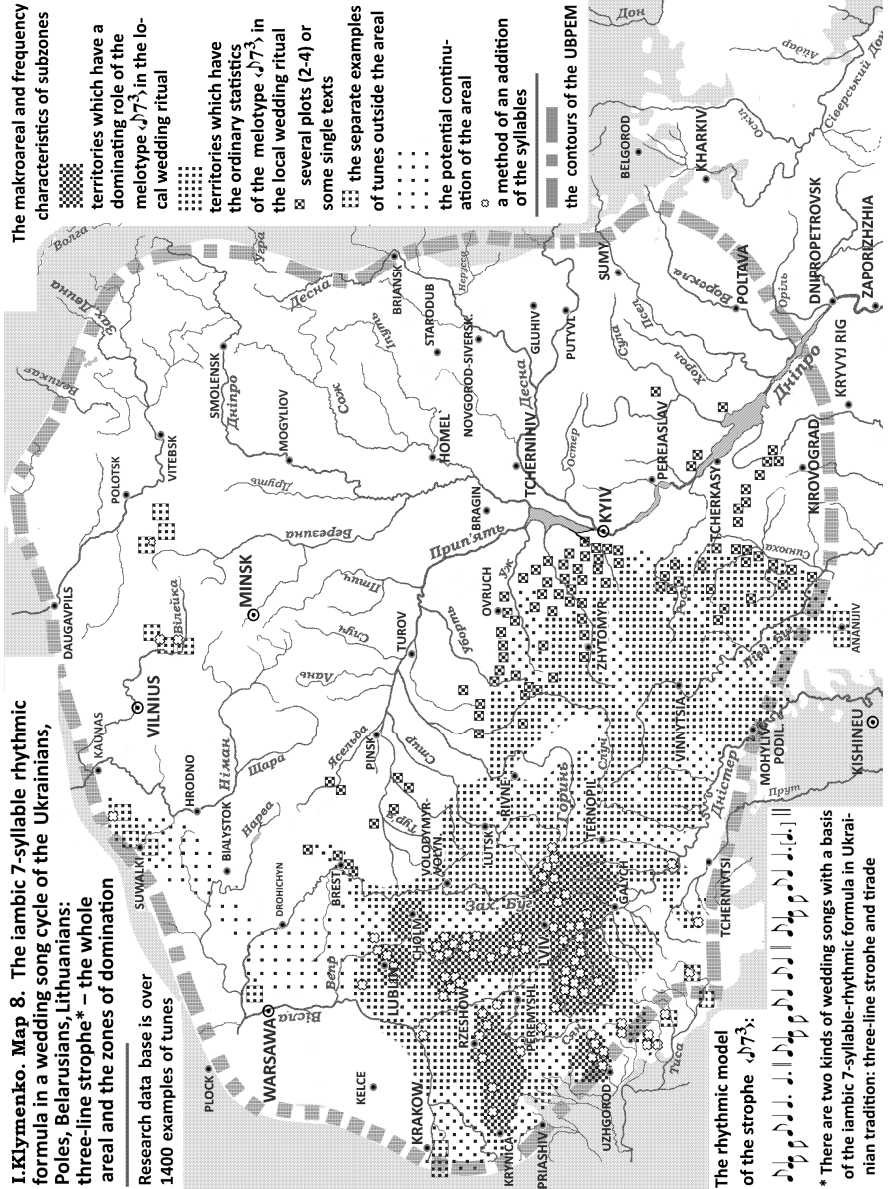


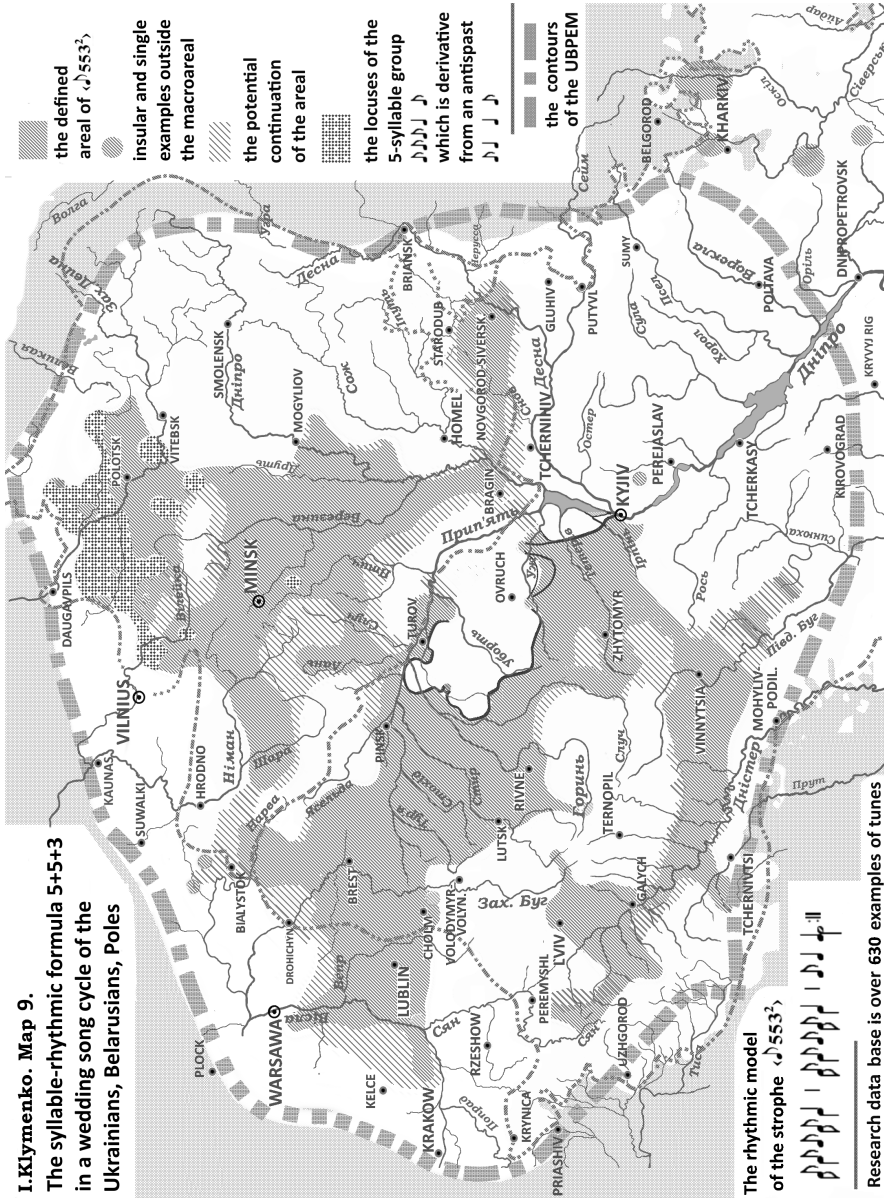


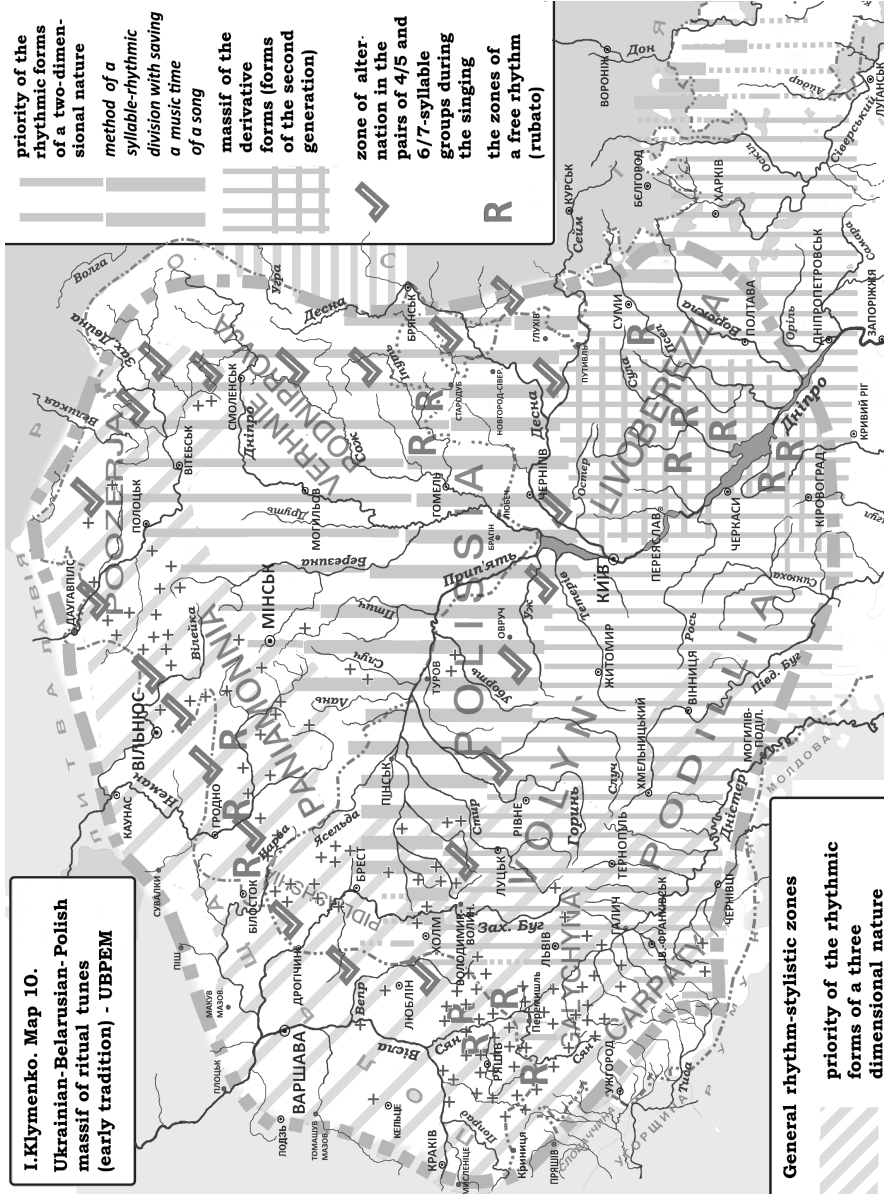












LIST OF REFERENCES

- Белогурова, Л. (2010) «Смоленские свадебные напевы трехмерной ритмической организации (материалы к Смоленскому этномузыкальному атласу)», *Проблеми етномузикології* 5, Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 97–112 + карти 20–22 [Belogurova, L. (2010) “Smolensk wedding songs of the ternary rhythmic organisation (materials to the Smolensk ethnomusicological atlas)”, *Problems of ethnomusicology* 5, Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 97–112 + maps].
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/05/pdf/14.pdf
- Белогурова, Л. (2012) «Музыкальная культура белорусско-украинского ареала в восточнославянском контексте. 1. Система макрорегиональных традиций», *Проблеми етномузикології* 6, Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 34–42 + карти [Belogurova, L. (2012) “The Musical Culture of the Belarusian-Ukrainian Area in the East Slavic Context. A. The System Of Macro-Regional Traditions”, *Problems of ethnomusicology* 6, Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 34–42 + maps].
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/06/pdf/07.pdf
- Белогурова, Л. (2014) «Музыкальная культура белорусско-украинского ареала в восточнославянском контексте. 2. Контактные зоны», *Проблеми етномузикології* 8, Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 10–21 + карти [Belogurova, L. (2014) “The Musical Culture of the Belarussian-Ukrainian Area in the East Slavic Context. 2. Contact Zones”, *Problems of ethnomusicology* 8, Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 10–21 + maps].
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/08/pdf/04.pdf
- Гиппиус, Е. (1980) «Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий», в В. Гусев (сост.) *Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и майер*, Ленинград: Музыка, 23–36 [Gippius, E. (1980) “General theoretical view on the problem of catalogisation of folk melodies“, In V. Gusev (comp.) *Topical problems of contemporary folkloristics: Collection of articles and materials*, Leningrad: Muzyka, 23–36].
- Гиппиус, Е. (1982) «Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях белорусского и украинского пограничья», у М. Енговатова (отв. ред.) *Традиционное народное музыкальное искусство и современность. Вопросы этнологии* 60, Сб. трудов, Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 5–14 [Gippius, E. (1982) “Problems of areal researches of Russian traditional song in the Russian – Ukrainian border zone”, In M. Engovatova (ed.) *Traditional folk musical art and contemporaneity. Typological questions* 60, Collection of papers, Moscow: The Gnessin’s State Music Pedagogical Institute, 5–14].
- Гошовский, В. (1971) *У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению*, Москва: Сов. композитор [Goshovsky, V. (1971) *In the core of Slavonic folk music: essays on musical slavistics*, Moscow: Soviet Composer].
- Дорохова, Е. А., Пашина, О. А. (Ред.-сост.) (2003) *Материалы и статьи: К 100-летию со дня рождения Е. В. Гуйтуса: Сб. науч. йр.*, Москва: Композитор [Dorohova, E. A., Pashina, O. A. (eds.) (2003) *Materials and studies: Towards the 100th anniversary of V. V. Gippius’ birth: Collection of scientific papers*, Moscow: Kompozitor].
- Ефименкова, Б. (2001) *Ритм в произведениях русско-вокального фольклора*, Москва: Композитор [Yefimenkova, B. (2001) *Rhythm as the constructive part of Russian vocal folk tradition*, Moscow: Kompozitor].

- Јовановић, Ј. (2012) „Мелоеографска истраживања у Србији”, *Проблеми етномузиколоџије* 7, 36–47 [Јовановић, Ј. (2012) “Melogeographic researches on the territory of Serbia”, In *Problems of ethnomusicology* 7: 36–47].
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/07/pdf/07.pdf
- Квитка К. (1971; 1973) *Избранные труды, Том 1 и 2*, Москва: Сов. композитор [Kvitka, К. (1971, 1973) *Selected papers*, in two volumes, Moscow: Soviet Composer].
<https://sites.google.com/site/zpkkvitky/home>
- Клименко, И. (2008) «Макро- и микроареология: на перекрестке методик (на примере жнивного типа слоговой модели 4+3)». In *Традиционные музыкальные культуры на рубеже столетий: проблемы, методы, перспективы исследования*: Материалы Междунар. научн. конференции, Москва: РАМ им. Гнесиных, 214–224 [Klymenko, I. “Study on macro- and microareals: on the crossroad of methodology (examples of the harvest song type on syllable model 4+3)”, In *Traditional musical culture at the turn of the millennium: problems, methods, perspectives of research*. Materials of the international scientific conference, Moscow: Gnessins’ Russian Academy of Music, 214–224].
- Клименко, I. (2010a) «Макроареологічні замітки. Нарис другий: весільні мелодії з віршами 4+4+6 та 5+5+7 у східних слов’ян», *Проблеми етномузиколоџије* 5, Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 121–137 + карти [Klymenko, I. (2010a) “Macroareologic Review. Second Essay: Wedding Songs With Verses 4+4+6 and 5+5+7 of the East-Slavonic”, *Problems of ethnomusicology* 5, Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 121–137 + maps].
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/05/pdf/16.pdf
- Клименко, I. (2010b) «Методичні проблеми сучасної мелоеоології: з практичного досвіду документального картографування», *Проблеми етномузиколоџије* 5, Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 19–30 + карти [Klymenko, I. (2010b) “Methodological Problems of Melodic Geography: From Practical Experience of Documentary Mapping”, In *Problems of ethnomusicology* 5, Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 19–30 + maps].
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/05/pdf/07.pdf
- Клименко I. (2010c) «Наспівви купальсько-петрівської приуроченості в українців: Макроеологія», *Проблеми етномузиколоџије* 5, Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 138–164 + карти [Klymenko, I. (2010c) “Midsummer (‘Kupalo’ – ‘Petrivka’) timed tunes of Ukrainians: macroareologic review”, *Problems of ethnomusicology* 5: 138–164 + maps].
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/05/pdf/17.pdf
- Klymenko, I. (Editor-compiler) (2010d) *Problems of ethnomusicology: Theoretical Studies and Maps*, Issue 5 (Melogeography of the Slavonics: Book 1), 252 p. + Atlas 48 p. + DVD.
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/05/index.html
- Klymenko, I. (Editor-compiler) (2011a) *Problems of ethnomusicology: Theoretical Studies and Maps* 6 (Melogeography of the Slavonics: Book 2), 120 p. + Atlas 14 p. + 1 DVD.
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/06/index.html
- Клименко, И. (2011b) «Раннетрадиционные ритмы брестско-волыньско-полесско-подляшской зоны в контексте украинско-белорусского меломассива», в Т. С. Якіменка (склад.) *Музычная культура Беларусі на скрыжаванні зйох*, збірник, Вып. 26, Серья I. Беларуская музычная культура, Минск: Навук. працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, 149–166 [“Early traditional rhythms of zone including Eastern Brest region, Volyn’ Polissia, and Pidliashskaya region in the context of Ukrainian-

- Belarusian melo-massive”. In T. S. Yakimenka (2011) *Musical culture of Belarus on the crossroads of the epochs*, collection of papers, 26(1), Belarusian musical culture, Minsk: Scientific works of Belarusian State Academy of Music, 149-166].
- Клименко, І. (2012a) «Вектори генеральних ритмотворчих алгоритмів українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву 1. До постановки проблеми», *Проблеми етномузикології* 6, Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 10–33 + карти [Klymenko, I. (2012) “Vectors of general rhythm-forming algorithms of Ukrainian-Belarusian early-traditional tune-massif: 1. The problem definition”, *Problems of ethnomusicology* 6(2), Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 10–33 + maps].
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/06/pdf/06.pdf,
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/06/pdf/atlas-6.pdf.
- Клименко, І. (2012b) «Приєм „додавання” у силаборитмічних формулах обрядових пісень західного порубіжжя українсько-білоруського мелоареалу. Частина 1: Семискладники західної Галичини», в Ю. Рибак (ред.) *Етномузика* 8, Львів: Наук. збірки Львів. держ. муз. академії ім. Миколи Лисенка, 56–95 [Klymenko, I. (2012c) “Method of ‘addition’ in syllabo-rhythmic formulae of the ritual songs of the Western border zone of the Ukrainian-Belarusian meloareal. Part 1: Seven-syllable groups of Western Galicia”, In Y. Ribak (ed.) *Folk Music* 8, Lvov: Collection of scientific articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lvov, 56–95].
- Klymenko, I. (Editor-compiler) (2012c) *Problems of ethnomusicology: Theoretical Studies and Maps*, Issue 7 (Melogeography of the Slavonics: Book 3), 128 p. + Atlas 18 p. + 1 DVD.
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/07/index.html
- Клименко, І. (2013a) «Вектори генеральних ритмотворчих алгоритмів українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву. 2. Весільний „макротип” моделі V557», *Проблеми етномузикології* 7, Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 11–25 + карти [Klymenko, I. “Vectors of general rhythm-forming algorithms of Ukrainian-Belarusian early-traditional tune-massif: 2. Wedding songs with verses 5+5+7”, In *Problems of ethnomusicology* 7, Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 11–25 + maps.
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/07/pdf/05.pdf,
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/07/pdf/atlas-7.pdf
- Klymenko, I. (ed.-comp.) (2013b) *Problems of ethnomusicology: Theoretical Studies and Maps*, Issue 8 *Melogeography of the Slavonics* 4, Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 194 p. + Atlas 22 p. + DVD.
[http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/08/pdf/24_\(8\)eng.pdf](http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/08/pdf/24_(8)eng.pdf),
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/08/index.html
- Клименко, І. (2014) «Слов’янські весільні шестидольники: вступ до проблематики», *Проблеми етномузикології* 8, Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 90–117 + карти [Klymenko, I. “Slavic Wedding Sixth-Metres as a Melogeographic System: Introduction into the Problematics”, *Problems of ethnomusicology* 8, Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 90–117 + maps].
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/08/pdf/10.pdf,
http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/08/pdf/23.pdf,
[http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/08/pdf/24_\(8\)eng.pdf](http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/08/pdf/24_(8)eng.pdf)
- Колесса, Ф. (1970) «Ритміка українських народних пісень», In *Колесса Філарей. Музикознавчі праці* / Підготувала до друку Софія Грица. – Київ, 19–223; [Kolesa

- (1970) “Rhythm of the Ukrainian folk songs”. In *Kolessa Filaret. Musicological Works*, compiled by S. Grica, Kiev, 12–223].
- Луканюк, Б. (1978) «О метро-ритмических эталонах традиционных мелодий украинских песен», в Е. В. Гиппиус и др. *Традиционный фольклор и современность: Всероссийская конференция молодых фольклористов*, 20–26 февраля 1978 г., Кириши, 27–28 [Lukaniuk, B. (1978) “On metro-rhythmic standards of traditional melodies of Ukrainian songs”, In E. V. Gippius et al. *Traditional folklore and contemporaneity: All-Russian conference of young folklorists*, 20–26 February 1978, Kirishi, 27–28].
- Луканюк, Б. (1980) «К критике музыкальных текстов народно-песенного творчества (О веснянке *Вийди-вийди, Йванку*)» в В. Гусев (сост.) *Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и майер*, Ленинград: Музыка, 83–107 [Lukaniuk, B. (1980) “Towards the critique of musical texts in folk poetry (about the spring song *Vidi, vidi, Ivanku*)”. In V. Gusev (ed.) *Topical problems of contemporary folkloristics: Collection of papers and materials*, Leningrad: Muzyka, 83–107].
- Луканюк, Б. (1983а) «К теории песенного типа», в В. Е. Гусев (ред.) *Народная пѣсня. Проблемы изучения: Сборник научных трудов*, Ленинград: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии, 124–136 [Lukaniuk, B. (1983а) “Towards the theory of the song type”. In V. E. Gusev (ed.) *Folk song. Problems of the research: The collection of scientific papers*, Leningrad: Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography (LGITMiK), 124–136].
- Луканюк, Б. (1983б) «О кодировании ритмических форм», в В. Е. Гусев (отв. редактор) *Методы изучения фольклора: Сборник научных трудов*, Ленинград: Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии, 104–107 [Lukaniuk, B. (1983б) “On coding of rhythmical forms”. In V. E. Gusev (ed.) *Methods of folklore research: Collection of scientific papers*, Leningrad: Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography (LGITMiK), 104–107].
- Луканюк, Б. (1989) «Дифференціальний принцип тактування», в Б. Луканюк (упоряд.) *Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць*, Київ: Київська державна консерваторія ім. П. Чайковського, 59–86 [Lukaniuk, B. (1989) “Differential principle of metric organization”. In B. Lukaniuk (comp.) *Topical questions of methodology of transcribing folk music: Collection of scientific papers*, Kiev: Tchaikovsky National Academy of Music, 59–86].
- Луканюк, Б. (1996) «Ритмічне варіювання», в Б. Луканюк (ред.-упоряд.) *Сьома конференція дослідників народної музики червононоруських (ґалицько-володимирських) та суміжних земель: Реферати*, Львів: Вищий музичний інститут імені Миколи Лисенка у Львові (Львівська консерваторія), 3–16 [Lukaniuk, B. (1996) “Rhythmical variations”. In B. Lukaniuk (ed.) *Seventh conference of researchers of folk music of Chervonorus (Galicia – Vladimir) and surrounding regions: Reports*, Lvov: Conservatory, 3–16].
- Луканюк Б. (2007) «Станіслав Людкевич як зачинатель типологічної школи в українському етномузикознавстві». In *Пам'яті Яреми Якубьяка*, Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка, Вип. 17, Львів, 140–161 [Lukaniuk, B. (2007) “Stanislav Liudkevich as an initiator of typological school in Ukrainian ethnomusicology”. In *In Memory of Yaremy Yakubyak*, Scientific collections of LNMA of M Lisenko, Vol. 17, Lvov, 140 – 161].
- Луканюк Б. (2010а) «Про типізацію вітальних мелоритмічних форм». *Вісник Львівського університету, Серія філологічна*, 43: 255 – 277 [Lukaniuk B. (2010а) “Towards standardisation of vital melo-rhythmic forms”. *Journal of Lvov University, Philological Series* 43: 255–277].

- Луканюк, Б. (2010b) «Питання методики географічного етномузикознавства й етнографічне регіонування західноукраїнських земель (тези)», *Проблеми етнотомузикології* 5, Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 15–18 [Lukaniuk B. (2010b) “On the Methods of Geographic Ethnomusicology and Ethnographic Regionalization of West-Ukrainian Lands (Theses)”, *Problems of ethnomusicology* 5, Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 15–18]. http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/05/pdf/06.pdf
- Луканюк, Б. (2013) «До питання про пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами», *Проблеми етнотомузикології* 7, Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 26–35 [Lukaniuk, B (2013) “Regarding the question of song forms with doubled rhythm-groups ”, *Problems of ethnomusicology* 7, Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 26–35]. http://knmau.com.ua/problems_of_ethnomusicology/07/pdf/06.pdf
- Людкевич С. (2000) «Галицько-руські народні мелодії : Передмова до I-го тому збірника», в *Людкевич С. Дослідження, сїайїїї, рецензїї*. Львів, 185–197. [“Galician-Russian folk melodies: Introductory to the Vol. I of the Collection”. In *Ludkevich S.: Researches, studies, peer-reviews, speeches*. Lvov, 185 – 197].
- Стоянов, П. (1985) *Молдавський мелос и проблеми музикального ритма*, Кишинев: «Штиинца» [Stoyanov, P. (1985) *Moldavian melody and problems of musical rhythm*, Kishinev: Shtiinca].

Ірина Клименко

УКРАЇНСКО-БЕЛОРУСКО-ПОЉСКИ МЕЛОМАСИВ СТАРЕ ТРАДИЦИЈЕ: ИНТЕРЕТНИЧКИ СВАДБЕНИ МАКРОАРЕАЛИ (Резиме)

За век и по научних истраживања традиционалне музике Словена утврђена је заједничка типолошка грађа раних музичких форми на огромној територији која обухвата Украјину, Белорусију (у њиховим етничким, а не савременим административним областима), источну Пољску (у пределима слива реке Висле), као и део Литваније (области Дзукија и Аукштайтија) и регионе у суседству Украјине (на Курско-Вороњешком потезу) с јужноруском традицијом. Тај географски континуум означавамо као украјинско-белоруско-пољски меломасив старе традиције – УБПМСТ (укр. УБПРМ). Кључне карактеристике музичких традиција тог интернетничког културног масива јесу: 1) водећа улога групе календарских песама (везаних за сезону пољских радова и за празнике годишњег земљорадничког циклуса) и песама везаних за свадбене обичаје; и 2) у типолошком смислу – превладавање силабично-ритмичке организације, која је одређена мером протока времена (улога акцената у стиховима и мелодијама је незнатна). Типологија мелодија ослања се на устаљени фонд граматичких јединица (ритмичко-силабичних формула), заједнички за читав ареал. Композиције настају комбинавањем тих јединица у одређене устаљене секвенце (условно речено, у типове песама). Овај циклус мелодија одржао се у живој извођачкој пракси до краја XX века, а делимично и до данас.

Последњих година, масив УБПМСТ је етномузиколошки активно истраживан методом макрокартографисања – утврђене су типске структуре песама

распрострањених на великим интернетичким (двојезичним-четворојезичним) географским областима. Картографисано је неколико десетина свадбених и календарских мелодијских облика (в. приложене карте).

Контуре ареала кључних типова заједничких за суседне етносе показују њихову знатну аутономност у односу на области распрострањања језика; одређени тип песама обједињује територије са различитим народима. Такође, према разликама у ритмичкој организацији напева, у оквиру УБПМСТ утврђена је супротстављеност неколико великих просторних зона. Међу њима се, као кључни, могу набројати следећи парови територијалних супротности:

а. **централноисточни субареал** у којем доминирају **дводелни ритмови** и са њима везан **алгоритам дељења**, и „**јамбички лук**“ **западно-северног** усмерања, у којем преовладавају троделни ритмови, где се практикује и специфични **манир додавања** слогова уз повећавање дужине трајања мелодијских конструкција;

б. **северна зона слободног смењивања јамбова и из њих изведених фигура** у свадбеним напевима (Белорусија, Пољесје, Подлашје) и **јужна украјинско-пољска зона стабилних дериватних форми**.

Питање макар приближне хронологије настанка меломасива старе традиције о којем је реч остаје отворено. Његове територијалне контуре се ослањају на веома старе археолошке „доказе“: на украјинско-белоруске антрополошке карте и на ареал балтичких хидронима. Такође остаје отворено велико питање граница УБПМСТ – утврђених линија њиховог простирања и разјашњавања њихове природе (да ли су јасне или су дифузне, с прелазним зонама).

Submitted June 3, 2015

Accepted for publication October 27, 2015

Original scientific paper

DOI: 10.2298/MUZ1519051R

UDK: 78.072:001.891.7

793.31(498)

Музика, плес и памћење: ка преиспитивању метода теренског истраживања плеса*

Селена Ракочевић¹

Факултет музичке уметности у Београду

Апстракт

Теренски рад (у свим својим традиционалним и савременим облицима) остаје суштинска конститутивна одлика истраживачког и дисциплинарног поља етнокореологије и етномузикологије. Будући да се последњих деценија нарочито инсистира на индивидуалном искуству истраживача, обухватна метода посматрања са учествовањем остаје централни и обједињујући аспект теренског рада. На основу теренских истраживања музичке и плесне праксе села Свиница у Румунији, у овом раду се преиспитује примена и комбиновање различитих метода теренског истраживања, као примарних оруђа стицања и обликовања научног знања о плесу/музици.

Кључне речи

Етнокореологија и етномузикологија, теренско истраживање, партиципација, искуство, памћење

Уводне најомене: итеренска истраживања итрадиционалног плеса у Србији; некадашња и поинцијална усмерења итеренског рада

Иако етнокореологија и етномузикологија као сродне академске дисциплине имају неколико деценија дугу историју, преиспитивање и редефинисање њихових основних епистемолошких и методолошких поставки је последњих година једна од главних тема дисциплинарних дискусија. Већина етнокореолога и етномузиколога се слаже да *итеренски рад* (у свим својим традиционалним и савременим облицима) остаје суштинска конститутивна одлика њиховог истраживачког и дисциплинарног поља, што ове области несумњиво одређује као етнографске и нераскидиво их повезује са сродним дисциплинама, у првом реду етнологијом и антропологијом.

¹ selena@rakocevic.rs

* Овај рад је реализован у оквиру пројекта *Музичка и играчка итрадиција мултиетничке и мултикултуралне Србије* број 177024 (2011–2015), који је подржан од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

У области етнокорееологије и етномузикологије најзначајније публикације које су у целости посвећене овој проблематици објављене су у свету још крајем XX века. Најпре је 1997. године објављено прво издање књиге *Сенке на џерену. Нове џерсејкишве џеренскоџ рада у ејџномузиколоџији* (*Shadows in the Field: New Perspectives on Fieldwork in Ethnomusicology* 1997, 2008),² да би се две године доцније, 1999, појавила и књига *Плес на џерену. Теорије, методе и асејкџи џлесне ејџноџрафије* (*Dance in the field. Theory, methods and issues to dance ethnography* 1999). Обе књиге су имале изузетан утицај на проширивање и редефинисање свих аспеката теренског истраживања музике и плеса са акцентом постављеним на преиспитивање улоге истраживача у комуникативно-сазнајном процесу, те етичких и апликативних димензија теренског и посттеренског рада. Упркос томе што је последњих година у домаћој антрополошкој и етнолошкој научној мисли значајна пажња поклоњена реактуелизацији проблематизовања теренских истраживања у обухватним тематским зборницима и појединачним публикацијама (на пример, *Ејџнолоџија и анџројолоџија: сџање и џерсејкишве* 2005; Миленковић 2007; *Гласник ејџноџрафскоџ инсџиџиуџија LVIII* 2010; *Теренска исџраживања – џоеџишка сусреџија* 2011), досадашњи радови из етнокорееологије и етномузикологије нису били у већој мери усредсређени на проблематику теренског рада, већ је њој до сада приступано само у појединачним радовима (Јанковић 1952: 6–20), понекад сведеног есејистичког типа (Големовић 2011: 199–202).

Становиште о иманентној интердисциплинарној умрежености етнокорееологије и етномузикологије историјски је засновано, а потврдили су га многи истраживачи (на пример, Јанковић Љ. 1964: 90; Zebec 1996: 95; 2008: 143; Felföldi 2007: 155; Закић 2014: 245–246). У његовој основи је теоријска премиса да је однос између кинетичке и музичке компоненте плеса не само нераскидив већ и интерактиван, те да је он у сложеним и динамичним манифестацијама плесног извођења целовит експресивни медијум кроз који се одређена заједница испољава и конституише. Будући да се последњих деценија, у свим дисциплинарним пољима заснованим на етнографији, па тако и етнокорееологији и етномузикологији, нарочито инсистира на индивидуалном искуству истраживача, обухватна метода посматрања са учествовањем (*participant observation*), која је још од истраживања

² Друго, допуњено издање ове књиге, коју су уредили Грегори Барц (Gregory Barz) и Тимоти Кули (Timothy J. Cooley), објављено је 2008. године. Обе публикације су имале велики утицај на редефинисање концепата и методологије теренског рада у етномузикологији.

Бронислава Малиновског почетком XX века препозната као гравивно језгро сваког етнографског рада (на пример Clifford 1986: 13; Bernard 2006: 344–345), остаје централни и обједињујући аспект теренског истраживања и у овим дисциплинама (на пример Giurchescu and Topr 1991: 3; Rice 2008: 47–50; 2014: 34).

Концепт тзв. плесног догађаја (dance event) као примарна тема теренског истраживања плеса, који је у етнокореологији генерално прихваћен међу европским истраживачима још далеке 1988. године у току симпозијума Студијске групе за етнокореологију ICTM–а у Копенхагену, подразумева опсервацију плесног извођења *in situ* кроз непосредну социјалну интеракцију учесника и посматрача. Он омогућава остваривање непосредног искуства одређеног плесања које се догађа у садашњости и којем, подразумева се, истраживач императивно присуствује. Лично искуство истраживача у истраживаном социјалном контексту, као круцијално важна одредница у дефинисању тематских приоритета теренског истраживања, не само што је директно отворило могућност дубље контекстуалне анализе плеса већ је неминовно утицало на промену у хијерархији примењиваних метода и техника теренског рада.

Дугогодишње примарно усредсређење теренских истраживања национално/етнички и географски постулиране етнокореологије у Србији, примарно усмерено ка сакупљању појединачних традиционалних плесова и реконструкцији некадашње сеоске плесне праксе одређених предеоних целина, почиње да бива проблематизовано тек последњих неколико година (Ракочевић 2013а: 75–76; 2015а: 28–29; 2015б). Иако се можда може рећи да су и пређашњи истраживачи генерално примењивали збирну методу посматрања са учествовањем, пошто је теренски рад сам по себи подразумевао путовања у заборана села и непосредан сусрет са казивачима, тј. певачима, свирачима и плесачима у њиховим социјалном окружењу, те генерално посматрање и опсервацију њиховог начина живота, сам процес добијања информација о плесу примарно и доминантно се одвијао кроз разговор, односно интервју (најчешће полуструктурисан) и представљање појединачних образаца покрета/корака измештених из аутентичног контекста њиховог извођења (као што су, на пример, игранка или свадба), врло често и без адекватне музичке компоненте (уз снимљени звучни материјал који су донели истраживачи, уз певушење, звиждукање, или без икакве мелодијске потпоре).³

³ Поред тога, у домаћој етнокореологији, с обзиром не само на сакупљачки концепт теренског истраживања (Ракочевић 2015), већ и континуирано недостатне финансијске могућности, одлазак на терен је подразумевао боравак од свега неколико дана (максимално десетак) и ретко поновљена истраживања у истом селу или насељу. Самим тим, у домаћој етнокореологији квалитативни

Заказани интервјуи и видео сесије са истакнутим појединцима или групом, ради реконструкције и представљања (некадашњег) плесног извођења, основне (често и једине) методе тадашњег теренског рада, остају, наравно, један од легитимних тематских оквира етнокореолошког истраживања. Морамо, међутим, бити свесни да је плес забележен ван аутентичног социјалног контекста његовог извођења не само недостатан извор информација већ и врста унапред каналисаног трансфера знања.

Поред генералног заокрета у одабиру контекстуалне ситуације у оквиру које ћемо истраживати плес „на терену”, а који подразумева опсервацију плесног догађаја и партиципацију у плесном процесу, требало би, дакле, диференцирати и промислити и друге појединачне методе етнокореолошког теренског рада. Уз „посматрање” и „учествовање”, међу њима су и филмовање, фотографисање, интервјуи, писање теренских белешки. У зависности од личне научне склоности и интригација, акумулираних знања, те истраживачких циљева и постављених питања, све поменуте методе могуће је комбиновати, а њихова хијерархија у сазнајном процесу може бити променљива.

На основу теренских истраживања музичке и плесне праксе села Свиница у Румунији, у овом раду се преиспитује примена и комбиновање различитих метода теренског истраживања, као основног алата у стицању и уобличавању научног знања о плесу/музици. Проблемска чворишта која ће бити разматрана обухватају следећа питања: Које су предности личног кинетичко/аудитивног искуства приликом симултаног опажања плесних покрета и плесне музике? Како различите методе теренског истраживања могу бити комбиноване у циљу успешности сазнајних процеса? Да ли постоје гранични простори између етнокореолошког и етномузиколошког теренског рада? Да ли је примена разноврсних метода теренског истраживања слабост интердисциплинарног приступа или је његова предност? На којим информацијама забележеним на терену истраживач уобичајено гради своје посттеренске етнокореолошке/етномузиколошке наративе?

Кроз разматрање свих ових питања, посебан акценат ће бити постављен на проблематизовање перцептивних и меморијских процеса (визуелних, аудитивних и кинетичких) приликом примене методе посматрања са учествовањем у извођачком, односно плесном процесу. Умрежавања поступака и достигнућа из домена когнитивне психологије плеса и музике, с једне стране, и етнокореолошких/етномузиколошких истраживања с друге,

потеницијали методе посматрања са учествовањем, који подразумевају дугорочни и рефлексивни искуствени доживљај плесне праксе истраживане заједнице, по правилу нису могле да буду развијани у потпуности.

до сада нису значајније развијана,⁴ а несумњиво имају значајан потенцијал за разумевање не само плесних извођачких процеса већ, истовремено и неодвојиво, за опажање и памћење његових синкретичних конституената, односно кинетичких и музичких образаца у току теренског истраживања и након њега. Чини се да комплексни когнитивни процеси перцепције и меморисања визуелних, аудитивних и кинетичких надражаја, а самим тим и научна знања из домена когнитивне психологије, представљају изузетно важно, ако не и суштинско проблемско чвориште при разматрању метода теренског истраживања у етнокорологији и етномузикологији.

Нейоновљиво искуство ђохранено у ђамћењу: иђранка у Свиници

Село Свиница (румунски: Svinia) налази се у јужном делу румунског Баната, у Дунавској клисури.⁵ Дуж леве обале Дунава, дакле, у делу клисуре који припада Румунији, налази се низ насеља, која су историјски била етнички диференцирана на српска и румунска.⁶ Село Свиница је најисточније српско насеље на овом простору.

Будући да је, почев од седме деценије XX века, након неколиких опсежних етнолошких и лингвистичких истраживања, која нису обухватала музику и плес у већој мери, самосвојност културне традиције Свинице и дијалекатска посебност локалног сеоског говора забележена (*Зборник радова* 1971; Томић 1989: 117–124; Сикимић 1994: 230–231; Дрљача 1994: 134),⁷ лично

⁴ Овом приликом бих желела да скренем пажњу на пионирска истраживања етномуколога Данке Лајић-Михајловић која у циљу разумевања меморијских процеса у гусларском извођаштву осмишљава стратегије теренског рада по узору на експериментална психолошка истраживања (видети више у Lajić-Mihajlović 2012: 71–78). Лајић-Михајловић указује на то да истраживања у области когнитивне психологије музике до сада нису значајније развијана, а да имају значајан потенцијал за разумевање психолошких, социјалних и комуникативних аспеката музичког извођаштва (исто: 79). Уз придруживање овим ставовима, може се додати да психологија (традиционалног) плеса за сада такође остаје потпуно неистражена област.

⁵ Срби у Румунији понекад кажу и Банатска клисура, док је овај простор у Србији именован као Ђердап или Ђердапска клисура.

⁶ Срби су чинили већинско становништво у укупно девет села (данас су веома снажни процеси асимилације српског становништва у румунску заједницу не само у Клисури већ и целој Румунији). То су: Дивич, Белобрешка, Радимна, Пожежена, Мачевић, Стара Молдава, Љупкова и Свиница (видети више у Станојловић 1938: 7; Томић 1989: 18). Села у којима је румунско становништво већинско су Сушка (Susca), Нова Молдава (Moldova Nuova), Коронини (Coronini), Света Јелена (Santa Elena), Сичевица (Sichevița), Горнеа (Gornea), Брзаска (Berzasca), Дренкова (Drencova) и Козла (Cozla).

⁷ Један од разлога разноликости културне праксе села Свиница је свакако

сам била веома заинтересована и мотивисана за теренска истраживања у овом селу. Моје почетно интересовање је било усмерено на компаративну географску и етничку идентификацију општинских карактеристика свиничке музичке и плесне традиције, а први одлазак у село 2011. године подударио се са потребом да направим заокрет у методологији теренских истраживања плеса.

Прва истраживања свиничке музичке и плесне праксе обавила сам у 28. и 29. августа 2011. године.⁸ Поред бројних формалних и неформалних интервјуа са сељанима и локалним музичарима, као и стварања обимне фото-документације, првог дана теренског рада присуствовала сам и сеоској прослави, тзв. Фестивалу смокава.⁹ Након изузетно дугог концерта, на којем је наступило неколико фолклорних друштава из Србије и Румуније, а који је започео у току поподнева,¹⁰ у оквиру вечерњег фестивалског садржаја одржана је и сеоска игранка или, како то Срби у Румунији и данас кажу, бал.

Иако сам у току лета 2010. године интензивно истраживала музику и плес Дунавске клисуре, ово је био први „плесни догађај” којем сам присуствовала. Поред тога што сам била импресионирана стилем плесног извођења и виртуозношћу локалних музичара,¹¹ посебну истраживачку радозналост и

ендогамија, која је практикована до касних 1960-их година (Пантелић 1971: 57). Значајне демографске промене узроковане склапањем мешовитих српско-румунских бракова су започете приближно у то време. Данас су мешовити бракови преовлађујући. Према демографским подацима из 2002. године Сваница је имала 1011 становника од којих се 63,4% њих изјаснило као Срби (Степанов 2008: 26). Село има основну школу, али без наставе на српском језику.

⁸ Истраживања су обављена уз финансијску подршку Академског друштва за неговање музике „Гусле” из Кикинде које је обезбедило рефундацију трошкова путовања. У овом истраживању су учествовали и политиколог Душан Дејанац, који ми је много помогао у комуникацији с мештанима, кореограф Игор Попов из Кикинде и, тада студенткиња етномузикологије на Академији уметности у Новом Саду, Мартина Карин. Игор и Мартина су активно и прилежно учествовали у истраживањима, помажући ми у документовању и архивирању материјала. Овом приликом се свима искрено захваљујем.

⁹ Иако везан за црквени празник Велику Госпојину која се одржава 28. августа, Фестивал смокава нема религијску конотацију, већ је успостављен почетком 2000-их година као покушај локалне власти да осавремени културну понуду села у форми туристичко-културне манифестације са економским потенцијалима. Будући да је Сваница позната по узгајању квалитетних смокава, локална власт покушава да у форми „фестивалске” прославе привуче посетиоце и промовише домаће производе.

¹⁰ Мада представља изузетно интригантан материјал за етнокоролошку/етномузиколошку, али и интердисциплинарну анализу, концерт овога пута неће бити разматран. Будући да је у целости документован у видео и фото форматима, представљаће фокус неког будућег рада.

¹¹ То су били браћа Балаћ, хармоникаш Живица и свирач на синтисајзеру Илија (у локалној терминологији свирач на „оргуљама”), уз које су свирали и

запитаност пробудило је извођење плеса за који сам касније сазнала да се назива *бру* (румунски: *brâu!*). Будући да сам поред аналитичког посматрања догађаја учествовала и у плесном процесу плешући повремено у колу са локалним извођачима, може се рећи да је у току теренског рада генерално примењена метода посматрања са учествовањем. У току игранке, помно сам се трудила да уочим што више детаља у извођачком процесу и плесача и музичара, као и да проникнем у структуралне одлике и стилско-извођачке нијансе извођења појединачних нумера. С друге стране, моја пажња је, ипак, била усмерена и на што квалитетније и информативније видео снимање целокупног догађаја. Дакле, уз посматрање и учествовање у плесном процесу, примењена је и метода филмовања,¹² као и фотографисања, а сваки прекид плесања користила сам за кратке неформалне интервјуе са плесачима и музичарима. Будући да сам свиничкој игранци присуствовала први пут као потпуни аутсајдер, моја истраживачка позиција се, у оквиру обухватне методе посматрања са учествовањем, може ближе спецификовати као улога „посматрача који учествује” (*participating observer*; Bernard 2006: 347).¹³

Све примењене методе (посматрање, учествовање, фотографисање, видео снимање и интервјуисање) и њихово комбиновање били су усмерени ка добијању и кумулацији што више квалитетних података о плесу и музици, који би ми омогућили уобличавање одговарајућег етнокоролошког/етномузиколошког знања о њима.

У жељи да научној јавности представим специфичности плесног репертоара Свинице и пренесем искуство овог теренског истраживања, неколико месеци доцније сам посветила овој игранци један етнографски рад (Ракочевић 2013б: 247–263).¹⁴ Мада је његова израда у виду тзв. кабинетског рада, који је

двојица изузетно виртуозних саксофониста, Румуна чија имена нажалост нисам забележила.

¹² У тренуцима када сам се придруживала плесном извођењу, филмовање је преузимала Мартина Карин, те је игранка у целости забележена.

¹³ Антрополог Расел Бернард (Russell Bernard) диференцира три различите позиције које истраживачи остварују у току теренских истраживања: улога „потпуног учесника” (*complete participant*) настаје када истраживач постане члан истраживане заједнице и не обзнањује своје истраживање (дакле, припадници заједнице не знају да он/она истражује); „учесник који посматра” (*observing participant*) је инсајдер који проучава животне појаве које га окружују и, „посматрач који учествује” (*participating observer*) је аутсајдер који учествује у неким аспектима живота истраживане заједнице и бележи оно што може да забележи (видети више у Bernard 2006: 347).

¹⁴ Овај рад је презентован у оквиру научног скупа *Дани Владе С. Милошевића* у Бања Луци у априлу 2012. године, а објављен је наредне године.

почетком 2012. године у континуитету трајао неколико недеља, можда чак и два месеца, изискивала непрестано обнављање сећања на проживљено искуство и помну анализу снимљеног материјала, укључујући лабанотирање основних образаца корака свих изведених плесова, данас, четири године касније, у тренутку када пишем овај текст, једва да могу да се сетим појединих детаља целокупног плесног догађаја из 2011. године. Не само да не могу у потпуности да реконструишем репертоар игранке, нити редослед изведених нумера већ и специфичности просторног и ритмичког обликовања образаца покрета појединачних плесова, а нарочито њихове музичке, мелодијске и метроритмичке одлике, остају сасвим магловите у лавиринтима моје тзв. дуготрајне меморије (Костић 2010: 54). Егзистирају само у виду тзв. епизодичког памћења (више у Boyer and Wertsch 2009: 4–7; Костић 2010: 216), односно краткотрајних, првенствено визуелних секвенци у којима се неповезано појављују нејасни ликови плесача и музичара. Чак и кроз покушаје да кинетички репродукујем проживљено искуство, што би припадало домену тзв. процедуралне меморије (Boyer and Wertsch 2009: 4), моје тело, нажалост, не успева да евоцира структуралне и извођачке нијансе изведених плесова. Да бих освежила сећања на проживљено аудитивно, визуелно и соматско искуство, односно евоцирала конкретне „чулне модалитете” (Костић 2010: 193), везане за ову прву игранку у Свиници, а који су ускладиштени у мојој дуготрајној меморији, неминовно је потребно не само да поново гледам видео материјал већ и да чујем музику одређених плесних нумера. Тзв. ментална визуелизација (више у Костић 2010: 204) плесања појављује се у мом памћењу као самосвојан ентитет, унеколико независан од музичке (више у Мирковић Радош 2010: 16), а потпуно одвојен од процедуралног (Boyer and Wertsch 2009: 4) сећања на плесне покрете. Потребно је, дакле, фрагментарне сензације које се појављују као одвојени и разједињени мождани, не и телесни импулси,¹⁵ поново спојити у искуствено јединствени доживљај плеса. Будући да је контекст његовог реактуализовања неминовно веома другачији, чини се да искуство сеоске игранке проживљено у Свиници далеке 2011. године, остаје у сваком смислу, ипак, непоновљиво.¹⁶

¹⁵ Поједини психолози епизодичко памћење описују и као „ментално путовање у време” (mental time-travel; Boyer and Wertsch 2009: 5).

¹⁶ Поред тога што је непосредно плесно искуство увек везано за конкретан временски тренутак и као такво, непоновљиво у идентичном виду, оно је јединствено и као индивидуални доживљај. Увек је условљено плесним предзнањем, као и индивидуалним физичким и интелектуалним предиспозицијама сваке појединачне особе (Green 2014; Мирковић Радош 1996: 15). О томе у ширем смислу сведоче и психолошка истраживања тзв. аутобиографског памћења (на

Флуидност и фрагментарност памћења првог искуства свиничке игранке не могу да надоместе ни поновљена истраживања у овом селу у које сам се враћала још четири пута да бих присуствовала разноврсним плесним догађајима,¹⁷ нити искуство њихове накнадне аналитичке експликације, који су резултирали одговарајућим научним наративима (Ракочевић 2014а и б). Упркос чињеници што бих, захваљујући томе што сам плес бру уврстила у садржај практичне наставе етнокорееологије на Факултету музичке уметности на којем предајем, сада могла да визуализујем и вербално опишем струкуру обрасца покрета овог плеса – у сасвим уопштеном опису, може се рећи да је у питању осмотактна латерално асиметрична структура „шетаних” корака, која се изводи у формацији отвореног кола – моје тело није у стању да га адекватно, са свим нијансама аутентичног плеса, изведе без одговарајуће музичке компоненте. Потребни су ми звучни снимци да бих телесно у потпуности евоцирала одговарајуће плесне покрете. С друге стране, иако сам мелодију овог плеса слушала много пута, нисам у стању да је аудитивно репродукујем, већ само вербално опишем: чине је брзи, претежно силазни унисони пасажии двочетвртинске мере. Епизодичко памћење музичког садржаја је, као и епизодичко памћење визуелних информација, неухватљиво, селективно, фрагментарно и варљиво, а предуслов је, чини се, за евоцирање процедуралне меморије телесних плесних покрета.

Нема сумње да је учешће у плесању допринело ширењу мојих личних сазнања о музичкој и плесној пракси Свинице, као и да је проживљено кинетичко и аудитивно искуство обогатило моја укупна етнокорееолошка и етномузиколошка знања о свиничкој плесној пракси, односно о кумулацији тзв. семантичког памћења (Boyer and Wertsch 2009: 4, Костић 2010: 152) њених одлика. Међутим, с обзиром на фрагментарност и варљивост епизодичке и процедуралне меморије, метода учествовања као основни извор знања у теренским истраживањима једноставно није довољна за стварање сувислог и поузданог научно-интерпретативног наратива. Методе теренског рада, чијом применом остаје неки писани или дигитални траг који је могуће изнова репродуковати, чине се као поузданије истраживачко средство. Узимајући у обзир синкретичку нераскидивост кинетичке и музичке компоненте плеса, примарна метода теренских истраживања плеса која омогућава симултано бележење покрета и звука, према мојим

пример, Williams and Conway 2009: 33).

¹⁷ Присуствовала сам и у целисти документовала две свадбе у овом селу 2012. и 2013. године, сеоску игранку која је одржана у јуну 2012. године, као и ускршње обичаје који су укључивали две игранке и ритуал намењивања плеса покојнику у пролеће 2013. године.

становиштима, мора бити филмовање, односно видео снимање. Тек кроз поновљено разматрање забележених информација о кинетичкој и музичкој компоненти плесног процеса може се прикупити и развити етнокорееолошко/етномузиколошко (научно) знање о плесу. Нераскидива веза између етнокорееологије и етномузикологије заснована је на премиси да је плес адекватно анализирати једино у јединству симултаног процесуирања његове кинетичке и музичке компоненте, што метода филмовања непосредно и репетитивно омогућава.

Уместо закључка

Моја намера овога пута није била да разматрам теоретске или психолошке аспекте музичког и плесног искуства и извођења, који су, свакако, интригантно подручје за будућа интердисциплинарна истраживања, нити да оспорим очигледне и неоспорне предности учествовања као важне методе теренског рада којом се достиже дубље разумевање истраживане плесне праксе, па и самог плесног процеса, о чему инспиративно и аргументовано пишу многи плесни антрополози, у првом реду Дидри Склар (Diedre Sklar, на пример Sklar 1999: 14–33; 2000: 70–77). Искуство плесања несумњиво доприноси кумулацији укупног етнокорееолошког/етномузиколошког, дакле, дисциплинарно специфичних знања о плесу,¹⁸ а већ од 70-их година прошлог века готово је императивни садржај антрополошки оријентисаних теренских истраживања плеса (Giurchescu and Toгр 1991: 3–4). Међутим, приликом избора метода теренског истраживања, истраживач плеса мора унапред бити свестан да је артикулација знања које проистиче из посматрања плесног извођења и учествовања у њему¹⁹ неизбежно базирана на селективном, краткотрајном и имагинативном епизодичком памћењу појединачних, мада надопуњујућих визуелних, аудитивних и соматских информација, на основу којих је веома тешко, ако не и немогуће, накнадно исписати одговарајући научни наратив.

¹⁸ Многи научници указују на дистинктивност знања које је уобличено у оквиру одређених дисциплинарних, односно академских оквира. На пример, плесни антрополог Ђорђина Гор (Georgiana Gore) указује на специфичности „академски уобличеног знања о плесу” (Gore and Bakka 2007: 93), док антрополог Бојан Жикић, расправљајући о односу између теренских истраживања и кумулације научног знања у етнологији и антропологији, указује на потребу за увођењем појма тзв. техничког знања, које „у себи спаја емпиричност тренутка и дисциплинарну историју” (видети више у Жикић 2012: 16).

¹⁹ Иако су њене поставке и аргументи другачији од оних изнетих у овом тексту, антрополог Бренда Фарнел (Brenda Farnell) такође сматра да је знање о плесу базирано на посматрању и искуству плесања недостатно (1999: 148–149), те да вербални наратив самих извођача такође мора бити узет у обзир (152).

Истраживачке методе и технике добијања информација неоходно је на терену комбиновати и увек изнова преиспитивати, а њихов избор зависи од епистемолошких избора и истраживачких циљева (Bakka and Karoblis 2010: 184). У овом једноставном закључку, јединствени су сви истраживачи плеса (на пример, Buckland 1999: 6–7; Gore and Bakka 2007: 96; Rakočević 2013a: 77). Овога пута желим, ипак, да истакнем приоритетност методе филмовања, која би у будућности требало да постане „систематски и теоретски утемељена алатка” (Bakka and Karoblis 2010: 187) научног истраживања плеса. Уз пуну свест о томе да снимање може утицати на извођачки процес и на уобличавање односа између истраживача и извођача, који су бременити узајамним проценама и очекивањима, те да непосредно може утицати и на исход самог истраживања, о чему надахнуто пише плесни антрополог Френк Хал (Hall 1999: 128–130), у овом тексту заступам становиште да је филмовање, односно видео снимање *sine qua non* теренског истраживања плеса у етнокореологији и етномузикологији. Методологија видео снимања, која обухвата одабир централне теме (мотива), фокуса и трајање снимања, а нарочито едитовање, одабир и презентовање, снимљеног материјала, свакако остаје једна од приоритетних тема будућих научних промишљања.²⁰ Примена сваког метода теренског рада, па и видео снимања, изискује чињење одређених избора пре њихове реализације и након тога. Истраживач мора у сваком тренутку да буде свестан својих одлука и да их у непрекидном дијалошком односу увек изнова преиспитује.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Bakka, E.; Karoblis, G. (2010) “Writing a dance: Epistemology for dance research”, *Yearbook for traditional music*, 42: 167–193.
- Bernard R. H. (2006) *Research methods in anthropology. Qualitative and quantitative approaches*, Lanham: AltaMira Press.
- Boyer, P.; Wertsch J. V. (2009) “In mind, culture, and history: a special perspective”, In *Memory in mind and culture*. Cambridge: Cambridge university press.
- Buckland, T. (1999) “Introduction: Reflecting on dance ethnography”, *Dance in the Field. Theory, methods and issues to dance ethnography*, In T. J. Buckland (ed.) London: Macmillan Press, 1–10.

²⁰ Једна од тема Петог симпозијума Студијске групе за музику и плес Југоисточне Европе Међународног савета за традиционалну музику (Study group on music and dance in Southeastern Europe of the International council for traditional music, ICTM), који би требало да буде одржан у Благоевграду у Бугарској у априлу 2016. године, јесте „Репрезентације музике и плеса у аудио-визуелним етнографијама у Југоисточној Европи” (Representations of Music and Dance in audio-visual ethnographies in Southeastern Europe).

- Giurchescu A.; Torp L. (1991) "Theory and methods in dance research: a European approach to the holistic study of dance", *Yearbook for traditional music*, 23: 1–10.
- Green, N. (2014), електронска преписка, писмо упућено 27. 01. 2014. године.
- Гласник Етнографског института LVIII (2010/2), свеска 2, Београд: Етнографски институт.
- Големовић, Д. (2011) „Истраживач на терену – терен у истраживачу”, у М. Ивановић–Баришић (ур.) *Теренска истраживања – џоетика сусрећа*, *Зборник радова Етнографског института 27* Београд: Етнографски институт, 199–202.
- Buckland, T. J. (ed.) (1999) *Dance in the field. Theory, methods and issues to dance ethnography*, London: Macmillan Press.
- Draškić, M. (1971) „Stanovništvo limitrofnog srpskog sela Svinjice u Rumuniji” (Population of the limitrofic village of Svinjica in Romania), у Д. Недељковић (ур.) *Зборник радова*, нова серија, књига 1, Београд: Етнографски музеј, 7–19.
- Дрљача, Д. (1994) „Монографије села као извор за проучавање Срба у Румунији”, у *Темичварски зборник бр. 1*, Нови Сад: Матица српска, 131–136.
- Радојичић Д. (ур.) (2005) *Етнологија и антропологија: сјање и персекуције*, *Зборник радова Етнографског института 21*, Београд: Етнографски институт.
- Закић, М. (2014) „Делатност Љубице и Данице Јанковић на плану етномузикологије”, *Музикологија* 17: 245–258.
- Недељковић, Д. (ур.) (1971) *Зборник радова*, нова серија, књига 1. Етнографски институт, књ. 5, Београд: Етнографски институт.
- Zebec, T. (1996) "Dance research in Croatia", *Narodna umjetnost*, 33/1: 89–110.
- Јанковић, Д. и Љ. (1952) „Истраживање, скупљање и проучавање народних игара”, *Народне игре*, VII књига, Београд: Просвета.
- Јанковић, Љ. (1964) „Етномузикологија и етнокореологија”, у *Сјоменица у часи новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности* 26, Београд: Српска академија наука и уметности, 87–92.
- Костић, А. (2010) *Когнитивна психологија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Lajić–Mihajlović, D. (2012) "Ethnomusicological research of the guslars memory: a pilot study", In D. Despić, J. Jovanović and D. Lajić–Mihajlović (eds.) *Musical practices in the Balkans: Ethnomusicological perspectives*, Београд: Muzikološki institut, 67–86.
- Миленковић, М. (2007) *Историја џосимодерне антропологије. Теорија етнографије*, Етнологска библиотека, књига 24, Београд: Српски генеалогски центар.
- Мирковић Радош, К. (1996) *Психологија музике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Nahachewsky, A. (2012) *Ukrainian dance. A cross-cultural approach*, Jefferson, North Carolina & London: McFarland & Company.
- Rakočević, S. (2013a) "Tracing the discipline: Eighty years of ethnochoreology in Serbia" In M. Veselinović–Hofman (ed.) *New Sound* 41, Belgrade: Department of Musicology, Faculty of music, 58–86.
- Rakočević, S. (2013b) "Ethnochoreological research: Dance practice of the village of Svinica (Romania)", *Традиција као инспирација. Зборник радова са научног скупа „Владо С. Милошевић етномузиколог, композитор и педагог”*, Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 247–263.
- Rakočević, S. (2014a) "Dance, place and cross-cultural exchange: dance practice of village Svinica", In E. Ivancich Dunin and C. E. Foley (eds.) *Dance, Place, Festival. Articles from 27th Symposium of the International council for traditional music Study Group on*

- Ethnochoreology, Limerick: University of Limerick, 145–151.
- Rakočević, S. (2014b) “Writing movements and music: *hora de pomana* in ethnochoreological/ethnomusicological narrative”, 28th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 7/17 July 2014, Korčula, Croatia (рукопис).
- Rakočević, S. (2015a) “Ethnochoreology as an interdiscipline in a postdisciplinary era: A historiography of dance scholarship in Serbia”, In *Yearbook for traditional music* 47, 27–44.
- Rakočević, S. (2015b) „Terenska istraživanja u etnokoreologiji u Srbiji i Bosni i Hercegovini: Fundiranje naučne discipline i potencijali njenog budućeg razvoja”, *Владо С Милошевић. Етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*, Међународни научни скуп, Академија умјетности, Бања Лука, 17. и 18. април 2015 (рукопис).
- Rice, T. (2008) “Toward a mediation of field methods and field experience in ethnomusicology”, In G. Bartz and T. J. Cooley (eds.) *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*, Oxford, New York: Oxford University Press, 41–61.
- Rice, T. (2014) *Ethnomusicology. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Barz, G. and Cooley, T. J. (eds.) (1997, 2008) *Shadows in the Field: New Perspectives on Fieldwork in Ethnomusicology* New York: Oxford University Press.
- Sklar, D. (1999) “All the dances have a meaning to that apparition: Felt knowledge and the danzantes of Tortugas, New Mexico”, *Dance research journal*, 31/2, 14–33.
- Sklar, D. (2000) “Reprise: On dance ethnography”, *Dance research journal*, 32/1: 70–77.
- Сикимић, Б. (1994) „Проучавања језика Срба у Румунији. Библиографија радова о језику Срба у Румунији” у *Темичварски зборник* 1, Нови Сад: Матица српска, 229–237.
- Станојловић, А. (1938) *Монографија Банатске клисуре* (Monography of Banatska klisura), Петровград.
- Степанов, Ј. (2008) *Српски етнографски подаци о Србима у Румунији*, Темичвар: Савез Срба у Румунији.
- Стојанов, М. (1994) „Прилог социолошкој анализи дијаспоре” (Appendix to the sociological analysis of the Diaspora), *Темичварски зборник* бр. 1, Нови Сад: Матица српска, 259–268.
- Ивановић–Баришић, М. (ур.) (2011) *Теренска истраживања – етнотанцолошка сусрећна*, *Зборник радова Етнографског института* 27, Београд: Етнографски институт.
- Томић, М. (1989). *По Дунавској клисури*. Букурешт: Издавачко предузеће „Критерион”.
- Farnell, B. (1999) “It goes without saying – but not always”, In T. J. Buckland (ed.) *Dance in the field. Theory, methods and issues to dance ethnography*, London: Macmillan Press, 145–160.
- Felföldi, L. (2007) “Structural approach in Hungarian folk dance research” In A. L. Kaeppler and E. Ivancich Dunin (eds.) *Dance structures*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 155–184.
- Hall, F. (1999) “Madness and recall: storied data on Irish dancing”, In T. J. Buckland (ed.) *Dance in the field. Theory, methods and issues to dance ethnography*, London: Macmillan Press, 123–133.
- Clifford, J. (1986) “Introduction: Partial truths” In J. Clifford and G. E. Marcus (eds.) *Writing cultures. The poetics of ethnography*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1–26.
- Williams H. L.; Conway M. A. (2009) “Networks of autobiographical memories” In *Memory in mind and culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 33–61.

Selena Rakočević

MUSIC, DANCE AND MEMORY.
TOWARDS DELIBERATION OF FIELD RESEARCH OF
DANCE
(Summary)

Although ethnochoreology and ethnomusicology as related academic disciplines have decades-long histories, reviewing and redefining their basic epistemological and methodological principles remained one of the main focuses of disciplinary discussion. Most ethnochoreologists and ethnomusicologist agrees that “field” work (in all its traditional and contemporary forms) remains an essential and constitutive quality of their research and disciplinary fields. The inherent interdisciplinary networking of ethnochoreology and ethnomusicology starts from the theoretical premise that the relationship between the kinetic and musical components of dance is not only unbreakable, but also interactive, and that complex and dynamic manifestations of dance performances represents an expressive medium through which a particular community constructs and represents itself. Since the importance of the individual experience of researchers has been ephasized during the last few decades, a comprehensive method of participant observation remains a central and unifying aspect of fieldwork, both in ethnochoreology and ethnomusicology.

Based on field research of musical and dance practices of the village of Svinica (Svinița) in Romania, this paper reviews the application and combination of various methods of field research (observation, participation in the performance process, filming, interviews and writing field notes) as the primary tools for the acquisition and shaping of scientific knowledge about dance and music. Issues that will be discussed include the following questions: What are the advantages of personal kinetic/auditory experience during simultaneous perception of dance movement and dance music? How can different methods of field research be combined in order to improve cognitive processes? Are there border areas between ethnochoreological and ethnomusicological fieldwork? Does the variety of methods of field research represents a weakness of the interdisciplinary approach or its advantage? On which information recorded during the fieldwork does a researcher usually build his post-field ethnochoreological/ethnomusical narratives? Through discussion of all these issues, particular emphasis will therefore be placed on the consideration of processes of memorization (visual, auditory and kinetic) when applying the method of participation in the dance performance.

Примљено 8. маја 2015.

Прихваћено за штампу 25. септембра 2015.

Оригинални научни рад.

Varia

DOI: 10.2298/MUZ1519067L

UDK: 78.071.2/.4 Hermann Scherchen
323.22:329.18](430)

„Doch wie’s da drin aussieht, geht niemand was an.“ Musikausübung und Politikverständnis bei Hermann Scherchen¹

Joachim Lucchesi²

Hermann-Scherchen-Edition

Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, Berlin

Abstrakt

Am Beispiel des deutschen Dirigenten Hermann Scherchen (1891–1966) wird dargelegt, wie sein öffentliches Verschweigen eigener linker und antifaschistischer Position in den Jahren nach 1933 zu negativen Reaktionen und politisch motivierten Angriffen führte.

Schlüsselwörter

Scherchen, Exil, Musik, Politik, Arbeitstagung 1933.

Bis heute gilt der 1891 in Berlin geborene Dirigent Hermann Scherchen – im wahrsten Sinn des Wortes und mit immer wieder erstauntem Blick auf seine scheinbar nie versiegenden Arbeitsenergien – vor allem als nimmermüder Vorkämpfer der musikalischen Moderne und als ihr Wegbereiter, trotzend dem herrschenden konservativ-ästhetischen und kulturpolitischen Wertekanon, dem auf diese Werte insistierenden Konzertbetrieb sowie einem überwiegend konventionell erzogenen Publikum. Mit jenen Beharrungstendenzen im Kulturbetrieb, in der musikalischen Programmgestaltung und in der Öffentlichkeit, schlug er sich weltweit herum, ob im Deutschland der Weimarer Republik, der Schweiz vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, in der Sowjetunion während der Formalismus-Kampagnen, in Zeiten des Kalten Krieges beiderseits des Eisernen Vorhangs, in den zwei deutschen Nachkriegsstaaten und auch anderswo. Den Zwang, sich gegen äußerste Widerstände durchzusetzen, hat er sich selber immer wieder auferlegt, ja geradezu herausgefordert. Seine russische Zivilgefangenschaft am Ural gleich zu Beginn des Ersten Weltkriegs nutzte er als „nicht studierter“ Musiker für die solide Erweiterung seiner Fachkenntnisse, für das Komponieren beachtlicher Solo-

¹ Der Autor dieses Beitrags bereitet gegenwärtig eine umfassende Edition von Briefen Hermann Scherchens im Rahmen einer DFG-Förderung vor; sie wird im Verlag Schott Music, Mainz erscheinen. Privatpersonen und Institutionen, die Materialien von und über Hermann Scherchen besitzen, werden freundlichst gebeten, die Redaktion zu kontaktieren oder sich an den Herausgeber zu wenden.

² joachim.lucchesi@kit.edu

und Kammermusik, für den brieflichen Austausch über die Fronten hinweg mit Arnold Schönberg und anderen. Auch Scherchens Zeitzeugenschaft der beginnenden politischen Umgestaltung im Russland der Oktoberrevolution, seine abenteuerliche Flucht „mit gefälschten Pässen“ (Klemm 1984: 121) im Winter und Frühjahr 1918 über St. Petersburg nach Berlin, die private Verbindung mit Karl Radeks Sekretärin Auguste Maria Jansen (die 1921 Scherchens zweite Ehefrau wurde), die Tätigkeit als Bundesdirigent des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes ab 1919, seine wiederholten Reisen in die Sowjetunion während der 1920er und 1930er Jahre und seine durchaus kritische Begeisterung für das entstehende erste sozialistische Gesellschaftsmodell in der UdSSR waren – bei gleichzeitiger Distanz und späterer massiver Ablehnung des Diktators Stalin – nur wenige politisch prägende Akzente seines Lebens.

Eine besondere Bedeutung kommt Scherchens Wirken als Bundesdirigent des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes von 1919 bis 1922 zu, für den er eine Reihe von eigenen Chorkompositionen schrieb sowie Arrangements und Neutextierungen fremder Werke herstellte. Seine bis heute benutzte Übersetzung bzw. Neutextierung des ursprünglich russischen Arbeiterlieds „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ in ganz Deutschland ab 1920 fand – ebenso wie seine Chorkompositionen, darunter der „Marsch der Eisernen Front“ – Eingang in zahlreiche Chorbücher, Liederblätter oder Schallplatteneinspielungen. Mit diesen Dokumenten seines Wirkens sowie durch Pressehinweise auf seine Konzerttätigkeit mit Arbeiterchören galt er ab Januar 1933 als politisch „belastet“.

Darüber hinaus versuchte Scherchen, die verkrustete Repertoire-Landschaft des bürgerlichen Konzertbetriebs aufzubrechen, indem er sich ab 1912 – dem Beginn seiner Laufbahn als Dirigent – für Arnold Schönberg und seine Schüler (darunter auch Hanns Eisler), für Gustav Mahler, Max Reger, Igor Strawinsky sowie die Komponistengeneration der Jahrhundertwende, also für Wladimir Vogel, Hans Jürgen von der Wense, Stefan Wolpe, Kurt Weill, Karol Rathaus, Ernst Krenek, Alois Hába und andere einsetzte. Zugleich leistete er als einer der ersten Rundfunkdirigenten Deutschlands am Ostmarken-Rundfunk im damaligen Königsberg Pionierarbeit in diesem Medium, auch hier mit Neuer Musik und erläuternden Kommentaren in die nach Millionen zählende Hörerschaft hineinwirkend.

Schließlich dehnte er seine Einflußnahme auch auf alle anderen denkbaren Bereiche des Musikbetriebs aus: als Musikschriftsteller (Lucchesi 1991), als Begründer von Zeitschriften und Verlagen, als Initiator von Konzertgesellschaften sowie von Chor- und Orchestergründungen, als Jurymitglied auf europäischen Musikfesten, als Experimentator im Bereich der elektroakustischen Schallaufzeichnung

oder als Leiter und Lehrender bei internationalen Arbeitstagungen und Dirigierkursen.

Mit einer Arbeitstagung im damals noch französischen Strasbourg gibt Scherchen sich im Sommer 1933 unbeirrt von der (kultur-)politischen Entwicklung in Deutschland und der Machtübergabe an Hitler. Die Frage, ob er sich nun im französischen Exil befände, hätte Hermann Scherchen im Strasbourger Sommer 1933 vermutlich verneint. Er, den wenige Monate zuvor der Bannstrahl nationalsozialistischer Kulturpolitik mit Auftrittsabsagen in Nürnberg und München traf, sah seinen Wirkungskreis nicht wesentlich eingeengt. Hatte er sich doch in den zurückliegenden 15 Jahren, seit seiner Rückkehr aus russischer Zivilgefängenschaft, ins europäische Musikleben förmlich hineindirigiert – wie Elias Canetti übrigens spöttelnd feststellte: „mit schreckenerregendem Fleiße“ (Canetti 1986: 67). So war er – von seiner steilen deutschen Karriere einmal abgesehen – seit 1923 ständiger Gastdirigent des Winterthurer Musikkollegiums, hatte durch seine Jurorentätigkeit und seine Dirigate bei den Musikfesten der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* ein Netzwerk zu einflussreichen Persönlichkeiten und Institutionen geknüpft, hatte verschiedene Male in Italien dirigiert, in Moskau, Salzburg, in der Schweiz, England, Paris, Budapest und Wien. Doch nun wurden ihm im Deutschland Hitlers die „Verfehlungen“ angelastet: er sei ein bekennender Dirigent für die mit „Kulturbolschewismus“ und „internationalem Judentum“ assoziierte Neue Musik, er habe sich für die deutsche Arbeiterchorbewegung eingesetzt und sei bei seinen vielfältigen Unternehmungen zudem von „jüdischen Finanziers“ gefördert worden. Dennoch – gegenüber seinem Winterthurer Mäzen, dem Industriellen Werner Reinhart gibt sich Scherchen selbstbewusst: „Ich bin diesen Sommer nicht in die Schweiz gegangen, um hier eine ‚Zuflucht‘ zu haben. Dazu liegt erstens nicht der geringste Grund vor, wie ich denn auch beabsichtige, vielleicht im Anschluß an das Amsterdamer Musikfest nach Deutschland zu fahren“.³ Was er zu jenem Zeitpunkt vielleicht noch nicht weiß: zum Amsterdamer Musikfest der IGNM im Juni 1933 wird er nicht als Dirigent verpflichtet (und kommentiert den vermuteten deutschen Einfluss so: „bezeichnend u. beschämend nur, wie erschrocken fast die ganze Welt sich beugt vor der nackten Brutalität, die Deutschland jetzt beherrscht“)⁴; nach Deutschland wird er ebenfalls bis 1946 nicht mehr zurückkehren. Scherchen wählt sich jedoch ein schwieriges Verhaltensmuster: zur braunen Gesinnungslage seines Vaterlandes entschieden auf Distanz zu gehen, ohne dabei in beiden Ländern als Flüchtling oder Exilant

³ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhardt, 7. 4. 1933.

⁴ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Edward Dent, 26. 5. 1933.

gelten zu wollen. Der Dirigent will – wie schon vor 1933 – seinen internationalen Verpflichtungen nachkommen und möchte auch auf den Rat von Schweizer Freunden hin den Eindruck eines offiziellen Abbruchs aller Brücken zwischen sich und dem deutschen Staat vermeiden. Canetti sah indes keine Probleme für ein karriereträchtiges Arrangement Scherchens mit den neuen Machthabern „angesichts einer unbefleckten Herkunft und seiner teutonischen Arbeitskraft“ (Canetti 1986: 68). Doch so einfach, wie der Schriftsteller es mutmaßte, lagen die Dinge nicht.

Scherchen sucht nach einem geostrategischen Wohnort dicht hinter der deutschen Grenze, von dem aus er seine bis Kriegsbeginn noch zahlreichen europäischen Engagements ableisten kann, ohne dabei über deutsches Hoheitsgebiet reisen zu müssen. Nachdem er im Frühjahr 1933 eine Bleibe im schweizerischen Tessin gefunden hatte, beschließt er, im Herbst ins französische Strasbourg überzusiedeln, von wo aus Paris, die Schweiz, Italien oder Belgien schnell erreichbar sind. Zumal er diese Stadt durch seine erste Arbeitstagung und zwei damit verbundene Dirigierkurse genauer kennengelernt hatte.

Die sechs jährlichen internationalen Arbeitstagungen, die Scherchen zwischen 1933 und 1938 in Strasbourg, Paris, Brüssel, Genf, Budapest und Braunwald abhält (meist in Kombination mit einem Dirigierkurs), sind bisher kaum beachtet worden und hinsichtlich ihres tatsächlichen Verlaufs, ihrer Strukturen, der dort vermittelten Inhalte, der Teilnehmer, der aufgeführten Musik und der Rezeption durch die Öffentlichkeit weitgehend unerforscht geblieben. Die Strasbourger Tagung im Sommer 1933 – also seine erste – ist besonders interessant, da sie für alle nachfolgenden Tagungen Modellcharakter hat und sich Scherchens Absichten hier in aller Deutlichkeit zeigen lassen.

Der Dirigent entwickelt mit seiner *Musikalisch-Dramatischen Arbeitstagung* (so der offizielle Titel) das Modell einer komplexen Durchdringungsmöglichkeit von Musikalisch-Praktischem und Theoretischem; die Tagung ist „gedacht als eine Kundgebung der Musik, unternommen von Musikern für Musiker“.⁵ Ursprünglich hatte Scherchen geplant, sie in der Schweiz, im Tessiner Örtchen Riva San Vitale abzuhalten (seinem ersten Exilwohntort) und schrieb deshalb noch im April 1933 an Werner Reinhart: „Vergessen Sie nicht, sich mit Bassklarinette [...] für Riva freizuhalten. Es ist kein Zweifel mehr, daß meine Veranstaltung hier stattfinden wird.“⁶ Doch bereits einen Monat später – Mitte Mai – berichtet Scherchen von der Verlegung nach Strasbourg,⁷ da der städtische Musikdezernent

⁵ Programmheft der Tagung, 9.

⁶ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 10. 4. 1933.

⁷ Scherchen dirigierte am 10. 5. 1933, in Strasbourg. Bei diesem Anlass kam es sicher

sowie der Direktor des Strasbourger Konservatoriums, Fritz Münch, ihn überredet und mit äußerst günstigen Konditionen gelockt hatten. Scherchen plant sogleich ein international besetztes Ehrenkomitee und benennt dafür unter anderem die amerikanische Musikmäzenatin Elisabeth Sprague Coolidge, Werner Reinhart aus der Schweiz, den Präsidenten der IGNM Edward Dent aus England sowie Alma Mahler-Werfel aus Wien. Weiterhin wählt er sechs französische Vertreter hinzu: die Pariser Kunstmäzeninnen Jeanne Dubost sowie die Princesse de Polignac, den Pianisten Alfred Cortot, Maurice Ravel, den Musikologen und Herausgeber der Pariser *Revue Musicale* Henry Prunières sowie Fritz Münch. Scherchen stellt seine Tagung unter das Patronat der Stadt Strasbourg, welche ihm großzügig Konservatorium, Theater, Orchester und Personal überlässt, aber auch die Werbung übernimmt. Wesentlich für Scherchens Tagung ist ihr nichtöffentlicher, nichtkommerzieller Charakter, der Verzicht auf Eintrittskarten, Honorare und Publikum, obwohl Pressevertreter gezielt geladen werden und eine internationale Berichterstattung ausdrücklich erwünscht ist. Interessierte Musiker, die nicht für Tagung und Konzerte verpflichtet wurden, können teilnehmen unter der Bedingung, sich als Sänger oder Instrumentalisten zur Verfügung zu stellen. Auch das handverlesene Strasbourger Publikum darf nicht untätig sein und muss sich für die Chorarbeit bereithalten. Scherchen – so Tagungsteilnehmer Canetti – „litt es nicht, daß jemand in seiner Umgebung untätig war, für alle hatte er, wie in einem Orchester, Verwendung“ (Canetti 1986: 67). Bei diesem scheidungslosen Ineinanderwirken von Kunstproduzenten und Kunstkonsumenten drängt sich Scherchens Nähe zum Lehrstück-Gedanken Brechts auf. Abwegig ist dieser Vergleich nicht, hatte der Dirigent doch wenige Jahre zuvor das *Badener Lehrstück* aufgeführt, den *Lindberghflug* sogar uraufgeführt und 1930 über europäische Rundfunkanstalten zeitgleich ausstrahlen lassen. In dieser rigiden Struktur erinnert die Tagung ebenso auch an Schönbergs *Verein für musikalische Privataufführungen*, den Scherchen durch seine persönlichen Bindungen zur Wiener Schule bestens kannte. Sein Tagungsziel ist die Schaffung eines wirklich kollektiven Ensembles, die Erziehung des Orchestermusikers zu einem selbständig-selbstbewussten Künstler, der nicht bloß ausführend-dienendes Werkzeug, sondern verständiger Mitarbeiter des Dirigenten sein soll. Scherchen will die traditionelle Distanz zwischen Orchester und Dirigenten überwinden, sein Tagungsziel ist für ihn ein höchst ideelles: ein kollektives, ja brüderliches Zusammenwirken im Dienste der Neuen Musik.

zum Angebot, die Arbeitstagung nach Strasbourg zu verlegen (Brief Scherchens vom 10.4.1933. an Werner Reinhart).

Der nach Strasbourg angereiste und von Scherchen mit fünf Konferenzleitungen betraute österreichische Musikwissenschaftler Willi Reich erinnerte daran, dass die europäischen Musikfeste vor allem dem kommerziellen Leistungsgedanken unterliegen, der hier in Strasbourg bewusst ausgeklammert sei. So habe laut Reich „die wahre Ausübung der Musik [...] in einem stetigen Bemühen nach der Verbesserung ihrer Erkenntnis und Darstellung“ zu bestehen, also „in einer rein geistigen Tätigkeit“. Zudem sei die Zeit reif für eine grundlegende Integration der Neuen Musik in das öffentliche Musikleben; er verweist dabei auf Scherchen, der „einer der Ersten [war], der diesen fundamentalen Grundsatz klar erkannte“ und zum „Leitgedanken“ gemacht hatte. Denn: „Man darf ruhig behaupten, daß es keinen wichtigeren Komponisten der Gegenwart gibt, der nicht wenigstens einmal von Dr. Scherchen Förderung und Aufführung erfahren hätte“. – Der Sinn dieser Tagung bestehe aber vor allem in der „Weitergabe einer immensen Kunsterfahrung an die ganze junge Generation“.⁸ Um diese junge Generation geht es genau im Sommer 1933, in dem der faschistische deutsche Staat sich anschickt, die Erfahrungen und Diskurse mit den europäischen Avantgarden zu unterdrücken und zu vernichten. Denn parallel zur Strasbourger Arbeitstagung finden in ganz Deutschland Bücherverbrennungen statt – in der nahegelegenen Stadt Kehl am Rhein, die mit Strasbourg einen gemeinsamen Grenzübergang bildet, übrigens am 17. Juni 1933, nur zwei Tage vor Scherchens erstem Dirigierkurs. Zu Scherchens Maxime „Das ‚Wesen der Musik‘ untersuchen, heißt: ‚Das Wesen des Menschen‘ neu zu erörtern!“ (Scherchen 1946: 213) war dies ein denkbar schärfster Kontrast.

Die Tagung selbst besteht aus zwei Teilen; sie wird eingeleitet durch einen zweigeteilten Dirigierkurs, der am 19. Juni beginnt. Während der erste Kurs für fortgeschrittene Schüler reserviert ist, welche zu den Examensdirigaten im August herangezogen werden, bleibt der zweite Dirigierkurs den Anfängern vorbehalten, die dann für die nachfolgenden Aufführungen als Sänger oder Instrumentalisten eingesetzt werden. Es melden sich 17 Schüler aus knapp einem Dutzend europäischer Länder an, darunter Frédéric Adam und Ernest Bour aus Strasbourg, Karel Ancerl und Miroslav Ponc aus Prag, Albert van Doorn aus Hilversum, Kurt Havelland aus Wiesbaden, Ernst Klug aus St. Gallen, Igor Markevitch aus Paris oder Ljubica Marić aus Belgrad.⁹

⁸ Programmheft der Tagung, 9, 10.

⁹ Der Hinweis im gedruckten Programm (*Session d'études musicales et dramatiques, Ville de Strasbourg: Conservatoire de musique, 7 - 16 aout 1933*), wonach die serbische Komponistin Marić aus Zagreb stammen soll (s. S. 14), ist falsch. Zudem hatte sie von August 1932 bis Oktober 1934, also auch zum Zeitpunkt der Tagung, ihren Wohnsitz in Berlin. Zur Biographie siehe: Milin, Melita (2009): *Ljubica Marić, 1909 – 2009*: “...“

Er läßt zeitgenössische Musik aufführen und lädt auch Komponisten sowie Musiker ein, die sich bereits im Exil befinden, die wegen ihrer jüdischen Herkunft, wegen linker Positionen oder kulturpolitisch „unerwünschter“ Musiksprache bereits der „Säuberung“ des deutschen Musiklebens zum Opfer gefallen oder im Begriff sind, dies zu werden. Doch war die „Musikalisch-Dramatische Arbeitstagung“, die vom 7. bis 16. August 1933 stattfand – so muss man fragen – ein „Musikfest des ausgeschalteten Geistes“ (wie es in der Wiener Zeitung „Der Abend“ vom 26. Juni 1933 hieß), ein kulturpolitisch widerständiger Sammelpunkt musikalischer Avantgarden? Auf den ersten Blick könnte jenes Scherchen-Projekt als eine trotzigeste Geste gen Hitlerdeutschland gewertet werden, als ein Akt des freiwillig exilierten Dirigenten, das „bessere Europa“ zu einem machtvollen, international beachteten Fanal zu versammeln. War es wirklich so? Hatte Scherchen die Konsequenzen gezogen und seine immer wieder bezeugte antifaschistische Haltung zu einer öffentlichen Demonstration des Protestes aufgesteigert? Dass die Dinge nicht so einfach liegen, wie es auf den ersten Blick aussah, kann man erst bei genauerer Betrachtung erkennen. Zum einen war das „Musikfest“, wie es in der Presse etwas irreführend genannt wurde, kein herkömmliches, denn Scherchen gewährte Gästen nur insofern Zugang zur Tagung, wenn sie sich vorab angemeldet hatten und bereit waren, an den Tagungspunkten aktiv mitzuwirken. Dies schränkte schon die öffentliche Wirksamkeit ein. In zwölf Konzerten waren die Kompositionen nach ihren Herkunftsländern geordnet, vor allem war junge Musik zu hören, die eo ipso den neuen deutschen Machthabern missfallen haben dürfte. Andererseits: Seine 1. Arbeitstagung verstand Scherchen weniger als politisch dezidierte Manifestation und demonstrativ solidarische Zeichensetzung für die als „unerwünscht“ (später als „entartet“) bezeichnete Musik und deren Vertreter. Vielmehr setzte der Dirigent seine bereits 1932 – also noch vor der Machtergreifung Hitlers – gefassten Pläne konsequent um und hätte dieses Projekt mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenso unter den Bedingungen der Weimarer Republik abgehalten. So meinte er noch im Vorfeld der Tagung, im Mai 1933:

„Ich glaube, dass heute eine jede Kundgebung, die so unantastbar sauber, kompromisslos, und weil sie in sich selbst sicher ist, auch frei von jeder Aggressivität ist, unterstützt werden muss. [...] Nun handelt es sich aber diesmal um etwas anderes: nicht etwa um ein Zufluchtgeben für heut zu verpönde Werke oder Künstler, sondern darum, noch einmal öffentlich zu dem zu stehen, was wir doch mit vielem Einsetzen und jeder von uns auch mit Opfern lange Jahre hindurch nicht als falsch angesehen haben.“¹⁰

mystery – silence – creation...“, Belgrade: Gallery of SASA, Nr. 116, 68–69.

¹⁰ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 16. 5. 1933.

Hervorzuheben aber bleiben sein Mut und seine Zivilcourage, die Veranstaltungen aus leisetreterischer Rücksichtnahme gegenüber dem Nachbarland Deutschland sowie gegenüber seiner eigenen Person als deutscher Staatsbürger nicht abgesagt zu haben. Andererseits war die Geste Scherchens durchaus politisch, denn der Dirigent wusste nur zu genau, wie die Aufführungen in Deutschland gewertet wurden. So berichtete er Gian Francesco Malipiero rückblickend über die Arbeitstagung:

„ich habe auch diesmal wieder Pech gehabt mit Panthea: es ist das einzige Werk des Programmes, das nicht gespielt werden konnte, und zwar, weil die Tänzerin Maja Lex (die beste Deutsche, die wir haben und eine grosse Freundin von mir) wenige Tage vor der Aufführung plötzlich abtelegraphierte, und zwar weil man ihr von Seiten der Regierung (!) abgeraten hatte, nach St.[rasbourg] zu kommen!“¹¹

Doch diese realen Einsichten Scherchens in die grenzüberschreitenden Praktiken des faschistischen Deutschland wurden andererseits dominiert durch seinen unbeirrbaren Durchsetzungswillen, die einmal gefassten künstlerischen Pläne, also auch die von 1932, ohne Rücksicht auf sich ändernde Verhältnisse und sonstige Widrigkeiten rigoros durchzusetzen. Hier ist eine vielschichtige Gemengelage in Scherchens Handlungsmotiven erkennbar, die es schwer macht, von politisch entschiedener Motivation einerseits oder eigensinnig-künstlerischer Willenskraft andererseits zu sprechen.

Trotzdem: Scherchens beharrliche (und schon in der Weimarer Republik bekundete) Resistenz gegenüber einem europaweit propagierten und im öffentlichen Leben praktisch um sich greifenden Antisemitismus zeigt sich einige Jahre später am Beispiel seines 1937 in Wien gegründeten MUSICA VIVA-Orchesters, das zu einem Viertel aus jüdischen Musikern Deutschlands und Österreichs bestand. Nach einem viel beachteten Mahler- und Bach-Zyklus wurden die Konzerttätigkeit und die Probenarbeit im März 1938 als Folge des deutschen Einmarsches über Nacht abgebrochen, das hoffnungsvolle Orchesterprojekt scheiterte am „Anschluß“ Österreichs. An Carl Flesch hatte Scherchen Anfang 1938 noch selbstbewusst mitgeteilt:

„Mein Musica Viva Orchester ist eine weit grössere Unternehmung, als das zunächst scheinen möchte. Dieses Orchester steht ausserhalb aller heut

¹¹ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Gian Francesco Malipiero, 29. 8.1933. Die Ironie des deutschen „Boykotts“ bestand darin, dass mit „Pantea“ ausgerechnet ein Werk von Malipiero verhindert wurde, der zu diesem Zeitpunkt bereits Mitglied der faschistischen Partei Italiens war.

überall hemmend einsetzenden nationalen rassistischen und kunstpolitischen Bindungen. [...]

III) In meinem Orchester befinden sich aber 25% JUDEN (was das bedeuten will, zeigt am besten die Tatsache, dass in Wien seit 7 Jahren von Seiten der beiden grossen Orchester – Philharmonie und Sinfoniker – kein einziger Jude mehr engagiert worden ist);

IV) meinem Orchester wurden sofort politische und rassistische Hintergründe in Wien beigelegt (ein jüdisch-linkspolitisches Unternehmen, so hiess die Formel): Herr Professor MARX¹² taufte es sogar ‚Musica Telaviva Orchester‘, und im Parlament interpellierte Herr Rinaldini,¹³ man müsse uns Arbeitsbewilligungen verweigern¹⁴.

Auch Scherchens bis heute weithin unbekanntes Konzerttournee nach Palästina im Frühjahr/Sommer 1939 – in deren Vorfeld in Deutschland die so genannte „Reichskristallnacht“ (ein Euphemismus der Täter) sowie Wanderausstellungen zur „entarteten“ Kunst bzw. Musik stattfanden – ist beispielhaft zu nennen. Für einen nichtjüdischen Dirigenten mit einem gültigen Reisepass des faschistischen Deutschen Reichs ist diese Unternehmung entweder von erstaunlicher Kühnheit, großer Naivität oder höchstmöglicher Ignoranz. Für Scherchen war sie vermutlich von allem etwas.

Scherchen handelte in dem Glauben, seine politischen Ansichten von den nach außen, in die Öffentlichkeit, gerichteten künstlerischen Aktivitäten „säuberlich“ trennen zu können (Scherchen benutzt das Wort „Sauberkeit“ in diesem Kontext wiederholt). Damit wurzelt er in deutschen idealistischen Kunstanschauungen, welche die Verbindung von Musik und Gesellschaft als unrein, ja als anrüchig verurteilen. Zu dieser Haltung hat sich der Dirigent vielfach bekannt, so auch 1936 gegenüber Werner Reinhart:

„Dass das in unserer Zeit automatisch zu Komplikationen führen muss, ist klar, da heut in Russland ja ebenso wie in Deutschland oder Italien Kunst ein Mittel für die Zwecke des ‚Staates‘ sein soll. [...] Und so scheint mir heut eine Zusammenfassung aller Menschen, die Energiepunkte und SAUBER sind, in einer stillschweigenden, aber unaufhörlich, unmerkbar wirkenden Gemeinschaft der Organisierung des Menschentums wichtiger als alles. Ich bin mehr und bewusster als je Künstler, weil unsere wahre Funktion darin besteht, menschliches Existieren und nicht staatliches oder parteigebundenes zu lehren. Zu lehren, denn das ist Kunst und vor allem Musik in ihrer heutigen Funktionsmöglichkeit: eine sorgfältigere,

¹² Der österreichische Komponist und einflussreiche Musikkritiker Joseph Marx (1882–1964).

¹³ Joseph Rinaldini, geb. Dasatiel (1893–1977), Wiener Komponist, Mitglied des Bundestages von 1934–1938.

¹⁴ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Carl Flesch, 11. 1. 1938.

einheitlichere, verantwortungsvollere Lebenshaltung zu demonstrieren, als das irgendsonstwo im Leben gelingt; eine den Mitmenschen achtendere, als Politik und Doktrin das erlauben; eine die Kunstgeniessenden tiefer und machtvoller in ihren Grundlagen anrührende Intensität reiner Gesinnung als jegliche Staats- oder Gesellschaftsmoral das vermag“.¹⁵

Ob angesichts der faschistischen Machtergreifung in Deutschland und Italien, der drohenden Kriegsgefahr (die sich bald in eine Weltkatastrophe verwandeln würde) und der Einrichtung von Konzentrationslagern „eine stillschweigende, aber unaufhörlich, unmerkbar wirkende Gemeinschaft der Organisierung des Menschentums“ die wirkungsvolle Antwort gewesen wäre, wurde schon in den 1930er Jahren von manchem Zeitgenossen Scherchens bezweifelt. Scherchens künstlerisches Wirken – auch eingedenk seiner exemplarischen Bedeutung für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – trägt das Stigma des Scheiterns in sich. Es ist das Scheitern einer schon klassisch zu nennenden Haltung, die um der „reinen Kunstausübung“ willen, der Erziehung zu einer über Politik und Alltagsgeschäft stehenden Menschheit, sich jedweder politischen Tätigkeit enthält. Doch falsch zu behaupten wäre, Scherchen hätte politisches Tagesgeschehen missachtet, hätte keine wertende Stellung bezogen. Im Gegenteil: der Dirigent verwies stets auf seine entschiedenen linken, wenn auch einzelgängerischen Positionen. Umso erstaunlicher ist das Bild, das Scherchen in der Öffentlichkeit kontinuierlich abgab: das des politischen Dirigenten. In Karikaturen der Zürcher Presse aus dem Jahr 1950 hält er statt des Dirigierstabs eine Sichel in der Hand, eine Anspielung auf das sowjetische Staatseblem, in einer anderen Karikatur dirigiert er in Kosakenbluse unter dem Roten Stern (s. Pauli, Wünsche 1986: 68). Auch hier treiben Widersprüche zwischen öffentlichem Meinungsbild und subjektivem Verhalten hervor. Ein Satz aus Franz Lehárs Operette „Das Land des Lächeln“ (1929) hätte Scherchens Maxime für seine politische Lebensauffassung sein können: „Doch wie’s da drin aussieht, geht niemand was an“.

Das Bild des um politische Machtblöcke und taktisch-opportunes Verhalten sich nicht scherenen Dirigenten erhält weitere Bestätigung in dem ersten Nachkriegsjahrzehnt: 1950 erfolgt Scherchens Entfernung aus schweizerischen Rundfunkdiensten, geschuldet einem „helvetischen McCarthismus“ (Pauli 1993: 69), der Konzerte jenseits des Eisernen Vorhangs in Dresden, Leipzig und Prag als schweres politisches Vergehen ahndete. Ein Jahr später, im März 1951, war der Dirigent in Ost-Berlin in die politisch Furore machende Formalismus-Kontroverse um die Uraufführung von Brechts und

¹⁵ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 2. 9. 1936.

Dessaus Oper „Das Verhör des Lukullus“ verwickelt (vgl. Lucchesi 1993). Attentatsdrohungen gegen Scherchen und Tumulte während der Erstaufführung von Schönbergs Oper „Moses und Aron“ in West-Berlin 1959 fügen sich in dieses Bild ein: Scherchen, dirigierend, zwischen allen Stühlen...

Dazu im Gegensatz vertrat er in allen politischen Systemen und Ländern, in denen er lebte und arbeitete, unerbittlich eine einzige Position: als Dirigent und öffentliche Person seien politische Haltungen Privatsache und demzufolge nicht preiszugeben. Hier ist ein idealistisches Moment deutscher Innerlichkeit zu finden, das in der Romantik wurzelt. Demnach sind Alltagsgeschäfte und profane Politik des Künstlers Sache nicht, der als Künster und um seiner edlen Ziele willen „rein“ bleiben müsse. Dies wird sichtbar in einem Schlüsselbrief an seinen Schweizer Kunstmäzen Werner Reinhart vom April 1933:

„Die Politik hat meine Sitten nicht verdorben; was ich vor zwölf Jahren bei Übernahme der Frankfurter Museumskonzerte dem Präsidenten Dr. Sieger gesagt habe: da ich eine öffentliche Konzerttätigkeit auszuüben gedenke, sei es ganz selbstverständlich, dass ich mich jeder politischen Aktivität enthalten würde und dass ich selbst meine politische Anschauung als eine ebensolche Privatsache betrachte wie seine antisemitische Einstellung – das habe ich während der ganzen Zeit auch innegehalten. Ich habe deshalb auch niemals einem politisch Andersdenkendem diese seine Weltanschauung nachgetragen, ja, wenn man mich damit ebenso in Ruhe liess [...]. So sind seit Beginn der faschistischen Revolution die faschistischen Parteimitglieder Labroca und Casella meine nahen Freunde gewesen; so hat Malipiero, der eben jetzt in die faschistische Partei berufen worden ist, vorgeschlagen, dass ich die Ausbildung des Orchesters übernehmen soll, das evtl. jetzt neu in Venedig begründet werden wird. Meine Sauberkeit hat mich aber immer gezwungen, grade so conträr eingestellten Menschen gegenüber keinen Hehl daraus zu machen, dass ich ihre Anschauungen in keiner Weise teile“.¹⁶

Dass sich Scherchen andererseits in solidarischer Weise für Musiker, deren berufliche Existenz durch den Faschismus eingeengt oder vernichtet wurde, auch engagiert einsetzte, gehört zu den Seiten seines politischen Verständnisses, die er wohl selbst mit dem Begriff der „Anständigkeit“ in finsternen Zeiten umrissen hätte. Beim Schweizerischen Musikkollegium Winterthur, dessen Gastdirigent er von 1923 bis 1950 war, fragt er 1933 für einen Musiker wegen einer Stelle im Orchester an:

¹⁶ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 7. 4. 1933.

„Wer wird nun dieses Jahr Führer der zweiten Geigen? In Strassburg hatte ich den 41-jährigen ersten Konzertmeister der Wiesbadener Oper (ein beurlaubter, aber mehr arisch als jüdisch aussehender Jude, Sohn des Sanitätsrates Bergmann in Wiesbaden) – käme der evtl. in Frage? Er ist allerersten Ranges und hat in Str.[asbourg] das Welleszkonzert gespielt. Als Konzertmeister hat er vorbildliche Qualitäten. Zwar habe ich noch nicht mit ihm gesprochen. Ich glaube ihn aber in einer solchen Notlage, dass er als Übergang sicher auch zunächst die Führung der zweiten Geigen in W.[interthur] annehmen würde. Es handelt sich hier um einen hochanständigen Menschen, einen erstklassigen Geiger und bestqualifizierten Solisten wie Konzertmeister – deshalb musste man ihn wohl auch ‚beurlauben‘“.¹⁷

Während der Machtübergabe an Hitler und die Wochen zuvor hielt sich Scherchen in Wien und im Elsass auf, bereitete seine Arbeitstagung in Strasbourg vor, gedachte noch Urlaub zu machen und riet Auguste Jansen davon ab, die gemeinsame Wohnung in Berlin aufzulösen. Ging Scherchen ins Exil, wurde er vertrieben, musste er gar in Nacht und Nebel über die Grenze? Zwar spürte auch Scherchen nach Hitlers Machtantritt die Unerwünschtheit seiner Person, wurde doch eine fest zugesagte Dirigierverpflichtung in Nürnberg für den 10. März 1933 wieder rückgängig gemacht.¹⁸ Doch wollte sich Scherchen keineswegs in der Rolle des Emigranten, oder schlimmer, des Exilanten sehen. Er versuchte immer wieder, diesen Eindruck zu zerstreuen, insbesondere gegenüber Bezugspersonen oder Institutionen in der Schweiz.¹⁹

Damit begab er sich in eine schwebende Existenz, in eine Konstruktion, in der das faschistische Deutschland verlassen wird, ohne dass man sich als Flüchtling versteht. Scherchen sah sich als ein „Auslandsdeutscher“, als jemand, der arbeitsbedingt im Ausland lebt und der den Anschein eines Abbruchs aller Brücken zwischen sich und dem deutschen Staat vermeiden will. Ein schwieriger Balanceakt, denn, wie kann man innerlich die Brücken abbrechen, ohne dies äußerlich sichtbar zu vollziehen? Im Januar 1935 bekannte er gegenüber Auguste Jansen, von der er inzwischen geschieden war:

¹⁷ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 11. 9.1933.

¹⁸ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 17. 3. 1933: „In Nürnberg hat man mich am 10. III. nicht dirigieren lassen, ebenso ist München – wie Büchtger schreibt – vorläufig unmöglich. Nun, ich bin ja fürs erste nicht in schlechter Gesellschaft mit Fritz Busch, Carl Ebert und Gustav Hartung zusammen. Dagegen ist Herr Paul Graener zum preußisch-hitlerischen Obermusikmacher ernannt worden“.

¹⁹ Siehe dazu den auf S. ## zitierten Brief Scherchens an Werner Reinhart vom 7. 4. 1933.

„Gustel – ich will nicht deutscher Staatsbürger bleiben, wenn Hitlerdeutschland bleibt; England oder die Schweiz kommen allein in Frage. Schweizer Staatsbürger zu werden wäre sicherlich jetzt leicht möglich durch Genf. Und was glaubst Du, welche Aussichten England bietet?“²⁰

Doch erfolgte Scherchens Wechsel in eine neue Staatsbürgerschaft nicht, sei es aus Gründen behördlicher Ablehnung oder aus persönlichen Skrupeln. Wie Scherchen 1940 die Verlängerung seiner deutschen Papiere aus Berlin gegenüber Werner Reinhart kommentierte, zeigt, wie wichtig ihm – trotz aller Verachtung Hitler-Deutschlands – die Vermeidung von Konfrontationen mit deutschen Behörden war. Denn dies hätte wahrscheinlich auch seinen Status gegenüber der schweizerischen Fremdenpolizei verschlechtert:

„Ich habe inzwischen aus Berlin vom Polizeipräsidium meinen Heimatschein, gültig bis 1945, bekommen. Mit dieser Tatsache entfallen zumindest alle von F. [Furtwängler] mitgeteilten Behauptungen, wie die, dass man mir den Ehrendoktor ‚habe entziehen müssen‘, und dass man mich ‚als Emigrant‘ betrachte²¹ - es kann sich höchstens um eine besondere, aber unoffizielle Einstellung irgend einer Seite handeln.“²²

Nur durch Scherchens scheinbare, bewusst vorgetäuschte Loyalität gegenüber dem faschistischen Deutschland (und sicher auch gegenüber einer Reihe von deutschfreundlichen Schweizern) war es überhaupt möglich, daß Goebbels ihm via Wilhelm Furtwängler im Februar 1941 das Angebot einer Rückkehr offerieren konnte:

„Eben erhalte ich einen Brief von Furtwängler, in dem er Folgendes schreibt: ‚Ich habe mit dem Minister Dr. Goebbels über Ihren Fall gesprochen und er sagte mir: wenn Sie in irgend einer Form – es braucht das nur in einem an mich gerichteten Brief zu sein – den Wunsch aussprechen, Ihre Beziehungen zu dem offiziellen Deutschland zu klären, sodass Sie die Möglichkeit haben, nach Deutschland zurückzukehren, so würde Ihre ganze Angelegenheit von Seiten der betreffenden Stellen in durchaus sachlicher Weise behandelt werden. [...] Sein Brief hat mich als Ganzes sehr erfreut. Dass Furtwängler mir nun offiziell diese Mitteilung machen kann, ist

²⁰ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Auguste M. Jansen, 27. 1. 1935.

²¹ Am 13. 6. 1939. richtete Hans-Bernhard von Grünberg, der Rektor der Königsberger Albertus-Universität, ein Rundschreiben an alle deutschen Hochschulen. Darin heißt es: „Der Hermann Scherchen, geboren 1891 in Berlin ist auf Grund von § 2 des Gesetzes vom 14. 7. 1933 [...] der deutschen Staatsangehörigkeit für verlustig erklärt worden. [...] Scherchen ist danach auch des Tragens eines deutschen akademischen Grades unwürdig. [...] Die Entziehung wird mit dieser Veröffentlichung wirksam“, Archiv der Hochschule der Künste, Berlin.

²² Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 29. 12. 1940.

natürlich fast überraschend den früher gemachten Äusserungen gegenüber. Ich bin aber auf jeden Fall froh, dass diese Klärung möglich geworden ist“.²³

Doch Scherchen kehrte keineswegs nach Deutschland zurück, er behielt, bis zu seinem Tod 1966, den Wohnsitz in der Schweiz. Vermutlich im Zusammenhang mit seiner Wahl zum Musikalischen Oberleiter und Chefdirigenten des Studio-Orchesters Beromünster in Zürich Anfang 1945, die von heftigen schweizerischen Protesten gegenüber seiner Person als „Ausländer“ begleitet war, holte ihn die Vergangenheit des Jahres 1941 wieder ein:

„nun ist die Gemeinheit entfesselt: ich soll menschlich erledigt werden, indem man mich beschimpft, mich 41 mit den Nazis angebedert zu haben. In allem ist eine Gerechtigkeit – dies war das einzige Mal in meinem Leben, wo ich auf den Rat von Freunden hin ‚klug‘ zu sein versuchte. Ich habe nun zu bezahlen dafür. [...] Wenn man Menschen als Mörder hasst wie ich das tat u. tue darf man nicht mal einen Scheinkontakt mit ihnen eingehen“.²⁴

Erst in seinem 60. Lebensjahr bekennt sich Scherchen zu der Einsicht, dass sich seine sozialistischen Überzeugungen im Widerspruch zu seinen Taten befunden haben. Mithin, dass sein lebenslanges idealistisches Erziehungsprojekt, durch Kunst zu reiner Menschlichkeit zu gelangen, als gescheitert zu betrachten ist. So weist er in seinen langjährigen Förderer und Freund Werner Reinhart darauf hin,

„dass bei mir nur eines nicht stimmt, nämlich dass ich meine Überzeugungen und mein Handeln auf einen Nenner gebracht hätte. Leider habe ich dies nie getan, da ich immer der Überzeugung war, eine allgemeine künstlerische Tätigkeit internationaler Art gestatte keinerlei politische Aktivität. [...] Ich habe naiverweise an ein unpolitisch bleibendes ‚Handeln‘ geglaubt“.²⁵

BIBLIOGRAPHIE

- Canetti, E. (1986) *Das Augenspiel*, Berlin: Verlag Volk und Welt.
 Klemm, E. (ed.) (1976) *Hermann Scherchen: ...alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten 1920 bis 1939*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
 Klemm, E. (ed.) (1984) *Hermann Scherchen. Aus meinem Leben / Russland in jenen Jahren. Erinnerungen*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
 Lucchesi, J. (ed.) (1991) *Hermann Scherchen. Werke und Briefe. Schriften 1*, Berlin: Peter

²³ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 18. 2. 1941.

²⁴ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, vermutlich Ende Juli 1944.

²⁵ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 5. 1. 1951.

- Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Lucchesi, J. (ed.) (1993) *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung „Das Verhör des Lukullus“ von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin: BasisDruck Verlag.
- Pauli, H. (1993) „Hermann Scherchen. Nazigegner und Exponent der Moderne“, In H.-W. Heister, C. Maurer Zenck, P. Petersen (eds.): *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Pauli, H. und Wünsche, D. (eds.) (1986) *Hermann Scherchen: Musiker 1891–1966*, Berlin: Edition Hentrich.
- Scherchen, H. (1946) *Vom Wesen der Musik*, Winterthur: Mondial Verlag.
- Die hier zitierten Briefe Hermann Scherchens an Werner Reinhart befinden sich in: Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek, Depot des Musikkollegiums. Die restlichen in: Akademie der Künste, Berlin. Hermann-Scherchen-Archiv.

Јоаким Лукези

„НА ТО КАКО НЕШТО ИЗНУТРА ИЗГЛЕДА НИКО НЕ ОБРАЋА ПАЖЊУ.“ МУЗИЧКО ДЕЛОВАЊЕ ХЕРМАНА ШЕРХЕНА И ЊЕГОВО РАЗУМЕВАЊЕ ПОЛИТИЧКИХ ПРИЛИКА

(Резиме)

Диригент Херман Шерхен, рођен у Берлину (1891–1966), сматран прваком музичке модерне, борио се против преовлађујућих конзервативно-естетских и културно-политички признатих вредносних канона и концертног рада заснованог на њима, као и против склоности претежно конвенционалне публике. Он се с тим препрекама сукобљавао широм света, како у Немачкој за време Вајмарске републике, тако и у Швајцарској пре и после Другог светског рата, у Совјетском Савезу током кампање против формализма, као и са обе стране Гвоздене завесе у време Хладног рата. Себи је поставио обавезу да се до краја живота снажно супротставља отпору модерној музици.

Међународне радионице (углавном курсеви дириговања) које је Шерхен одржао током шест година, између 1933. и 1938. у Стразбуру, Паризу, Бриселу, Женеви, Будимпешти и Браунвалду, једва да су биле предмет музиколошког истраживања – њихове историје, полазника, музике која је на њима извођена и њихове рецепције у јавности. Ипак, Шерхенова конференција у Стразбуру у лето 1933, прва коју је одржао, била је од значаја као модел за све наредне конференције и упечатљиво је указивала на Шерхенове како уметничке тако и политичке позиције.

Пре свега, изгледа да Шерхен није био узнемирен (културно-)политичким развојем у Немачкој и успоном Хитлерове моћи, који је из њега произашао. На питање да ли се он тада нашао у егзилу у Француској вероватно би одговорио одрично. Он, који је неколико месеци пре него што је изопштен од стране националсоцијалистичке културне политике доживео отказивање наступа у Нирнбергу и Минхену, мислио је испрва да његов простор деловања није битно сужен.

Треба истаћи Шерхенову смелост да не откаже те наступе у контексту владајућег националсоцијализма и његовог статуса немачког грађанина. Истовремено је тај његов гест имао политички смисао, јер је он тачно знао

како ће његова радионица, на којој се изводила „дегенерисана” музика, бити оцењена у Немачкој. Ипак, на његову реалну процену ситуације утицала је и непоколебљива воља да ригорозно спроведе једном утврђене уметничке планове без обзирања на промене политичких околности. Тако се може сагледати сложена сукобљеност Шерхенових мотива деловања – од политички трезвеног расуђивања до тврдоглаво пркосне личне воље.

Eingereicht 17. Mai 2015.

Zur Veröffentlichung angenommen 25. September 2015.

Originaler wissenschaftlicher Aufsatz

DOI: 10.2298/MUZ1519083J

UDK: 78.071.1 Milorad Marinković

781.4

785.11:783](=163.41)»19/20»

Певање унутрашњег простора. О симфонијској и концертантној музици Милорада Маринковића¹

Јелена Јанковић-Бегуш²

Центар београдских фестивала – ЦЕБЕФ

Апстракт

У овом прилогу посматране су композиције за веће инструменталне саставе српског савременог композитора Милорада Маринковића (1976–): *Херојска увертира* за симфонијски оркестар (1999), *Псалодија* за симфонијски оркестар (2006), *Концерти за клавир и оркестар* и *Мала опера* за камерни септет (2010). Након разматрања композиторовог разумевања термина *религиозна*, *духовна* и *црквена музика*, следи анализа која има за циљ да покаже да обликотворни елементи који се уочавају присутни у свим наведеним делима, а то су – а то су циклични принцип, наглашена улога прве (главне) теме, коришћење (инструменталног) исонa и, уопштено говорећи, тежња ка интегрисаности музичког тока – омогућавају да се она посматрају као остварења *религиозне музике*. Поред тога, разматрана је природа коришћених музичких материјала, елементи програмности који су присутни у композицијама, као и нарочит однос Милорада Маринковића према стваралаштву Љубице Марић (1909–2003), као узору за коришћење мелодија из српског *Осмогласника* у инструменталној музици.

Кључне речи: Милорад Маринковић, религиозна, духовна и црквена музика, интегрисаност музичког тока, циклични принцип, исон, програмност, *Осмогласник*, Љубица Марић

Увод

У досадашњем опусу српског композитора Милорада Маринковића (1976–),³ који сачињавају дела хорске, камерне, кон-

¹ Наслов ове студије представља парафразу кратког текста под називом „Унутрашњи простори певања” Милорада Маринковића, који је штампан у програму његовог дипломског концерта из дириговања одржаног 12. новембра 2012. године у Холу Народне банке Србије, са Београдским камерним оркестром Љубица Марић (Маринковић 2012а).

² jelena.jankovic-begus@cebef.rs

³ Милорад Маринковић је рођен 1976. године у Београду. Дипломирао је композицију 2000. у класи професора Рајка Максимовића и дириговање 2012. у класи професора Станка Шепића и Биљане Радовановић, на Факултету музичке уметности у Београду. Магистрирао је композицију 2010. године у класи професора Властимира Трајковића на истом факултету. Тренутно ради у звању

цертантне и симфонијске музике, приметно је ослањање на класичне форме уметничке музике, на музички фолклор и на српско православно појање. Исходиште Маринковићеве инспирације су, по његовим речима, „унутрашњи простори” у којима живи **мелодија, певање као извор музичког говора**. Унутрашњи простори су и место интимае, молитве, игре, „чврста тврђава, у којима обитава дух композитора у трагању за надахнућем” (Маринковић 2012а). А те просторе из којих се рађа певање у Маринковићевом случају испуњава нарочито духовна, православна музичка традиција којом је композитор у потпуности прожет у стваралачком и извођачком (диригентском) чину. Православна вера за њега представља „извор надахнућа, али и духовни свет из кога се јасно разуме, осећа и сагледава и живот и уметност” (Маринковић 2011).

Иако су до сада у српској музичкој јавности више била присутна хорска, вокална и камерна остварења Милорада Маринковића, свакако због њиховог лакшег долажења до концертног подијума,⁴ овом приликом биће анализиране његове композиције за веће инструменталне саставе: *Херојска увертира*,⁵ *Псалодија*,⁶ *Концерт за клавир и оркестар*⁷ и

доцента на ФИЛУМ-у Крагујевац, одсек за музику, где предаје анализу музичких стилова, анализу музичког дела и аранжирање. Као диригент води аматерске црквене хорова. Члан је међународног друштва за православу црквену музику (<http://www.isocm.com/>) и управног одбора Удружења композитора Србије (од 2011). Био је члан жирија за доделу награде *Стеван Мокрањац* у 2012. и 2013. години. Од 2015. је председавајући пленума секције композитора уметничке музике при УКС. Добитник је више награда за композиторски рад, укључујући и награду часописа *Музика класика* у категорији Композитор године 2014. за дело *Божјињи кондак*.

⁴ Нпр. *Завештање Светиоџ Симеона Мироточивоџ* за два хора, солисте и групу удараљки (1998); *Свјатиј божје* за мешовити хор (2004); *Српска народна усјавања* (2011); *Три слике за четвори харфе* (2006); *Божјињи кондак* за пет солиста, комбиновани вокални ансамбл и групу удараљки (2014) и др.

⁵ *Херојска увертира* за симфонијски оркестар тројног састава (1999) дипломски је рад Милорада Маринковића на катедри за композицију и оркестрацију ФМУ у Београду, у класи професора Рајка Максимовића. Рад је одбрањен 31. јануара 2000. године са највишом оценом. Дело је одмах потом добило престижну награду за композицију *Стеван Христийић*. До данас *Херојска увертира* није имала своју оркестарску премијеру.

⁶ *Псалодија* за симфонијски оркестар двојног састава (2006) настала је као завршни рад на првој години магистарских студија композиције, у класи професора Властимира Трајковића. До сада није имала концертну премијеру, али је Симфонијски оркестар РТС са диригентом Станком Јовановићем начинио студијски снимак композиције у лето 2015. у Коларчевој задужбини.

⁷ Концерт за клавир и оркестар (2010) настао је као магистарски рад на Катедри за композицију и оркестрацију на ФМУ у Београду, а у класи професора Властимира Трајковића. Концерт још није изведен.

Мала ојера.⁸ Ова дела до сада нису била предмет обједињене пажње,⁹ можда и зато што – са изузетком *Мале ојере* – до сада нису доживела своје концертне премијере. Међутим, све четири композиције показују Маринковићеву изразиту склоност ка изражавању у оркестарском и инструменталном медију и компоновању дела веће форме. У њима се откривају оне битне карактеристике његовог композиторског језика којима треба простора да се „размахну”, па стога нису евидентне у композицијама мање форме – констатација се првенствено односи на различите поступке које Маринковић користи у циљу постизања **целовитости, интегрисаности музичког тока**. О њиховом значају говори и сам аутор у писаним анализама својих дела (Маринковић 2006, 2010, 2011), које га додатно разоткривају као композитора-интелектуалца, „начитаног” и „наслушаног”, који ствара са освешћеном и јасно формулисаном намером, без обзира на то који је повод и подстицај за настанак конкретне композиције.

Религиозна, духовна и црквена музика

С обзиром на Маринковићеву неоспорну везаност за музичку традицију српског православног појања, потребно је да се на почетку укратко размотри његово разграничење појмова *религиозне, духовне и црквене* музике, како би се успоставио њихов однос према композиторовом стваралаштву у области инструменталне – симфонијске и концертантне музике. Ови појмови се, како примећује, понекад „користе као синоними, или сродни појмови, чија је међусобна дистинкција замагљена, нејасна” (Маринковић 2012: 61).

Према Маринковићевом мишљењу, појмови *религиозног* и *духовног* далеко су апстрактнији од појма *црквеног*, који је везан за практичне и канонима прописане захтеве које пред уметнике поставља хришћанска црква. Тако је *религиозна музика* израз **личне** религиозности и духовности аутора, и носи у себи висок степен апстрактног. Маринковић сматра да је у религиозној музици могуће изражавати и колективни религиозни доживљај, али искључиво са **субјективним печатом аутора**, који је у првом

⁸ Композиција *Мала ојера* за камерни септет (флаута, кларинет, клавир, харфа, виолина, виола, чело) настала је као поруџбина 19. Међународне трибине композитора у Београду. *Малу ојеру* премијерно је извео Ансамбл Алтернанс (Alternance) из Париза, 20. новембра 2010. године. Ово извођење је и снимљено за потребе Радио Београда.

⁹ *Концерт* за клавир и оркестар анализирао је британски композитор и музиколог Ајван Мууди [Ivan Moody] (2014). Нико од српских музиколога се, према доступним информацијама, није бавио инструменталним делима Милорада Маринковића.

плану. *Религиозна музика* не мора имати никакав програм, текст или предтекст, али може бити и надахнута религиозном поезијом, религиозном мистиком, филозофијом, обредима. Сам религиозни доживљај може али и не мора бити везан за конкретан верски обред, а може представљати и крајње индивидуално тумачење неког обреда; може бити везан и за неко друго уметничко дело (књижевност, ликовна уметност итд.) или може имати корен и у друштвеној религиозној свести. Поред тога, „религиозна” уметничка дела могу настати и у склопу школе или владајућег стила, где уметник не мора поседовати високу религиозност за њихово стварање, већ само дубоки осећај за она уметничка дела која су му узор. Но чак и тада, према Маринковићу, највиши уметнички донети остају резервисани само за оне уметнике који стварају из побуда искрене религиозности (исто, 64). Један од примера овако схваћене *религиозне музике* могла би да буде клавијрска композиција *Двадесет њогледа на дејте Исуса* Оливјеа Месијана [Olivier Messiaen (1908–1992), *Vingt regards sur l'enfant-Jésus*, 1944], као сасвим субјективна музичка медитација, изражена савременим музичким средствима, али произашла из композиторове личне религиозности. Ајван Муди се такође осврће на разумевање појма *религиозне музике* изнетог у поменутом есеју Милорада Маринковића, констатујући да је „јасно да таква перспектива омогућава композитору да се бави духовним материјалом ван литургијског контекста, било у паралитургијским композицијама или у концертним делима која немају очигледан духовни програм. У његовом *Концерту за клавијр и оркестар* (2010), стварање хармоније на бази *исона*, евоцирање звона и, у једном тренутку, чак и ознака ‚religioso’, указују на ширење литургијског, или барем ритуалног, у област секуларног”¹⁰ (Moody 2014: 116).

Као веома широк појам, *религиозна музика* постаје *духовна музика* у ужем смислу, онда када прихвати нормирану форму молитвеног обраћања Богу коју користи нека поједина религија:

„Све док у музици постоји уравнотежена синергија између уметничког и верског, она ће моћи да се још увек разуме и као религиозна музика. Када превлада оно верско, са својим канонизованим и препознатљивим елементима обраћања Богу, на пољу смо чисте духовне музике, где се уметник идентификује са својом верском традицијом, и уграђује своје дело у њу. Ово уопште не мора да значи губитак уметничке снаге, већ само напуштање индивидуалистичког концепта остваривања уметничких идеја” (Маринковић 2012: 65).

¹⁰ У оригиналу на енглеском језику „In his Piano Concerto (2010), the generation of harmony from an ison, the evocation of bells, and, at one point, even the indication ‚religioso’, all suggest this extension of the liturgical, or at least the ritual, into the secular”.

Другим речима, док религиозну музику тумачи првенствено израз личног, субјективног религиозног доживљаја аутора, *духовну музику* Маринковић сагледава као **музички израз конкретне религиозне традиције, духовности и вере**. У његовом тумачењу, појам *духовна музика* најподесније се односи на **богослужбену музику која се изводи ван богослужења и на ону музику која није богослужбена** (нпр. због употребе инструмената, веће уметничке слободе или превисоких техничко-извођачких захтева, односно предугог трајања, што је чини неподесном за извођење у оквиру верског обреда), **а припада некој тачно одређеној религиозној традицији и пракси** (исто, 66). Смисао ширег контекста појма *духовна музика* Маринковић види у идеји тзв. *продужене литургије*:

„Као што наше духовно делање након Св. Литургије ми сматрамо продуженом литургијом, тако се продуженом литургијом могу сматрати и сва уметничка дела настала у Славу Господа и за добро људског рода, а у сведочанство Истине Јеванђеља и са јасним доприносом Црквеној Саборности, једне Свете Саборне и Апостолске Цркве” (исто, 66).

Као пример *духовне музике* у овом тумачењу може се навести композиција *Четири духовна стиха* (1928) Марка Тајчевића (1900–1984), која недвосмислено припада православној музичкој традицији, али се због виртуозно писаног хорског слога и текста који није директно литургијски закључује да је првенствено намењена концертном извођењу. Такође, Маринковић износи пример из сопственог стваралачког опуса: хорску композицију *Завештање Свјетог Симеона Мироточивог* (1998), у којој покушава да створи нову, аутохтону музичку форму, користећи тзв. „литургијски драматизам”¹¹ као праузор (исто, 67–68).

На крају, *црквена музика*, као најужи појам, обухвата **она дела која имају (или су имала) улогу у богослужбеној пракси**. Миодраг Маринковић сматра да се црквена музика може схватити као **један сасвим посебан облик примењене музике**. Она је, према његовом мишљењу, условљена спољашњим фактором у погледу трајања, степена сложености, висине извођачких захтева, чак донекле и у погледу музичког језика. Такође,

¹¹ Маринковић даје објашњење „литургијског драматизма” у чланку посвећеном Љубици Марић, свом великом узору, у чијој музици проналази исто својство. Литургијски драматизам је заснован на Тајни, која, с тачке гледишта православног хришћанства, „САДА укључује у себе и прошло – историју људског спасења, али и будуће – визију есхатона [*будућег Царства Божијег*, прим. Ј. Ј. Б.]” (Маринковић 2008). Даље, он додатно појашњава да је реч о стваралачком проседеу „који сједињује прошло, садашње и тиме отвара будућност и ствара снагу и прошлом и садашњем” (исто).

она је и писана с намером да може да комуницира са ширим аудиторијумом, који уз њу може надахнуто да се моли Богу. У нашој средини, познати примери су *Литургија Св. Јована Златоустог* (1895) и *Ојело у фис-молу* (1888) Стевана Стојановића Мокрањца (1856–1914), као композиције које су редовно, у целини или у фрагментима, извођене као део православног црквеног богослужења. Чињеница да су, истовремено, та дела честа и на концертним подијумима, сведочи о њиховим чисто уметничким вредностима, али не доводи у питање њихову употребу у оквиру обредне праксе.

Религиозно у симфонијској и концертантној музици Милорада Маринковића

Увид у Маринковићево тумачење односа религиозне, духовне и црквене музике, из визуре музичке традиције православног хришћанства, пружа путоказ за анализу музичког садржаја његових већих инструменталних композиција. У сва четири примера, реч је о делима „чисте” инструменталне музике, која се у погледу форме и примењених композиционих поступака налањају на традицију западноевропског и словенског симфонизма, преломљеног кроз призму индивидуалног ствalachког чина. Али већ летимичан поглед на партитуре наводи на помисао да *Псалмодија* може да се посматра у контексту *религиозне музике*, што је сугерисано већ и самим насловом дела; у њој су присутни елементи музичког изражавања религиозног доживљаја, како у елементима **програмности**, тако и у **природи коришћених музичких материјала**, о чему ће касније бити речи. С друге стране, *Херојска увертира*, *Концерт за клавир и оркестар* и *Мала опера* немају, на први поглед, тих обележја. Међутим, анализа која ће уследити има за циљ да покаже да **обликотворни елементи** којих има у свим наведеним делима – **циклични принцип**, **наглашена улога прве (главне) теме**, **коришћење (инструменталног) исона** и, уопштено говорећи, **тежња ка интегрисаности музичког тока**, која је видљива и у мелодијско-хармонским особинама композиција, јесу најважнији **израз – и доказ – религиозне свести аутора**, која, дакле, није увек „видљива голим оком”, али је имплицитно свакако присутна.

Ова теза, која је у овом истраживању узета као полазиште за разумевање Маринковићевог стваралаштва на пољу симфонијске и концертантне музике, спонтано се наметнула на основу композиторовог стваралачког „крета” који је формулисао у тексту „Љубица Марић: Музика и мистика”:

„Из уситњености васпоставити целовитост, напуштене животне функције обновити и повезати. Призвати у њих животну Силу која треба да проструји кроз обновљено биће музике. Из сложености пронаћи прволик који зрачи простотом. Тај циљ стоји преда мношвом (...) Целовит напев јесте одраз целовите душе, заокружен тонски систем јесте одраз погледа на свет као на једну недељиву целину” (Маринковић 2008).

У фокусу анализе *Херојске увертире*, *Псалмодије*, *Концертна за клавир и оркестар* и *Мале ојере* биће, дакле, они обликотворни поступци који доприносе постизању **целовитости**, **интегрисаности** композиција. Уосталом, Маринковић експлицитно износи став да „[с]вака форма која има трајање веће од 10 минута има потребу за одређеним интегративним поступцима који ће повећати интегративну моћ саме форме, тј. способност форме да у себе интегрише нове садржаје и да их подређује себи” (Маринковић 2011), а то је посебно важно када „у музичком току постоји изванредан плурализам (концертантна, солистичка и камерна музика)” (исто). Ова констатација додатно добија на значају, ако се има у виду велика разноврсност у макроструктури посматраних дела:

– *Херојска увертира* је, практично, симфонијска поема, спој сонатног облика и сонатног циклуса (условно четвороставног);

– *Псалмодија* је дело прокомпоноване форме без елемената сонатности;

– *Концерт за клавир и оркестар* је поново близак поеми јер има пет атака повезаних ставова, али ниједан од њих није сонатне форме; уједно је реч о споју концерта за солистички инструмент и концерта за оркестар;

– *Мала ојера* је седмоставачна свита, али истовремено и камерни концерт јер су деоница флауте и кларинета солистичке, при чему ставови свите не могу да „опстану” независно од целине дела.¹²

а) Циклични принцип

Херојска увертира може да се посматра као нека врста „манифеста” Милорада Маринковића у области инструменталног стваралаштва, јер су у њој присутни многи обликотворни по-

¹² Флаута је „солистички” експонирана у првом, трећем и петом ставу, донекле и четвртим, а кларинет је „прати” у тим излагањима. Флаута не учествује у извођењу другог и шестог става; у другом и седмом ставу експонирану улогу презузима кларинет. У односу на флауту и кларинет, остатак ансамбла има улогу пратње (са изузетком деонице виолине у другом ставу свите). Због таквог односа према инструментима, флауту и кларинету, *Мала ојера* се овде посматра као дело *концертантног* а не камерног жанра, наравно и зато да би се указало на паралеле са *Концертом за клавир и оркестар*.

ступци који ће остати константа и у композиторовим каснијим делима симфонијског и концертантног жанра. Пре свега, реч је о односу према првој теми (сонатног облика), која је доминантна у читавом делу и, с тим у вези, о коришћењу „лајтмотива”, односно тематских материјала који се појављују на више места у току композиције као њено „везивно ткиво”.¹³

¹³ Прва тема *Херојске увертиуре* доминира у уводу, првом и трећем ставу, а такође се у значајној мери јавља и у четвртом ставу. Однос према њој композитор пореди, нпр, са *idée fixe* у *Фантасијској симфонији* Хектора Берлиоза, те је стога назива „лајтмотивом” или „лајттемом” композиције (Маринковић 2011). Као и *idée fixe*, главна тема *Херојске увертиуре* доживљава различите карактерне трансформације.

Пример 1. Прва тема *Херојске увертиуре*¹⁴. Увод, т. 1–16, виолончела и контрабаси (од бр. 2 + 1, *Religioso, l'istesso tempo*: кларинет и виола)

The image shows a handwritten musical score for the first theme of the Heroic Overture. The score is written in 4/4 time and is marked *Religioso, l'istesso tempo*. The tempo is indicated as $\text{♩} = 60$. The score includes parts for Violini I & II, Viole, Violoncelli, Contrabassi, Vc., Cl. (A), Batt., Cel., Ar., Pf., Vn. I & II, Vc., and Cb. The score features various dynamics like *p*, *pp*, *mp*, *mf*, and *pp*, and includes performance instructions such as *misterioso, ma con espressione* and *cresc. poco a poco*. A large number '2' is written at the bottom of the page.

¹⁴ Одломци партитура Милорада Маринковића репродуковани су уз композиторову сагласност.

Први став (експозиција сонатног облика), бр. 25, у високом регистру и брзом темпу

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is for the first movement, numbered 25. It is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Snare Drum (Tamb.), Cymbals (Cym.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vi), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is marked 'Allegro' and '25'. The first movement is in a high register and fast tempo.

Друге значајне формалне карактеристике *Херојске увертире* јесу излагање готово свих битних тематских мисли, укључујући и експозицију прве теме, у **уводу** дела, затим елементи програмности, о којима ће бити речи касније и др. Све ове одлике Марин-

ковић је „асимиловао” од својих узора, које и сам наводи: Сонате у ха-молу и симфонијских поема Франца Листа ([Franz Liszt], 1813–1886), првих ставова симфонија Петра Иљича Чајковског (1840–1893) и Дмитрија Шостаковича (1906–1975), Четврте и Пете симфоније и, нарочито, *Лирске њојеме* Василија Мокрањца (1923–1984) и др.¹⁵ Међутим, Маринковић стално инсистира на томе да жели да иде *даље* од узора, избегавајући епигонство и копирање, па се стога веома труди да понуди нека оригинална обликована решења.¹⁶ Међу њима су: значајна улога тзв. „бочне теме” (а која није друга тема сонатног облика!), која се појављује у уводу и затим на више места у току партитуре као својеврстан „сигнал завршетка” појединих одсека и нека врста „реминисцентног мотива” (јер не доживљава разраду на начин главне теме); затим, појава потпуно нове, фолклорне теме¹⁷ пре репризе сонатног облика (сама реприза се састоји у контрапунктском споју прве и друге теме), што доводи до одступања од „паралелизма” сонатног облика и сонатног циклуса (новом темом започиње „четврти став” композиције, али то није почетак репризе сонатног облика).¹⁸

¹⁵ Као узоре за компоновање *Концертна за клавир и оркестар* Маринковић још наводи: Сергеја Рахмањинова (1873–1943) (нпр. у третману клавирског слога који је претежно акордски – видети излагање прве теме; такође у музичком сликању „звона”), Белу Бартока ([Béla Bartók], 1881–1945) (оркестарски инструменти се експонирају солистички, по узору на *Концерт за оркестар*), Игора Стравинског (нпр. у токатним елементима четвртог става), Сергеја Прокофјева, Јосипа Славенског, Љубицу Марић (нпр. у цитату мелодије потекле из православне црквене музичке традиције), Витолда Лутославског [Witold Lutosławski], Оливеја Месијана (у појединим хармонским решењима), Властимира Трајковића и др. (Маринковић 2010). Када је реч о Василију Мокрањцу, уз Љубицу Марић једног од српских композитора који су знатно утицали на Маринковићево инструментално стваралаштво, могу да се повуку паралеле између *Концертна за клавир и оркестар* и Мокрањчевих концертантних дела, у којима се такође клавир појављује у улози солистичког инструмента. То су троставачни *Концертни за клавир, ђудаче и две харфе* из 1958. године, у коме су присутни елементи цикличности и монотематизма, као и два једноставачна остварења из последњег стваралачког периода, *Концертна музика* из 1976, суштински монотематско дело засновано на мотивском раду са дванаестонском серијом, и *Поема за клавир и оркестар* из 1983. Детаљне анализе ових композиција видети у: Медић 2004. Такође, Медић указује на чињеницу да су Мокрањчеве клавирске свите из последњег периода – *Инијиме* и *Одјеци* формално заправо **поеме** зато што се састоје из већег броја кратких ставова (осам односно једанаест), који су међусобно повезани и изводе се без паузе, а на исти начин је изграђена и *Поема за клавир и оркестар*. У том погледу може се извести аналогија с формом *Мале ојере* Милорада Маринковића.

¹⁶ И овде може да се успостави паралела с композиторским поступком Василија Мокрањца; наиме, Ивана Медић је анализирао на који се начин Мокрањчеве симфоније ослањају на Шостаковичев симфонијски модел, али и значајно одступају од њега. Видети у: Медић 2013.

¹⁷ Према речима композитора, ова тема је цитат народне песме чији назив није запамтио (из разговора вођеног 30.октобра 2015).

¹⁸ Тај последњи став је слободне форме с елементима троделности: АВА1С, при

Пример 2 „Бочна тема” *Херојске увертијуре*. Увод, бр. 4 + 2 прва фраза, соло хорна, потом бр. 4 + 4 друга фраза, виолине I

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 4-8) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. Ing.), Clarinet in A (Cl. (A)), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Trumpet (Timp.), Cymbal (Cec.), and Arco (Arc.). The second system (measures 9-12) includes parts for Cor Anglais (Cor. Ing.), Horn (Cor.), Trumpet (Timp.), Violin I (Vu I), Violin II (Vu II), Viola (Vc), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score is marked with various dynamics and performance instructions, including 'cantabile' and 'Espr. molto'.

чему су одсеци А и А1 засновани на новој, фолклорној теми, одсек В је заправо реприза сонатног облика, а С1 има функцију коде.

Пример 3. Друга тема сонатног облика. Бр. 36 + 1, флаута 1 и 2

Lento misterioso (♩=48-54)

Cmp. 1
Cel.
Vl.
Vc.
Cb.

Lento misterioso (♩=48-54)

Fl. 1
Fl. 2
Vn. I
Vn. II
Vcllo
Cb.

Adagio misterioso e religioso (Solo-32)

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Cor.
Vn. I
Vn. II
Vcllo
Cb.

Пример 4. Фолклорна тема. Бр. 73, трубе 1 и 2

The musical score for Example 4, titled "Фолклорна тема. Бр. 73, трубе 1 и 2", is written for a woodwind and brass ensemble. The score includes parts for Flute (Fg), Cor (Cornet), Tr (Trumpet), B.C. (Bassoon), Tuba, and Ar (Arpa). The music is in 3/4 time and features a folk melody. The score is marked with dynamics such as *p*, *mf*, and *dim.*, and includes performance instructions like "cantabile con delicatezza, espr. e poco rubato" and "dinamica spontanea". The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 12. The first system includes a key signature change to one flat and a time signature change to 3/4. The second system includes a key signature change to two flats and a time signature change to 3/4. The score is marked with "73" in a box at the beginning of the first system.

Све наведене теме појављују се најмање по два пута у току дела, што доприноси успостављању односа између делова форме и њеном интегрисању. Маринковић указује на сличност са **цикличним принципом**, где споредна тема једног става постаје главна тема неког другог става: тако главна тема другог става (то јест друга тема сонатног облика) постаје споредна тема четвртог става (односно појављује се у репризи), а „бочна” тема из увода постаје главна тема трећег става – скерца, тј. његовог одсека Б (то је заправо велики плато у оквиру развојног дела сонатног облика).

Циклични принцип, иако нешто другачије схваћен, присутан је и у *Псалмодији*, која је прокомпоноване форме и састоји се из шест одсека. Иако композитор тврди да му је првенствена намера била да тематске садржаје остави и развије ту где су се и појавили (Маринковић 2006), ипак се поједине теме преносе из једног у други одсек и могу да делују као фактор повезивања. Тема изложена у другом одсеку на страни 9 у дувачким инструментима, доживеће своје поновно излагање на крају дела у форми многогласног канона. Такође, народна богомољачка мелодија *О радосне веси*, која се цитира у четвртог одсеку (бр. 14 у део-

ници трубе), доживљава поновно излагање у шестом одсеку (од бр. 29), чиме је створена динамична заокруженост дела. Међутим, у овој композицији много је значајније место добио један други фактор уједињења и усмеравања музичког тока који је присутан током целе композиције, а то је **исон**, о чијој употреби ће бити речи нешто касније.

У *Концерту за клавир и оркестар*, због димензија дела, као и због његове природе „двоструког концерта“ (за клавир и за оркестар), композитор је посегао за интегративним поступцима на више нивоа, у намери да тај плурализам односа жанрова и извођачких снага обједини у чврсту целину. Свих пет ставова Концерта¹⁹ повезани су атака, а драматургија дела је дата у виду велике лучне форме (од излагања прве теме на почетку до завршне апотеозе и коде), док су мањи лукови унутар дела углавном остварени тематским аналогијама, о којима ће бити речи нешто касније. На нивоу макроформе уочавају се трагови сонатног облика у томе што први став доноси главну тему, а други став лагану тему; оне по свом карактеру одговарају у потпуности идеји тема у сонатном облику. Обе теме доживљавају и репризу: тема другог става у другом делу четвртог става, али с донекле измењеним карактером и у динамици форте (бр. 48), а тема првог става у другом делу петог става (бр. 70 + 4, *Maestoso pesante, con forza*), што може да се тумачи као „обрнута реприза“. Поред тога, трећи и четврти став стоје на месту развојног дела и у себи садрже динамизам својствен развојном одсеку сонатне форме (нарочито се то односи на четврти став, који је токатног карактера). Ипак, у читавом *Концерту* доминира прва – главна – тема, на којој је заснован први став, али и трећи став и завршна апотеоза (од бр. 70 до краја), а такође се појављује и у четвртном ставу (од бр. 42 до бр. 44).

¹⁹ Ставови су: *Maestoso, Largo, Agitato, Presto* и *Lento assai-Presto, Maestoso pesante, con forza*. У односу на класичан четвороставачни сонатни циклус, уметнут је четврти став – токата.

Пример 5. Прва тема *Концертја за клавир и оркестар*. Т. 1–3, соло клавир

Концерт за клавир и оркестар
Мојој сироти Миријани

Concerto for Piano and Orchestra
To my wife Mirjana

Милорад Маринковић
Milorad Marinković

Maestoso, con forza (♩ = 56) **I**

Flauto piccolo

Flauti 1,2.

Oboi 1,2,3.

Clarinetto (Mi)

Clarinetti (Si) 1,2.

Fagotti 1,2.

Controfagotto

Corni 1,2. (Fa)
3,4.

Trombe 1.
2,3. (Si)

Tromboni 1,2.
3.

Tuba

Timpani

Percussione 1.
(Piatto sospeso,
tamburo militare)

Percussione 2.
(Gran Cassa,
Tam-tam)

Campane

Arpa

Pianoforte solo

Maestoso, con forza (♩ = 56)

Violini I
IV

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Преношење главне теме у друге ставове *Концерт*а, као и репризирање – тј. развој – „друге” теме у четвртном ставу, поткрепљује тезу о примени цикличног принципа. Поред „прве” теме, и други карактеристични мотиви који се појављују у првом ставу преносе се у друге одсеке композиције и доживљавају свој развој и трансформацију. Један од таквих примера је почетни „лајтакорд”, који чине тонови *b-cis-dis-fis-a-h-es-g-b*, који је терцног склопа и обухвата две октаве (пример 5, т. 1). У овом акорду је садржан и „модус” *Концерт*а за клавир и оркестар, јер се појављује на више места у делу у вертикали, али и у хоризонтали. У њему је мелодијски садржан почетни део прве теме, а композитор такође истиче да је кроз његову структуру у извесној мери квалитативно дефинисан тоналитет који користи овај концерт (Маринковић 2011). Он се, иначе, отворено залаже за коришћење модалног лествичног система – насупрот тоналном – увиђајући да модус „носи комплетан напон музике” и да „[т]онски низ који генерише мелодијске покрете [тј. модус, прим. Ј. Ј. Б.] јесте презрен због своје простоте, али баш зато може да продре до срца људи, и баш зато он поседује целовитост” (Маринковић 2008).

Пример 6. *Концерт* за клавир и оркестар, „лајтакорд” у хоризонтали. Почетак 4. става, бр. 41 + 4, клавир соло

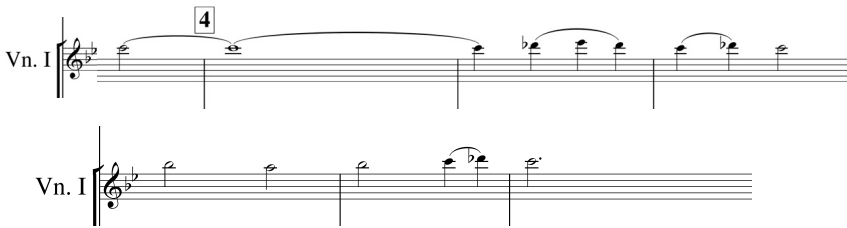
Овакво коришћење „лајтахармоније” и специфичне модалне основе може да подсети на сродан поступак Василија Мокрањца у *Лирској њоми*, која је заснована на интервалском следу „умањене лествице” у хоризонтали и вертикали.²⁰

Интересантан је и пример јединог цитата у *Концерту* за клавир и оркестар: посредни је одломак теме *Иже херувими* из првог гласа српског народног црквеног појања (у запису Стевана Мокрањца).²¹ Ова тема се први пут појављује у бр. 4 у првим виолинама и обоама, а потом још два пута у току композиције: у другом ставу (т. 7. у бр. 26, прве виолине), на самом крају четвртог става и у продужетку, на почетку петог става (од бр. 56 до броја 57 – сукцесивно тему изводе обоа, соло клавир и труба).

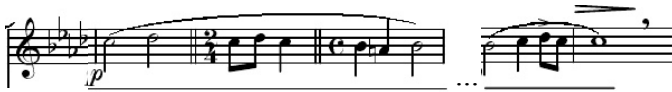
²⁰ О употреби „умањене лествице” у делима Василија Мокрањца, видети: Medić 2004, цело поглавље „Vasilije Mokranjac i muzički nacionalno”.

²¹ То је напев на коме је Мокрањца засновао чувену *Херувимску њесму* из *Лийурџије* Св. Јована Златоустог.

Пример 7. Цитат *Иже Херувими* у *Концерту* за клавир и оркестар



Пример 8. Стеван Мокрањац: *Херувимска њесма* из *Литургије Св. Јована Златоустог*. Т. 4–6 и 13–14, сопран



Од мотива који се јављају више пута у току концерта, упечатљив је „мотив звона” тј. мотив осцилујуће мале терце (први став, од бр. 13 до бр. 16), који се појављује и у другом (на почетку и у репризи првог дела – бр. 27, *Inquieto*), четвртом (бр. 45, бр. 47) и петом ставу (бр. 62 – *come campane*), а присутан је и у развоју прве теме као почетна осцилујућа терца еф-де (трећи став, крај петог става). О цитату „Херувимске песме” и мотиву звона биће речи и касније, у оквиру анализе специфичне програмности *Концерта* за клавир и оркестар.

Када је реч о другој теми *Концерта*, она се излаже у другом ставу (бр. 24 – бр. 28), а развија се и преображава у четвртом ставу:

Пример 9. Експозиција друге теме *Концертја за клавир и оркестар*. Други став, бр. 24–26.

33

(♩ = 56)
24

Pfte.
2 Vn. I solo
Vn. I
2 Vn. II solo
Vn. II
2 Vl. solo
Vl.
Vc.
Cb.

≡

poco rit. A tempo, religioso (♩ = 56)
25

Pfte.
2 Vn. I solo
Vn. I
2 Vn. II solo
Vn. II
2 Vl. solo
Vl.
Vc.
Cb.

34

Pflte.
 2 Vn. I solo
 Vn. I
 2 Vn. II solo
 Vn. II
 2 Vl. solo
 Vl.
 Vc.
 Cb.

≡

Pflte.
 2 Vn. I solo
 Vn. I
 2 Vn. II solo
 Vn. II
 2 Vl. solo
 Vl.
 Vc.
 Cb.

Четврти став има двоструку функцију: поред развијања материјала друге теме, што би му дало смисао „развојног дела” сонатног облика, он уједно врши функцију „репризирања” друге

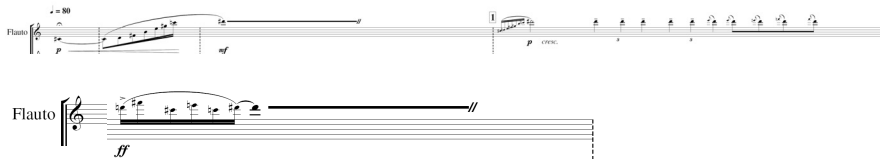
теме, као што је раније речено. Опет, у петом ставу се развија материјал прве теме (у „апотеози”), чиме се постиже заокруженост макроформе. С обзиром на то да је *Концерт*, упркос издвајању унутрашњих целина, суштински једноставачан јер се сви „ставови” изводе без паузе (с тим у вези је и означавање партитурних бројева, који теку у континуитету од почетка до краја дела), не би било погрешно рећи да је и ово остварење Милорада Маринковића блиско форми **поеме**, наравно, слободно схваћене. Изостанак „правог” развојног дела (на његовом месту се налази „скерцо”, а у четвртом ставу се на почетку излаже и нов тематски материјал, токатног карактера, што му даје особену физиономију), као и друге специфичности везане за излагање, развој и „репризирање” различитих мотива, наводи на закључак да је у *Концерту* композитор отишао даље него у *Херојској увертури* у освајању слободе у односу на моделе симфонијске и концертантне музике својих узора. Стиче се утисак да је Маринковић у овом делу себи намерно поставио велики изазов да оствари формално јединство у условима изражене ентропије мотивских садржаја, као и у односу на величину и разуђеност извођачког састава у коме се, поред солистичких наступа клавира, и оркестарски инструменти експонирају на начин солисте (видети нпр. завршетак првог става, од бр. 18 до бр. 20, или још упечатљивији завршетак четвртог става). Такво одважно приступање компоновању свакако је израз ауторове веће зрелости и самоуверености у односу на ранија остварења.

Коначно, кад је реч о *Малој ојери*, свити од седам ставова који носе називе оперских нумера (Пролог – Речитатив – Арија – Интерудиј-балет – Терцет – Хорал – Епилог), присутан је даљи развој идеје цикличности, али овога пута у оквиру „полистилистичног” музичког ткива. Наиме, непарни ставови композиције засновани су на модерном (условно атоналном) језику, док су парни ставови компоновани као парафраза музичког језика барокне (француске) опере.²² Према речима Маринковића, његова основна идеја у овом делу била је да „камерна фактура подражава фактуру одређених нумера опере, и то каткад у модерном језику и писму, а каткад у елементима традиционалног стила” (Маринковић 2011). Без обзира на ту карактеристику, којом се *Мала ојера* издваја од раније посматраних композиција, она ипак показује у обликотворном погледу сродност с претходним делима. Најпре се то види у атака повезивању ставова, затим у изношењу великог броја тематских материјала у првом ставу свите, који се потом развијају или

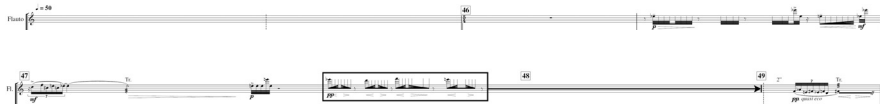
²² Жеља композитора била је да инкорпорирањем елемената француске осамнаестовековне музике начини мали „наклон” домовини ансамбла Алтернанс, за који је дело компоновано и који га је премијерно извео (из разговора са композитором вођеног 30. октобра 2015).

репризирају у другим ставовима. Највећи значај има уводна тема коју излаже флаута на самом почетку композиције, и која се велики број пута понавља и варира у првом, другом, трећем, петом и седмом ставу (у последњем се цитира једном, на самом крају).

Пример 10. Главна тема *Мале ојере*. Први став, почетак



Седми став, завшетак



Тема коју доноси харфа између бројева 3 и 4 у *Прологу* (*solo, poco rubato, quasi psalmodia*) понавља се и цитира у седмом ставу (Епилогу) најпре у деоници кларинета, а потом опет у деоници харфе (од бр. 47 до краја). Та тема у себи садржи дијатонски модус, с тоновима *es f ges a b cis d*, и две прекомерне секунде; на тој модалној основи је заснован седми став.²³ Може се, дакле, рећи да „друга тема”²⁴ Пролога постаје главна тема Епилога, што је суштина цикличног принципа:

Пример 11. „Друга тема” *Мале ојере*. Пролог, бр. 3 + 1, харфа



Епилог, бр. 46 – 2 до краја, кларинет, харфа



²³ Са изузетком мелодијских одсека у којима се парафразирају елементи барокне мелодије и хармоније, у општем звучном утиску *Мале ојере* интервал прекомерне секунде је веома наглашен и ствара призвук „оријентализоване” мелодијске линије. Видети нпр. излагање виолине у другом ставу (Речитатив) у бр. 15 – *con delicatezza*, које готово евоцира звучни свет *Шехерезаде* Николаја Римског-Корсакова!

²⁴ Наравно, овде није реч о темама сонатног облика, већ се термини користе да би се направила разлика између главне (прве) и споредне (друге) тематске мисли.

Постоји још неколико споредних мотива који се појављују у више ставова, као што је хармонски мотив у тремолу клавира и гудача на крају првог става, на крају другог и на крају седмог става и др. Међутим, композитор је намерно ставове свите изградио и на посебним тематским садржајима који се не преносе, како би сваки став задржао и сопствени карактер и идентитет, и ова самосвојност делова целине је веома очигледна како у нотном запису, тако и у слушном утиску.

б) Исон

Коришћење **исона** у пратњи мелодије јесте још једна значајна карактеристика музичког тока, први пут примењена у *Херојској увертури*, а посебно развијена у *Псалмодији*, те присутна и у *Концерту за клавир и оркестар*. Ово обликотворно средство води порекло из вокалне, православне духовне/црквене музике, а његова употреба у инструменталном медију је веома занимљива управо зато што није реч о „обичном” педалном тону, већ се његова чисто музичка појавност неминовно удружује с његовом, имплицитно присутном, духовно симболичком функцијом.²⁵ С тим у вези је и карактер инструменталних тема којима је исон пратња у Маринковићевим композицијама: реч је о темама молитвеног (*религиозно*) карактера. У *Херојској увертури* исон се појављује у пратњи друге теме сонатног облика (главне теме другог става – пример 3), баш као и у *Концерту за клавир и оркестар* (пример 8); обе теме приликом излагања носе ознаку карактера *religioso*.²⁶ У *Псалмодији*, инструменталној „молитви”, исон је присутан током читаве композиције: у првом одсеку реч је о тону *c* у дубоком регистру гудача, а у осталим одсецима исон је тон *gis* у свим гласовима. Овим једноставним поступком композитор је указао на обликотворни потенцијал исона – први одсек се приказује као уводни, одвојен од даљег музичког тока, док је остатак композиције јединствена, недељива целина.

Коришћење исона у *Херојској увертури* такође има обликотворну улогу, али на тај начин што је ограничено на пратњу

²⁵ У писаној анализи *Псалмодије*, Маринковић последњи сегмент текста посвећује објашњењу исона, који, према његовим речима, „у византијској музичкој традицији симболизује присуство Нестворене Светлости, односно Нестворене Благодати Господа Исуса Христа, Благодати Светога Духа. Кроз глас који стоји у месту Нестворена Светлост се показује у најчистијем и најпростијем виду. (...) [И] сон са пратећом мелодијом теолошки представља (...) Оваплоћење Сина Божијега у нашим срцима и душама. (...) Исон је најтиша и најједноставнија Благодатна молитва Најсмиренијем и Најтишем, Господу нашем Исусу Христу. У исону је садржано једно неизговорено *Господе Исусе Христие, Сине Божији, помилуј ме зрешно*!” (Маринковић 2006).

²⁶ *Adagio misterioso e religioso* у *Херојској увертури*, односно *A tempo, religioso* у *Концерту за клавир и оркестар* (од бр. 25 + 2).

једне од тема, док је сав остали музички језик хроматизован, дисонантан. Тиме се „друга тема”/други став композиције јасно издваја и контрастира првој теми. Исти поступак примењен је и у *Концерту за клавир и оркестар*. Уједно, исоном се „зауоставља” ритмички ток, па док *Херојска увертира*, у целини гледано, обилује пунктираним, „маршевским” ритмовима и уопште истакнутом улогом ритмичке компоненте, одсек заснован на исону налик ује *Псалмодији*, у којој доминира мелодија широког даха и изражен вокални начин мишљења.

ц) Интегративна својства музичког језика

До сада је било речи о употреби специфичних „модуса” у *Концерту за клавир и оркестар* и *Малој ојери*, који такође могу да се тумаче као једно од средстава за постизање целовитости музичког тока, будући да се користе и у хоризонтали и у вертикали. Сродни поступци могу да се идентификују и у осталим посматраним делима. Када је реч о *Херојској увертури*, њен музички језик је у целини гледано веома хроматизован (што је последица интервалске структуре главне теме), па се хроматска скала може посматрати као „модус” у коме је компоновано ово остварење. У случају *Псалмодије*, у којој преовлађује дијатонски карактер мелодија, композитор говори о специфичном избору интервала и акорада који су доминантни у изградњи хоризонтале и вертикале ове композиције: то су интервал мале терце, тритонус, комбинације квартних акорда са тритонусима, терцама и секундама (Маринковић 2006). Занимљиво је што иста сазвучја обликују и хоризонталу и вертикалу у *Концерту за клавир и оркестар*, при чему се то указује као једно од средстава за обједињавање, интегрисање музичког тока. *Мала ојера*, пак, одликује се дуализмом музичког језика, при чему је већи део композиције базиран на специфичној модалности (о чему је већ било речи), док су они ставови у којима је евоциран дух француске барокне музике (првенствено четврти и шести) потпуно тонални, тј. засновани на традиционалним мелодијско-хармонским решењима. Овај дуализам је потенциран и у нотном запису, па су тако у свим ставовима осим четвртог и шестог присутни елементи алеаторике, по узору нпр. на партитуре Лутославског. Ипак, целовитост ове карактерно разнолике свите постигнута је поменутом „уоквиреношћу” дела истим музичким материјалом.

Приказана композициона средства која Маринковић користи у својим симфонијским и концертантним делима – примена цикличног принципа, доминантан положај прве теме, „лајтхармоније”, модуси, „исон”, исти интервали у хоризонтали и вертикали, имају, дакле, јасну намену: она су гарант *целовитости*, *интегрисаности* композиција. Наведени примери изабрани су

да посведоче о снази интегративних поступака примењених у посматраним делима.

Програмност симфонијских и концертних дела Милорада Маринковића

Друга значајна одлика инструменталних композиција Милорада Маринковића, а која говори у прилог тези о њиховом *религиозном* садржају, јесте њихова програмност. Иако „програм” нигде није директно записан, он је у све четири посматране композиције присутан – макар имплицитно. Овде се првенствено мисли на записе односно ванмузичке детаље који су унети у партитуре.²⁷ Најупечатљивији пример налази се у *Концерту за клавир и оркестар*, на врху 66. стране, у четвртом ставу (бр. 47 + 2), где је записан датум 19. XI 2009, без даљих напомена. Овај запис односи се на датум сахране Патријарха српског Павла, који је преминуо четири дана раније, 15. новембра 2009. године.²⁸ Како запажа Светлана Савић, „ове интервенције у нотном тексту представљају још један доказ о неодојивости ауторових животних склоности и околности и његовог рада, као и дубоком упливу његовог емотивног и духовног света и музике коју komponује” (Savić 2010). Посебно је занимљива чињеница да се од тог места музички ток четвртог става радикално мења – зауставља се „захуктала” токатна фактура у деоници соло клавира. Тренутак је потцртан „погребним” звоном које одзвања на тону *zisc* (а наговештено је „мотивом звона” у високим дувачима и педалом – „исоном” – у инструментима дубоког регистра од бр. 47). Од броја 48 почиње нов наступ соло клавира (*maestoso e rubato*), на материјалу друге теме *Концерта*.

²⁷ На последњој страници партитуре *Херојске увертире*, композитор је својим рукописом забележио следећу мисао: „Народ који пребива и живи у Христовој победи не може никада бити побеђен. М. М. 2009, десет година након компоновања Херојске увертире”.

²⁸ Ову чињеницу композитор је потврдио у разговору вођеном 30. октобра 2015.

Пример 12. Програмност у *Концертју* за клавир и оркестар

65

Fl. picc. 47

Fl. 1.2.

Ob. 1.2.

Ob. 3.

Cl. picc. (Mb)

Cl. (Sib) 1.2.

Fg. 1.2. a2

Cfg.

1.2.

Cor. (Fa) 3.4. a2

Tr. (Sib) 1.2. 3.

Tbn. 1.2.

Tuba 3.

Timp. *fp*

Perc. 2. T. tam *mf*

Pfte.

Vn. I div. 47 *sf*

Vn. II *sf*

Vi. *sf*

Vc.

Cb.

66

19.XI 2009.

Fl. picc.

Fl. 1.2.

Ob. 1.2.

Ob. 3.

Cl. picc. (Mi)

Cl. (Si) 1.2.

Fg. 1.2.

Clfg.

1.2.

Cor. (Fa)

3.4.

Tr. (Si)

1.2.

3.

Tbn.

3.

Tuba

Timp.

Camp.

Pfte.

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

Cb.

mf dim. poco a poco

f espress.

tenuto

pp

p cresc.

pp

ff

f

div.

Fl. 1,2
Ob. 1,2
Cl.(Si) 1,2
Fig. 1,2
Cfag.
1,2
Cor.(Fa)
3,4
Tr.(Si)1,2
Tbn.3
Tuba
Perc. 1.
Camp.
Pfte.
Vn. I
Vn. II
Vl.
Vc.
Cb.

48

pp

mf 1. solo

f

dim.

mf

mf *dim. poco a poco*

P-to sosp.

mf

f *maestoso e rubato*

f

dim. poco a poco

dim. poco a poco

dim. poco a poco

div. *p*

div. *p*

Четврти став, бр. 47–48

Поред наведеног, могу се наћи примери тонског сликања, као што је коришћење конвенционалних средстава за приказивање маршевских интонација у *Херојској увертури* (drum roll, пунктирани ритмови итд.), којима се евоцира „ратничка” тематика. У том погледу посебно је занимљива *Псалодија*, као дело у коме су програмски елементи најприсутнији. Уводни одсек слика амбијент пред почетак молитве: високи регистар гудача пружа тонску слику јутарњег мира, а дрвени дувачи доносе „певање птица”. У овом другом случају, наравно, непосредна инспирација потекла је из опуса Оливјеа Месијана, а Маринковић сматра да се ради о поступку који је препознатљив, али истовремено и врло захвалан за композиторе (Маринковић 2006). На почетку другог одсека (бр. 5), излагање теме у деоницама флауте и трубе прате „звона” у виолинама и виолама. Наративност ове композиције, као израз свесне ауторске намере, посебно је очигледна у четвртном одсеку, у коме се сукобљавају две контрастне тематске групације – смирено-молитвена и узбуркано-драматична, „осликавајући” душевне немире и њихово превазилажење уз помоћ молитве у даљем музичком току. Ово је једино Маринковићево инструментално остварење које је директно везано за православну духовност, иако у њему постоји само један, поменути цитат мелодије која није литургијска.²⁹

Међутим, цитат напева *Иже херувими у Концерту за клавир и оркестар*, иако не доживљава значајну разраду као неки други тематски материјали, стоји у овом остварењу као „симбол”, парадигма православне вере, као нешто што је препознатљиво музичким професионалцима и публици која је упозната с музиком православне цркве. Овом утиску доприноси и честа појава „мотива звона” у *Концерту*, као и тип мелодијског излагања, које композитор карактерише као „напевно-византијско” и као „слободну стваралачку интерпретацију узора из Православног појања” (Маринковић 2010). Уз друге елементе програмности који су већ идентификовани, *Концерт за клавир и оркестар* недвосмислено открива *религиозну* свест свог аутора, коме је овде ипак примарни циљ био да демонстрира сопствену композиторску вештину и стваралачке домете.

Транзијозиција мелодија из српског Осмогласника у обласи инструменталне музике: стваралачтво Љубице Марић као узор

Узимање директних и индиректних цитата из српског *Осмогласника* неминовно намеће поређење с композицијама Љуби-

²⁹ Маринковић такође говори о присуству каденционог обрта шестог гласа српског *Осмогласника* (Маринковић 2006).

це Марић из циклуса *Музика Октоиха* и другим делима у којима је користила напеве српског црквеног појања. При површном посматрању, *Концерт за клавир и оркестар* Милорада Маринковића могао би да се посматра као пандан *Византијском концерту* Марићеве, већ и због природе извођачког састава. Како запажа Ајван Муди, композитор не мора нужно да вуче директне музичке референце из *Осмогласника* (или из литургијске музике ван *Осмогласника*) да би успоставио везу с „Византијом” или са српском црквеном музиком као културним симболом; међутим, декларисано занимање за духовност православне традиције поставља питања о томе каква је природа музичке експресије која је проистекла из тог интересовања (Moody 2014: 113).

Нимало не изненађује то што Муди посматра Маринковићево стваралаштво упоредо с опусима других српских композитора код којих је присутан исти извор музичке инспирације, укључујући и Љубицу Марић. Маринковић пише о стваралаштву Марићеве с великим уважавањем и детаљно анализира оне аспекте њене музике који су њему важни у композиторском и идеолошком смислу, а то је првенствено „доследно истрајавање на снази напева”, као и чињеница да „напеви *Осмогласника* делују на остали музички материјал, преображавају га и преуређују, преусмеравају правац и потпуно мењају поступке његовог развијања” (Маринковић 2008). Али, одмах треба имати у виду велике разлике у односу Марићеве и Маринковића према *Осмогласнику* као музичком али и симболичком наслеђу. Разлике се, најпре, тичу самог **порекла интересовања** за ову музичку традицију. Како запажа Мелита Милин, код Љубице Марић је оно вероватно било тековина културне климе с почетка педесетих година прошог века, када је, између осталог, организована изложба средњовековне уметности на тлу Југославије у Паризу.³⁰ Милин закључује да Љубица Марић није посматрала

³⁰ Изложба *Уметности на тлу Југославије* приређена је од 9. марта до 22. маја 1950. у Музеју француских споменика [Musée de Monuments Français, данас Cité de l'Architecture] у Палати Шајо [Palais de Chaillot]. По избору академика Светозара Радојчића (1909–1978), представљена је и српска средњовековна уметност. Вођа поставке био је хрватски књижевник Мирослав Крлежа [Miroslav Krleža, 1893–1981], који је написао предговор за каталог изложбе, као и есеј „Povodom izložbe jugoslavenskog srednjovekovnog slikarstva i plastike u Parizu 1950 godine”, који је објављен у *Republici* (1950, 6) и у часопису *Jugoslavija* (1950, зима) (уп. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1217>, приступљено 28. новембра 2015). Забележено је да је чувени француски писац и потоњи министар културе Андре Малро [André Malraux, 1901–1976] био толико одушевљен фрескама из манастира Сопоћани да је изјавио „да узвишенијег и лепшег сликарства Европа није имала у периоду пре Ђота [Giotto]” (нав. према Ковачевић 2014). О интересовању српских композитора који су деловали после Другог светског рата за средњи век, видети такође Милин 1988.

српску средњовековну уметност (архитектуру, фреско сликарство, религиозну поезију), па тако ни појање, из религијских или пак националних побуда, већ као израз **духовности у ширем смислу**, чије су је вредности фасцинирале: „Чињеница да је своје значајно остварење назвала *Византијски*, а не *Српски концерт*, могла би да сведочи у прилог томе” (Milin 2009: 76).³¹ Исту позицију заступа и Ајван Муди, који сматра да уметнички израз Марићеве, или њена реинтерпретација архаичног, не потиче из специфичне *духовне* већ *музичке* традиције – традиције српског појања, која је, опет, сама по себи музика духовне традиције, чега је композиторка била свесна (Moody 2010: 75–76; 2012: 55). Муди исправно дефинише позицију Марићеве као „супра-религијску” (Moody 2014), јер њу занима пре свега **музички систем Осмогласника** (другим речима, потенцијал мелодија за линеарно музичко размишљање), али и њихов **симболички потенцијал**,³² односно њихово место у „старини”. И Милорад Маринковић запажа да „[а]уторка даје предност метафизичкој тежњи и напору над религиозним тежњама уводећи метафизичку параболу у своју уметност, што је по мени извесно удаљавање од суштине саме музике. Самим тим она обредну димензију музике преноси у свет чистог музичког материјала, тј. свет музичког језика” (Маринковић 2008). Као што констатује Мелита Милин, код Љубице Марић доминантно место заузима интересовање за **далеку, архаичну прошлост** (уп. Милин 1997: 226–237; 1998: 127–142), па је у том светлу за њу *Осмогласник* симбол „средњег века” и далеке прошлости – иако појање које је Мокрањац записао највероватније није старије од XVIII века (Перковић 2010: 332)!

³¹ У оригиналу на енглеском језику: “The fact that she named her important work *Byzantine concerto*, not a *Serbian* one, could account for that”. Слично запажање износи и Ивана Перковић, када констатује да Љубица Марић говори о „Византији”, а заправо користи мелодије *српског* народног појања, и то у *зайису Сивевана Мокрањца* – који је, записујући појање, истовремено извршио његову редакцију и поједностављење: „Прилазећи мелодијама српског појања не као својеврстан музички хроничар или појак, већ као музичар-стваралац, овај аутор С. Мокрањац је свесно и систематски вршио својеврсну ревизију мелодија ради истицања особина које је сматрао битним. Овде се не ради само о добро познатим трилама и украсима смештеним у музичке фусноте, већ и о одређеним музичким формулама, а оне, познато је, значајно учествују у грађењу идентитета једног гласа” (Перковић 2010: 333).

³² Муди сматра да је у делима као што су *Византијски концерт* и *Ostinato super Thema Octoicha* присутна свесна употреба симболичких елемената те да *Осмогласник*, у датом контексту, може да се посматра као звучни пандан икони (“In works by Marić such as the *Byzantine Concerto* (1959) or *Ostinato super Thema Octoicha* (1963), the conscious use of symbolic elements is clearly present, and the *Ototochos* may, in this context, be thought of as an aural analogue to the icon”, Moody 2012: 55).

Наравно, треба имати у виду да је Љубица Марић деловала у *десакрализованом* периоду после Другог светског рата, када је комунистичка идеологија у великој мери потиснула (православну) хришћанску веру и када је једино било могуће стварати *религиозна* дела у најширем могућем смислу речи, ван црквеног контекста (Prodanov Krajišnik 2008: 37 и даље; такође Moody 2010). С друге стране, Милорад Маринковић започиње свој композиторски рад у периоду поновне *сакрализације* српског друштва крајем XX века, када долази и до процвата интересовања уметника (не само у области музике) за религиозну тематику, као и за стварање духовне и црквене уметности. За њега, *Осмогласник* је извођачки живи, неодвојиви део садашњег тренутка његовог живота, а још више од тога, *духовна суйсијанца*, с обзиром на то да су се у напевима наталожили векови молитвеног певања:

„Мишљења сам да се свака музичка стварност може одуховити, само је то лакше и сигурније учинити са оним музичким садржајем који у себи већ носи дух векова молитве – дакле мелодијским садржајем инспирисаним црквеним појањем и директним цитирањем овог појања” (Маринковић 2006).

Док Ира Проданов Крајишник опусе српских композитора с краја XX века дели у две групе – оне у чијим делима се религиозним „средствима” православне вере буди национална свест слушаца, и оне који настоје да дочарају религиозно као такво, без намере да истовремено подстичу национална осећања³³ – она ипак указује и на постојање извесног броја остварења која се налазе на граници ових двеју група (Prodanov Krajišnik: 53–54). У таква остварења могу да се уброје *Херојска увертира*, *Псалмодија* и *Концерт за клавир и оркестар*, будући да је у Маринковићевом мисаоном универзуму православље непосредно везано за српско културно наслеђе. Очигледно је да Милорад Маринковић приступа стваралачком чину с дијаметрално различите позиције него Љубица Марић, чега је и он свестан, али такође закључује:

„Да није дела Љубице Марић, у садашњости бисмо имали слабију сједињеност српске традиционалне и српске [уметничке, прим. Ј. Ј. Б.] музике, чиме би комуникација унутар наше сопствене културе ослабила (Маринковић 2008).”

³³ О односу православне цркве и нације видети: Џалто 2011: 89–95.

Закључак

Симфонијске и концертантне композиције Милорада Маринковића посматране су у овом раду као дела *религиозне музике*, сходно композиторовој дефиницији тог појма. Као суштинске одлике које оправдавају ту квалификацију, истакнути су обликотворни поступци који доприносе целовитости, интегритетности композиција: специфична једноставност и монотематичност, употреба цикличног принципа и програмност. Такође, референце на напеве из српског *Осмогласника* појачавају везу са српском *духовном/црквеном* музиком, с тим што се нивои комуникације између Маринковићеве музике и ове традиције разликују од дела до дела: највидљивији су у *Псалмодији* и *Концерту за клавир и оркестар*, у мањој мери у *Херојској увертури*, док су у *Малој ојери* присутни само условно тј. контекстуално.³⁴ Иако инструментална остварења Милорада Маринковића не спадају у област *духовне* музике у оном виду како је он дефинише, она јесу „духовна” у ширем смислу, као израз композиторове тежње за *одуховљењем* сопственог музичког стваралаштва.

СПИСАК РЕФЕРЕНЦИ

- Kovačević, S. I. (2014) „Andre Malro - uzoran primer ministra i reformatora kulture”, <http://kulturniheroj.com/?p=2909> (приступљено 28. новембра 2015).
- Маринковић, М. (2006) „*Псалмодија* за симфонијски оркестар двојног састава (2006)”, Београд: Факултет музичке уметности (рукопис).
- Маринковић, М. (2008) „Љубица Марић: Музика и мистика”, рад изложен на Међународном научном скупу *Српски језик, књижевности, уметности* (31. X–01. XI 2008), Крагујевац: ФИЛУМ (рукопис).
- Маринковић, М. (2010) „Анализа магистарског рада *Концерт за клавир и оркестар* рађеног у Одсеку за композицију, у класи ред. професора Властимира Трајковића”, Београд: Факултет музичке уметности (рукопис).
- Маринковић, М. Т. (2011) „Уметничко истраживање монотематских и цикличних поступака и цикличних форми (соната, концерт, свита) у стваралаштву Милорада Маринковића (‘Херојска увертира’ за симфонијски оркестар, ‘Концерт’ за клавир и оркестар Б дур, и ‘Мала опера’ за камерни секстет (фл, об, кл, вн, вл, вч, клав, харфа))”, Београд: Факултет музичке уметности (рукопис).
- Маринковић, М. (2012а) „Простори унутрашњег певања”, текст из програма концерта БКО Љубица Марић одржаног 12. новембра 2012. у Холу Народне банке Србије.
- Маринковић, М. Т. (2012б) „Религиозна, духовна, црквена музика – три Богонадахнута лица музике”, у мр В. Каначки & др С. Пајић (ур.) *Српски језик, књижевности*,

³⁴ Иначе, посебну тему представљао би однос према музичкој парадигми – цитатима, парафразама или симулацијама – у композицијама Милорада Маринковића, што би омогућило да се изведу закључци о стилском усмерењу његове музике. Међутим, овде таква врста анализе није била у средишту пажње.

- умености. Зборник радова са VI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28–29. X 2011) Књига III ЈЕЗИК МУЗИКЕ. Музика и религија & Реч и слика. Иконографија и иконографски метод – теорија и примена, Крагујевац: ФИЛУМ 61–72.
- Medić, I. (2004) *Klavirska muzika Vasilija Mokranjca*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004.
- Medić, I. (2013) “In the Orbit of Shostakovich: Vasilije Mokranjac’s Symphonies”, *Music and Society in Eastern Europe*, 8, 1–22.
- Milin, M. (1988) „The Interpretation of the Middle Ages in Serbian Music after the Second World War”, In *Musica Antiqua Europae Orientalis*, VIII, Bydgoszcz: Filharmonia Pomorska, 677–685.
- Милин, М. (1997) „О архаичном изразу у српској музици после 1945. године!”, у В. Перичић (ур), *Фолклор–музика–дело*, зборник радова, Београд: Факултет музичке уметности, 226–237.
- Милин, М. (1998) *Традиционално и ново у српској музици њосле Другоџ свејскоџ рајна (1945–1965)*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- М. (2009) “The Music of Ljubica Marić: The National and the Universal in Harmony”, In K. Romanou (ed.), *Serbian and Greek Art Music. A Patch to Western Music History*, Bristol – Chicago: Intellect Books, 67–80.
- Moody, I. (2010) “Aspects of Spirituality and Modernism in the Music of Ljubica Marić”, у академик Д. Деспић & др М. Милин (ур.) *Просјори модернизма: ојус Љубице Марић у конјтекстју музике њеноџ времена*. Зборник радова са научног скупа, Београд: Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 75–82.
- Moody I. (2012) “Re-inverting the icon: Approaches to the Sacred in the Music of Sofia Gubaidulina, Ljubica Marić and Ivan Spassov”, у мр В. Каначки & др С. Пајић (ур.) *Српски језик, књижевност, умености*. Зборник радова са VI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28–29. X 2011) Књига III ЈЕЗИК МУЗИКЕ. Музика и религија & Реч и слика. Иконографија и иконографски метод – теорија и примена, Крагујевац: ФИЛУМ, 51–59.
- Ivan Moody (2014) “Byzantine Discourses in Contemporary Serbian Music”, In Melita Milin & Jim Samson (eds.) *Serbian Music: Yugoslav Contexts*, Belgrade: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, 109–125.
- Dr Ira Prodanov Krajišnik (2008) „Desekularizacija u srpskoj umetnosti i muzici”, *Religija i tolerancija*, VI/9, 37–57.
- Ивана Перковић (2010) „Шта је то у српском црквеном појању инспирисало Љубицу Марић?”, у академик Д. Деспић & др М. Милин (ур.) *Просјори модернизма: ојус Љубице Марић у конјтекстју музике њеноџ времена*. Зборник радова са научног скупа. Београд: Српска академија наука и уметности и Музиколошки институт САНУ, 331–344.
- Savić, S. (2010) „Referat”, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti (rukopis).
- Џалто, Д. (2011) *Plus ultra. Изабрани есеји о савременој култури, комуникацији и вери*. Београд: Отачник.

Jelena Janković-Beguš

CHANTING OF THE INNER SPACE: ON SYMPHONIC AND
CONCERTANTE WORKS BY MILORAD MARINKOVIĆ

(Summary)

The opus of contemporary Serbian composer Milorad Marinković (b. 1976), which encompasses works of choral, chamber, concertante and symphony music, leans towards classical forms of artistic music, Serbian folklore music, and Serbian Orthodox church chant. This paper deals with pieces composed for larger instrumental ensembles: *Herojska uvertira (Heroic Overture)* for symphony orchestra, *Psalmodija (Psalmody)* for symphony orchestra, *Koncert za klavir i orkestar (Piano concerto)* and *Mala opera (Little Opera)* for chamber ensemble (septet) with prominent soloist parts of flute and clarinet. Special attention is placed on different procedures used by Marinković to accomplish wholeness and integration of the musical tissue. This paper observes these pieces as examples of *religious music*, having in mind the composer's own understanding of the notion. Among common characteristics of the observed works that justify this point of view are specific single movement forms and the prominent role of main thematic materials, a cyclic principle, and programmatic elements. References to Serbian church chant observed in Marinković's instrumental works are also discussed, especially in parallel with the analogue procedures used by Ljubica Marić (1909–2003), one of the composer's role models. Although Marinković's works for instrumental ensembles do not fall into the category of *spiritual music* in its narrow sense (as defined by the composer himself), in this paper they are nevertheless considered as "spiritual" in a broader sense, as an expression of the composer's desire to *spiritualize* his entire artistic output.

Примљено 5. септембра 2015.

Прихваћено за штампу 25. октобра 2015.

Оригинални научни рад.

DOI: 10.2298/MUZ1519119V

UDK: 070.486:78.01(497.11 Београд)

78.072.3:78.03

Ревија музике, заборављени музички часопис међуратног Београда*

Александар Васић¹

Музиколошки институт САНУ (Београд)

Апстракт

Од јануара до јуна 1940. у Београду је излазила *Ревија музике*. Часопис је био окренут популаризацији класичне музике, али су на његовим страницама били заступљени и други садржаји: филм и филмска музика, цез, позориште, балет, књижевност, ликовне уметности, мода, па чак и спорт. Часопис је у сваком броју доносио нотни прилог – композиције популарне музике онога времена, за глас и клавир. У овој студији износе се темељне карактеристике часописа, његов профил и концепција, а пажња се задржава на анализи текстова о класичној музици.

Кључне речи

Ревија музике (1940), српска музичка периодика – XX век, Марија Шмолка Зоњи, популаризација класичне музике

Циљ ове студије јесте да скрене пажњу на један заборављени музички часопис међуратног Београда.

Стана Ђурић-Клајн је већ у току међуратног раздобља својој делатности концертне пијанисткиње додала и активност музичког писца. Већ тада се показала њена наклоност према музичкој историографији, која ће после Другог светског рата постати главном облашћу њеног рада. У часопису *Музички гласник*, у чијем је уређивачком одбору била, у двоброју за јануар – фебруар 1940. године, објавила је, поводом десетогодишњице *Музичког гласника*, историјат југословенске музичке периодике (Ђурић-Клајн 1940). Језгровит, управљен на главне податке и карактеристике, тај синтетички осврт на југословенске музичке часописе у прошлости, укључио је и напомену о часопису који је покренут управо у часу када Ђурић-Клајн пише овај свој прилог. Реч је о *Ревији музике*. То је прво помињање тога гласила у нашој музикологији. Наредни пут биће то опет из пера Стане Ђурић-Клајн, шеснаест година касније, када ће изаћи књига *Музика и музичари*, избор

* Ова студија представља резултат рада на пројекту *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

¹ alvasic@yubc.net

њених чланака и студија из историје домаће и европске музике (Ђурић-Клајн 1956). У тој збирци прештампан је, уз извесне измене, њен рад из 1940. године, сада под насловом „Историски преглед југословенских музичких часописа”. Коментар о *Ревиви музике* поновљен је уз само једну измењену реч; наиме, ауторка је у потпуности задржала свој текст из 1940. године, заснован на увиду само у први број *Ревиве*, и није актуализовала своје писање с обзиром на то да је после првог изишло још пет бројева овога часописа. Штавише, задржана је и временска квалификација која није кореспондирала с годином објављивања књиге, а ни с чињеницом да је *Ревивија* у међувремену угашена: „... *Ревивија музике* је лист који је недавно почео да излази у Београду...” (Ђурић-Клајн 1956: 92). Није јасно зашто је ауторка тако поступила; могућно је да (више) није имала на располагању примерке *Ревиве музике*, што није искључено с обзиром на стање у београдским библиотекама, о чему ће бити речи. А могућно је и да је сматрала да часопис не заслужује већег труда јер га је 1940. године повезала само с музиком „забавне садржине”, па се стога можда није ни вратила да га потпуније разгледа (Ђурић-Клајн 1940: 17).

Уследило је неколико прилика за обраду *Ревиве музике*, али ниједна није искоришћена. Мислимо на прво и друго издање *Muzičke enciklopedije* Југославенског лексикографског завода (Andreis 1958–1963; Kovačević 1971–1977), као и на *Leksikon jugoslavenske muzike* истог издавача (Kovačević 1984). У тим меродавним приручницима поједини српски музички часописи (дакле не сви), обрађени су у оквирима засебних јединица, али тако се није поступило с часописом који је предмет нашег рада.² У сва три наведена издања постоје и одреднице које обрађују музичке часописе као целину (*Музички часописи у Југославији; Србија*); у сва три та чланка *Ревивија музике* је споменута, уз напомену да је тај часопис био посвећен забавној музици (Ђурић-Клајн 1963: 255; Ђурић-Клајн 1974: 650; Anonim 1984: 169). Како ћемо показати у овој студији, та напомена није тачна јер је редуktivна; она, свакако, није обухватила целину, па ни доминантну страну *Ревиве музике*. Понављање једном изречених судова,

² У оба издања загребачке *Muzičke enciklopedije* засебне јединице добили су следећи часописи: *Музички гласник* (1922), *Гласник Музичког друштва „Стијанковић”* (1928–1934, 1938–1941; год. 1931. преименован у *Музички гласник*), *Музика* (1928–1929) и *Zvuk* (1932–1936). Засебно нису обрађени *Vesnik Južnoslovenskog pevačkog saveza* (1935–1936, 1938), *Славенска музика* (1939–1941) и *Revija muzike* (1940). Исто је и у горенаведеном *Leksikonu jugoslavenske muzike*. Српска академија наука и уметности, Матица српска и београдски Завод за уџбенике управо објављују *Српску енциклопедију*. Како је тај пројекат у својој првој фази, то се није могло приспети до обраде личности и појмова чије је почетно слово Р; зато у вези с *Ревивом музике* нисмо споменули ту енциклопедију.

нетачних, удружило се с ондашњим узусима струке – забавна музика није била виђена као легитиман задатак музиколошких истраживања и проучавања.

Претпоследња прилика била је пре шеснаест година када је др Роксанда Пејовић, један од најзначајнијих истраживача историје писане речи о музици код Срба, иступила с другим томом своје историје српске музичке критике и есејистике, с томом који обрађује међуратни период (Пејовић 1999). У тој књизи *Ревуја музике* није споменута, нема је ни у табели у којој су поређани наслови међуратних музичких часописа (Пејовић 1999: 22). Најзад, иста ауторка *Ревују музике* није поменула ни у чланку о српским музичким часописима у *Енциклопедији српског народа* (Пејовић 2008: 705–706).

Који су разлози определили ово видно одсуство *Ревује музике* у послератном периоду? Један од одговора могао би бити у томе што ово гласило, како се испоставило, не постоји ни у једној библиотеци у Републици Србији. Наиме, истраживање писца ових редова показало је да часопис поседује једино Национална и свеучилишна књижница у Загребу. Дакле, после Другог светског рата српски научници су лако могли доћи да часописа, уколико су знали да га поседује централна хрватска библиотека и уколико су га уопште имали у виду.

Први пут су одабрани аспекти *Ревује музике* анализирани у склопу интегралног истраживања корпуса међуратне српске музичке периодике, које је предузео писац ових редова (Васић 2012).³ На основу копија које је тај аутор прибавио из Загреба, настала је и студија мр Биљане Милановић о популарним жанровима на страницама *Ревује музике* (Милановић 2015).

О ком и каквом часопису је реч?

Ревуја музике је почела да излази у јануару 1940. у Београду. Њен век није био дуг – угасила се већ у јуну исте године. Часопис је излазио једном у месецу. Укупно је изашло шест бројева. Укупан обим месечне свеске био је тридесет две стране; од тога је половина одлазила на нотни додаток – популарне композиције онога времена, за глас и клавир. *Ревуја музике* је објавила 222 чланка и нотна прилога. Часопис је излазио на латиничном писму. Поједине језичке формулације припадају хрватском језику: „отац се је интересирао...”; „како си замишљаш”; „страсно сам волио музику”; „истом” (у значењу: истога часа,

³ Овде желимо да изразимо најсрдачнију захвалност проф. Лади Тајчевић, класичном филологу, вишем лектору за латински језик на Катедри за латински језик и римску књижевност Филозофског факултета Свеучилишта у Загребу, у пензији, која нам је копирала и послала све бројеве *Ревује музике*.

одмах), а интерпункција је гдекад граматичка. Само је један чланак потписан, и то иницијалима. Часопис је богато илустрован фотографијама уметника (музичари, глумци, балетски играчи и др) и градова, репродукцијама уметничких слика, призорима с концерата и из позоришних представа и филмова и др.

Уредница часописа била је Марија Шмолка, од другог броја потписана као Марија Ш. Зоњи. Нажалост, нема расположивих архивских, тј. биографских података о овој личности.

Уредница читалачкој публици није ускратила програм нове ревије. Она се читаоцима обратила на самом почетку и јасно указала на циљеве и аспирације часописа. Наиме, на другој страници првог броја објављен је чланак „Pohvala muzike” (Anonim januar 1940a: 2). У њему је у неколико тачака изнет програм *Ревиије музике*. После општих напомена о значају музике за човека и његов живот, још од најстаријих времена, уредница је прешла на разлоге с којих је часопис покренут и задатке које треба да испуни. *Ревиија музике* је имала да служи музици, да „пропагира царство звукова” и да обавља обавештајну функцију, наиме да огроман број љубитеља музике информише о свему што се код нас и у свету догађа у музичкој сфери. Значајна је напомена уреднице о приступу који ће заговарати *Ревиија музике*: обавештавање ће бити ситуирано у приступачној форми јер је циљ популаризација музичке уметности.

У програмском слову наглашено је оно што је читалац могао да прочита у поднаслову *Ревиије музике*: месечни лист за музику, позориште и филм. Уредница је у својој речи додала још неке области које ће часопис пратити: сликарство, вајарство, књижевност, мода итд. Реч је, дакле, о тематски широко постављеном магазину за уметност и културу, у којем ће музика имати главну, али не и једину улогу. *Ревиија музике* ће писати чак и о спорту.

У чланку „Pohvala muzike” речено је и то да нови часопис долази да попуни празнину „јер ми немамо данас ниједан list ove vrste”. И заиста, године 1940. у Београду су излазила два музичка часописа – *Музички гласник* и *Славенска музика*. Физиономија тих гласила сасвим је другачија у односу на *Ревиију музике*. Били су то часописи потписаних сарадника, с ауторским штивима, и којима популаризација музике није била превасходни или једини циљ.⁴

Из уводне речи се не види да је ново гласило пригрлило не само уметничку, већ и популарну музику. И по томе се *Ревиија музике* разликује у односу на све друге београдске музичке часописе међуратног доба. Својеврсну, индиректну допуну програмском чланку из првог броја, представља једна реченица садржа-

⁴ Подробну расправу о овим гласилима видети у Васић 2012.

на у чланку о Бечу као граду музике, у петом броју (Anonim мај 1940: 5). Тамо се каже да се у Бечу „није могла испреčiti она kobna podvojenost između ozbiljne i vesele muzike...”. Управо је превазилажење такве или сличне поделе у нашој музичкој култури међуратног периода на себе узела *Ревија музике*, пишући и о цезу и филмској музици.⁵

Која би била дистинктивна обележја *Ревија музике*, када је реч о жанровским и тематским аспектима, као и о поступку који стоји у основи написа публикованих у овоме гласилу?

Сасвим је јасно да је жанровска структура била условљена расположивим простором. Шеснаест страница предвиђених за текстове ограничење је које је уредништво ставило пред себе. Стога није било могућно неговати развијене саставе попут студија или разуђенијих есеја. Уосталом, то не би било у сагласју с прокламованим, популаризаторским циљевима ревије. Ипак, у часопису има дужих чланака, на по једној или две странице, популарно конципираних и тако интонираних историографских есеја, али у целини доминирају мале форме. Ако је реч о класичној музици, *Ревија музике* је писала о истакнутим европским и југословенским композиторима, доносила је вести из иностраног музичког живота, бележила појављивања нових дела домаћих стваралаца, указивала на наступања и успехе наших уметника у иностранству. Карактеру *Ревије музике* нарочито су погодовали интервјуи, а онда и куриозитети блиски листу окренутом ширем кругу читалаца. Но пођимо редом. Намера нам је да се зауставимо код најзначајнијих аспеката овог часописа.

У обимније чланке долазе прилози *Ревије музике* из историје српске и хрватске музике.

Из српске музичке прошлости одабране су једна крупна личност и једна од најзначајнијих музичких установа.

Ревија музике је у свом другом броју објавила текст о Корнелију Станковићу, родоначелнику српске уметничке музике. Повод том напису јесте пренос посмртних остатака тог уметника у Београд. То је зналачки и савесно написана, и исцрпна и сажета биографија тога композитора. После уводних напомена у којима се указује на тешке околности српске културе од пада под турску власт до почетка XIX века, аутор помиње пионире наше музичке културе – Јосифа Шлезингера и Николу Ђурковића. Израгање Корнелијевог животописа тече хитро и концен-

⁵ Како је Биљана Милановић у горепоменутој студији писала о популарним жанровима на страницама овог часописа и о његовом повезивању с нарастајућим тржиштем комерцијалне забаве, то ћемо се овде бавити односом *Ревије музике* према класичној музици.

трисано; ништа значајно из животног пута и рада тог музичара није изостављено: породично окружење, улога Павла Риђичког, студије у Бечу код Симона Сехтера (Simon Sechter); па онда: утицај идеја Вука Караџића, мелографски рад на црквеној музици у Сремским Карловцима, диригентски рад у Београдском певачком друштву и др. Писац овога чланка улива поверење не само скрупулозним излагањем података о Корнелијевом животном путу, већ и одмереном оценом његовог композиторског дела: „Kornelije Stanković kao kompozitor, posmatran merilom evropske muzike njegova doba, nema većega značaja. No kao kompozitor jedne pokrajine, kao pronalazač i čuvar narodnog muzičkog blaga, on će uvek ostati dragocen srpskoj muzici. Najuspelije su njegove crkvene horske kompozicije...” (Anonim februar 1940: 2). Непознато је од кога је и одакле чланак узет, али су саопштени подаци стабилни. Читалац је добио поуздану информацију и објективно вредновање.

И други чланак с темом из српске музичке повести има конкретан повод. Наиме, године 1940. навршиле су се две деценије од оснивања Оперe Народног позоришта у Београду. *Ревуја музике* је тај јубилеј обележила дужим чланком. У њему су изнете реалије у вези с предисторијом те наше музичке установе: извођења првих оперета и опера још пре Првог светског рата и гостовања оперских кућа из Загреба (1911) и Италије (1912), која су имала великог значаја за нашу публику онога времена и за подстицање интересовања за оперу у нашој средини. Аутор чланка даје податке о стварању Београдске опере и заслугама управника Милана Грола и др. Циљ писца овог текста није био исцрпно излагање репертоарске политике Оперe током тих двадесет година; он се, после предисторије, зауставио код првих солиста и на првој сезони, саопштивши податке о изведеним делима током те прве сезоне. Дакле, пред читаоцима је само назначен историјат Оперe Народног позоришта, само слика прапочетака и формалног почетка. У чланку се помиње и увођење балета на београдску позорницу, испрва као балетских тачака у оперским представама (V. V. 1940).⁶

Уредништво *Ревује музике* је југословенску Краљевину посматрало као јединствену целину и никакве разлике се не могу уочити када је реч о пласирању садржаја о различитим крајевима те државе. Часопис је, тако, обимнијим, популаризаторским, условно речено: историографским есејима представио корифеје хрватске музике – Ватрослава Лисинског и Ивана Зајца (Anonim mart 1940: 2; Anonim april 1940: 2). Слично горенаведеном тексту

⁶ О наведеним гостовањима трупа из Хрватске и Италије видети у Турлаков 2005, први том: 36–41.

о Корнелију Станковићу, то су развијени састави, с издашном фактографијом о животном и професионалном путу композитора, њиховом школовању, успесима и невољама и с указивањем на главне карактеристике њиховог рада. Стручни слој тих текстова није наглашен, музичка терминологија је готово одсутна. Ипак, аутори тих написа изнели су запажања која подразумевају стручне увиде. Тако је Лисински (вредносно) упоређен са Стеваном Мокрањцем (јачина националног израза, идеолошки аспект, одабир форми), а Иван Зајц с Лисинским (владање техником, инвентивност, дубина израза, идеологија). Писци ових чланака нису прескочили да укажу на оно што су сматрали веома значајним. У чланку о Лисинском помиње се његова веза са Србима и помоћ коју је добио од Срба у Новом Саду и Београду. У чланку о Ивану Зајцу каже се да је био „prvi organizator i propagator muzike u zapadnom delu naše domovine” (подв. А. В.). Али није само југословенска идеологија била у свести аутора наведених чланака. Њих су занимали и карактери великих личности националне музике. Тако у напису о Зајцу стоји напомена о његовом односу према Лисинском: „Imao je srećan život, jer je bio prvi u svom krugu, priznat i voljen. Izvodio je u operi, čiji je bio direktor, svoja dela, pa nekad u jednoj sezoni i po pet svojih opera i opereta. Ipak delo svog velikog prethodnika Lisinskoga, operu *Porin*, nije izveo”. Човек, а не само његово дело, занимао је покретаче *Ревује музике*. То пратимо и у чланцима посвећеним нејугословенској тематици. О Францу Лехару (Franz Lehár) читамо и ово: „U privatnom životu Lehar je veoma ljubazan čovek, neobično pristupačan onda kada ne radi. A radi mnogo” (Аноним јануар 1940b: 6).

Од старијих хрватских композитора *Ревуја музике* је осветлила и Фортуната Пинтарића (бр. 3). То је кратак чланак, с освртом на издање његове клавирске музике у редакцији пијанисте и клавирског педагога Светислава Станчића (издавач: Хрватски гласбени завод). Поступак је сличан као у обимнијим чланцима: биографија се не прескаче, а стручни аспект подразумева приличну дистанцу према појмовном језику музичке теорије. Штавише, музика се описује готово литерарним језиком, таквим да га лако може прихватити нестручни читалац: „Iz njih [tj. kompozicija za orgulje i klavir, A. V.] izbija njegov vedri i naivni talenat. Kretao se u oblasti sitnijih klavirskih formi a u nastojanju da jednostavnim sretstvima da uverljiv izražaj svoje sveže i sretne inspiracije” (Аноним март 1940a: 7).

Личности из словеначке музичке историје нису добиле простора на страницама *Ревује музике*. Не можемо знати зашто је то тако; један од разлога могао би бити и рани престанак излажења часописа. Да је *Ревуја музике* излазила дуже,

можда би и најважнији словеначки композитори добили своје портрете.

Популаризација музичке уметности увек је спровођена и спроводи се, на првом месту, преко великих личности светске и европске музике. Тако је било и у београдској *Ревиви музике*.

Чланцима-есејима у часопису су представљени: Рихард Штраус (Richard Strauss; у два наврата, у бр. 1. и бр. 5), Карл Марија фон Вебер (Carl Maria von Weber, бр. 3), Фредерик Шопен (Frédéric-François Chopin, бр. 4), Јохан Себастијан Бах (Johann Sebastian Bach, бр. 6) и Ханс Пфизнер (Hans Pfitzner, бр. 6). Какав поступак срећемо у тим чланцима? Јер основно питање јесте: како у часопису популаризаторске тенденције ускладити стручни приступ и појмовник с хоризонтом очекивања читалачке публике?

У овим написима примарно средство јесте *нарација* која подразумева литерарни манир. У чланку у Веберу о читамо: „Do poslednjeg daha brinuo se za ljubljenu ženu i decu. Njoj zahvaljujemo za muziku Oberona, koju je pisao za London, da bi njenim приходима obezbedio porodicu, dok je njegovo telo već pomalo nestajalo sa ovoga sveta” (Anonim mart 1940v: 7). Конвенције XIX века, века романтизма обележеног идејом генија, наставиле су да живе и у првој половини наредног, XX столећа. Тако и аутори *Ревиве музике* посежу за реквизитом наших старих музичких писаца – за описом физичког изгледа уметника. У чланку о Р. Штраусу читамо: „Kad pogledamo visoki, elegantni stas sa impozantnom glavom, vidimo duhovni elasticitet koji izbija iz svakog gesta, govora i iz interesovanja za sva pitanja života...” (Anonim maj 1940a: 7).

Уколико ове чланке о европским композиторима упоредимо с наведеним портретима југословенских музичара, приметимо да је овде стручни слој донекле снажнијег састава. Међутим, то присуство остварено је с успехом – из аспекта, пре свега, нестручне публике. Музички термини употребљени су ненаметљиво, тако да прођу неосетно кроз примарно, наративно ткање. У једном од два чланка о Рихарду Штраусу наилазимо на пример елементарног стручног дискурса, дакле веома обузданог за вољу аспирације ревије, дискурса који произлази из литерарне доминанте чланка:

„Muzika R. Štrausa je istinska i time ona svojom snažnom i bujnom lepotom, svojom vibrirajućom vitalnošću, prijatnošću zvukova, i svojom veselom duhovitošću nosi sobom ushićenje, uzvišenost i zanos. Kako samo blešti kod njega orkestar! Zahvaljujući rafiniranoj tehnici raspodele, mijenjanja... on postiže podjednako i najnežnije i najsnažnije efekte. I pored

sve njene smelosti i svesne opreke prema atonalitetu njegova muzika odiše melodičnošću i harmonijom” (Anonim maj 1940b: 8).

Најдаље се у правцу стручног писања отишло у напису о Шопену (Anonim april 1940a: 6). Пре свега, биографски слој је овде мање заступљен. Помиње се, дакако, Шопеново пољско-француско порекло, његов долазак у Париз, успеси у париским салонима и, наравно, животна веза са Жорж Сандовом (George Sand). Међутим, већи простор и нагласак добило је излагање о Шопену као изванредном пијанисти и импровизатору, о његовим првим делима, а онда се побрајају и његова најзначајнија остварења. Не сматрајући да ће тиме узнемирити читаоца, писац ређа тоналитете свих Шопенових балада и скерца, Друге и Треће клавирске сонате. Аутор овог чланка сматра да има права да дубље захвати у професионални вокабулар, па тако о Шопену пише и следеће, зналачке редове:

„Elegički ton njegovih kompozicija rezultira iz hromatički vodene melodijske linije i njenih ornamenata, tako karakterističnih za klavirski stil ovog majstora. Punoća zvuka njegovog klavirskog stava posledica je originalne figuracije u pratnji, koja iskorišćuje sav opseg klavijature u rastavljenim akordima, novim harmonijama sa bolnim i zadržanim disonancama, koje ukazuju na Wagnera” (Anonim april 1940a: 6).

Ипак, ни аутор овог састава не изневерава примарну оријентацију *Ревивије музике* према превасходном литерарном начелу: „Из елегичних тонова његове уметности развијају се често divљи i strasni uzvici i dramske gradacije, u kojima pulsira ritam neispunjene silne čežnje, a iz malih oblika razvijaju se široke epske slike u tonovima” (Anonim april 1940a: 6).

Ревивија музике није о музици писала аматерски, иза њених текстова је стајало стручно знање. Али писала је мислећи на љубитеље музике или на оне који би то могли постати.

На које је још начине *Ревивија музике* радила на популаризацији музике? Чинила је то обраћањем најпогоднијим формама и поступцима који су морали привлачити како музичку, тако и ону публику која о музици није много знала.

Поред наведених портрета композитора, *Ревивија* је објавила романсирана штива о Глуку (Christoph Willibald von Gluck, бр. 2), Моцарту (Wolfgang Amadeus Mozart, бр. 3), Паганинију (Niccolò Paganini, бр. 4). У тим текстовима читаоцу су предочене љубавне историје (Глук и његова неостварена љубав која ће наћи одјека у његовој музици); приближење Моцартовом лику дато је кроз

осврт на четири жене у његовом животу (мајка, сестра, супруга и једна непозната, мистериозна жена). А личност Паганинија дочарана је преко његовог карактера, психологије и појединих склоности. Тако сазнајемо да су жене представљале велику слабост славног виртуоза. Дознајемо и да је ценио новац. Сугестивна су психолошка запажања: Паганини се колебао између крајње племенитости и слабићства (тај израз је употребљен), а волео је и да буде тајанствен. Ни у овом напису нису испуштене предности које доноси осврт на физичку појаву славних личности: „Legendi mnogo je doprinela njegova neobično visoka pojava: bio je dug, suv, markantnih crta, duge kose, prodornog pogleda i svetlih očiju. Zasebno poglavlje bile su njegove ruke... To su bile neverovatno sugestivne, duge i mršave ruke...” (Anonim april 1940g: 8). *Ревуја музике* је знала да одабере пластичне, упечатљиве појединости о личностима великих музичара, а да притом не сиђе у баналан регистар. Јер биографија уметника увек је била привлачна ширим, и не само ширим круговима читалаца. Упркос противљењу књижевних теоретичара аналитичке оријентације, она је повратила своје место и у науци о уметности новијег времена.⁷

За популаризаторску сврху биле су погодне и аутобиографије. *Ревуја музике* је објавила казивања прослављених уметника, као што су: Марија Чеботари (Maria Cebotari), чувена румунска оперска певачица (сопран) и глумица из тридесетих и четрдесетих година XX века, диригент Вилем Менгелберг (Willem Mengelberg), Венсан д’Енди (Vincent d’Indy), оперски баритон Мариано Стабиле (Mariano Stabile), виолиниста Георг Куленкампф (Georg Kulenkampff). Која формула стоји иза ових аутобиографских казивања? Она су саздана на укрштају трију начела: пластичности, духовитости и поуке.

Пластике и упечатљивости, видели смо, има на многим местима у овом београдском часопису. Ту се аутобиографије само придружују, али веома ефектно. У читаочеву меморију можда ће се трајно населити Д’Ендијево казивање о часовима код учитеља Сезара Франка (César Franck) уторком у шест часова ујутро, јер учитељ није имао других слободних термина! Д’Ендија видимо и како пешачи од Швајцарске до Бајројта да би током дуга путовања боље научио немачки (Anonim mart 1940g: 8).⁸ Пластику израза гради и духовитост. Хумор, учтив, не прејак, сигурно је грејао читаоце „Ревује музике”. У казивању Маријана Стаби-

⁷ Критику биографског метода видети у једној од најутицајнијих књижевнотеоријских књига XX века: Velek i Voren 1985; видети и: Herman-Sekulić 1992: 43–55.

⁸ Овај чланак објављен је, у преводу Стане Рибникар, у *Музичком гласнику*, Београд, јануар – фебруар 1932, бр. 1–2, 13–15. Могућно је да га је оданде преузела *Ревуја музике*.

леа о сопственом животу наилазимо и на овакву реченицу: „Мој учитељ клавира, чувени dirigent Molinari, nije imao sreću da me često vidi na časovima” (Anonim april 1940b: 3). А поменути Д’Енди, говорећи о материјално скромним студентским данима, каже и ово: „Služavke su me [u kafani] služile bez biranja jela. Bez sumnje da su nazrele moj ukus, pošto nikad nisam morao da se žalim”.

Ревија музике је поседовала још једну црту: она је својим читаоцима желела да пружи примере људи, великих уметника, који су морали да претрпе велике борбе и невоље на путу до свога циља. Понекад је то био отпор породице која је детету желела сигурно грађанско занимање насупрот неизвесностима музичке професије. Други пут је посреди била борба за афирмацију, суочавање с одбијањима у кругу колега и публике. Али у свим случајевима побеђивали су таленат, рад и упорност. Та штива *Ревије музике* писана су без сладуњавости; то су уверљива сведочанства која су на публику могла деловати подстицајно.

Било је у *Ревији музике* и захвата у доста апартне садржаје, оне који су поготово морали привлачити публику својом егзотичношћу. Часопис је у првој свесци писао о јапанској музици, а у другом броју о кинеском позоришту. И вести су биране према начелу атрактивности: *Ревија музике* се у првом и четвртном броју интересовала за здравствено стање познатог балетског играча Вацлава Нижинског (Вацлав Фомич Нижинский) и да ли ће он поново наступати. Часопис је одабрао и вест да су објављене композиције Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche), у оквиру његових целокупних дела (Anonim april 1940v: 3). У ретке музичколошке куриозитете за које се определила *Ревија* долази вест да је престао да излази *Музички лексикон* Хуга Римана (Hugo Riemann) (Anonim februar 1940a: 13).

За осврт су нам остала два специфична аспекта *Ревије музике* – један музички и један немусички.

Једно од централних питања међуратне домаће музичке културе било је питање модерне музике, њене естетике, њених изражајних средстава и њене – прихватљивости. То питање било је посебно заострено појавом тзв. Прашке групе наших композитора, групе која се опробала у авангардним експериментима попут атематизма и компоновања у четвртстепеном и шестиностепеном систему. Београдски часопис се дискретно укључио у тему која је с толико страсти третирана у нашој оновременој критици и есејистици. Наиме, *Ревија музике* је дала реч заступницима различитих ставова и тако за себе задржала позицију неутралног посматрача. У првом броју објављен је чланак под карактеристичним насловом „Muzika našeg veka je muzika u duhu

folkloru”. У том тексту присуствујемо глорификацији народне музике као основе модерне музике, као и уверености да ће музички препород музичке Европе доћи с њеног истока. Али *Ревуја музике* је укрстила различита схватања. У трећем броју је цитирала Игора Стравинског (Игор Фёдорович Стравинский) који заступа антиромантичарско становиште (Anonim mart 1940d: 15), но зато је у четвртој свесци реч дала Бели Бартоку (Béla Bartók) који критички говори о новијим (неокласичним) делима Стравинског, и још изричито каже: „[Muzika] se ne da odvojiti od osećanja... Jer to je sasvim prirodan razvoj. Inače bi muzika postala mašinska” (Anonim april 1940d: 15). Најпосле, чула се и музичка левица. У четвртном броју читалац добија на увид мисли Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев). Прокофјев сматра да је прошло време дисонанце, атоналности и цеза и залаже се за циљеве које је прокламовала совјетска идеологија – за упрошћеност у мелодији, конструкцији и звучном дејству (Anonim april 1940d: 15). Иако лапидарне и малобројне, ове рефлексije маркирале су заправо најважније питање у вези са савременом музиком, а то је било питање односа према традицији. *Ревуја музике* није „стала” ни уз једно становиште; задовољила се да буде преносник, и то преносник различитих погледа.

Овај часопис је покренут четири месеца после немачке инвазије на Пољску. Ратна и напета међународна ситуација није нашла посебног одзвука на страницама *Ревује*. Часопис је неговао културне и уметничке садржаје без осврта на политичке догађаје. Да немамо хронолошке податке, из *Ревује* не бисмо могли знати да је то време фашизма и агресије. Ипак, у два прилика политика је добила простора. Наиме, у трећем броју је објављен извештај о изузетно успешном гостовању Франкфуртске опере у Београду. Часопис је истакао да су немачким представама присуствовали кнез Павле и кнегиња Олга Карађорђевић, премијер Драгиша Цветковић и готово сви министри: „Na taj način postala je ova par excellence umetnička priredba i društveni događaj za prestonicu” (Anonim mart 1940b: 1). Присуство највиших државних и политичких личности на овим манифестацијама показује колико се у то време водило рачуна о деликатним односима с Немачком.

Као што је познато, велике тензије су обележиле српско-хрватске односе у Краљевини Југославији, од времена атентата на Стјепана Радића, па до убиства краља Александра, и све до престанка постојања те државне заједнице. *Ревуја музике* на челном месту у првом броју извештава о свечаној представи Хрватског народног казалишта у Загребу, у част кнежевског пара Павла и Олге Карађорђевић, под насловом „Grandiozan doček Njihovih Kralj Visočanstava u Zagrebu” (Anonim januar 1940: 1).

И то је било све. Часопис је остао веран програму обзнањеном у првом броју. А тај програм значио је обраћање уметничкој и културној стварности, без иоле знатнијег занимања за друштвени и политички контекст.

Ревизија музике је говорила „непознатим” гласом. Она је једини београдски музички часопис међуратне, и не само међуратне епохе, који је систематски објављивао непотписане чланке. Ако је изостанак ауторског (али не и уредничког) начела неизбежно смањило амбиције часописа, то не значи да *Ревизија музике* није остварила дистинктиван профил. Она је објавила садржаје каквих није било у другим музичким гласилима онога времена. Са своје свеукупне физиономије она се оштро разликује од свих других домаћих музичких часописа, и као таква представља и вредност и куриозитет у оквиру корпуса овдашње музичке периодике. Покретање часописа овакве концепције сведочи о убрзаном развоју наше музичке културе између два рата, културе која се развила и раслојила и у којој се јавила потреба за часописом који би на популаран али поткрепљен начин писао о музици.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

- Andreis, J. (ur.) (1958–1963) *Muzička enciklopedija I–II*, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ/Jugoslavenski leksikografski zavod.
- [Anonim] (januar 1940) „Grandiozan doček Njihovih Kralj Visočanstava u Zagrebu. Svečana pretstava Hrvatskog narodnog kazališta u čast Njihovih Kraljevskih Visočanstava”, *Revija muzike* 1: 1.
- [Anonim] (januar 1940a) „Pohvala muzike”, *Revija muzike* 1: 2.
- [Anonim] (januar 1940b) „Sedamdeset godina života Franje Lehara”, *Revija muzike* 1: 6.
- [Anonim] (februar 1940) „Kornelije Stanković”, *Revija muzike* 2: 1–2.
- [Anonim] (februar 1940a) „Književne i umetničke vesti. Riemannov muzički leksikon...”, *Revija muzike* 2: 13.
- [Anonim] (mart 1940) „Jedan mučenik naše nacionalne muzike... Vatroslav Lisinski i njegov uticaj na jugoslovensku muziku”, *Revija muzike* 3: 2.
- [Anonim] (mart 1940a) „Muzički portreti jugoslovenskih majstora. O. Fortunat Pintarić”, *Revija muzike* 3: 7.
- [Anonim] (mart 1940b) „Muzički triumf Frankfurtske opere u Beogradu. Njihova Kralj. Vis. Knez Pavle i Kneg. Olga prisustvovali su pretstavi Wagnerovog Siegfrida i Mozartovog Otmici iz Saraja”, *Revija muzike* 3: 1.
- [Anonim] (mart 1940v) „Carl Maria von Weber”, *Revija muzike* 3: 7.
- [Anonim] (mart 1940g) „Moja prva saznanja. Poslednji članak Vincenta d’Indija”, *Revija muzike* 3: 8.
- [Anonim] (mart 1940d) „Igor Stravinski o umetnosti našeg vremena”, *Revija muzike* 3: 15.
- [Anonim] (april 1940) „Ivan Zajc, prvi veliki propagator naše muzike”, *Revija muzike* 4: 2.
- [Anonim] (april 1940a) „Frederic Chopin”, *Revija muzike* 4: 6.

- [Anonim] (april 1940b) „Izbačen iz Akademije pa ipak slavan: bariton Mariano Stabile”, *Revija muzike* 4: 3.
- [Anonim] (april 1940v) „Nietzsche kao kompozitor”, *Revija muzike* 4: 3.
- [Anonim] (april 1940g) „Virtuoz koji je 'prodao svoju dušu đavolu'. Iz života slavnog Paganinia, jednog od najvećih umetnika violine. Uoči stogodišnjice smrti Nikole Paganinia”, *Revija muzike* 4: 8.
- [Anonim] (april 1940d) „Bela Bartok”, *Revija muzike* 4: 15.
- [Anonim] (april 1940d) „Sergije Prokofiev”, *Revija muzike* 4: 15.
- [Anonim] [maj 1940], „Beč – grad muzike”, *Revija muzike* 5: 5.
- [Anonim] [maj 1940a], „Richard Strauss”, *Revija muzike* 5: 7–8.
- [Anonim] (1984) „Časopisi. Srbija”, u *Leksikon jugoslavenske muzike*, knj. I–II, ur. K. Kovačević, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, 168–169.
- Vasiћ, A. (2012) *Српска музикографија међураиноџ доба у оћледалу корићуса музичке ћериодике*, необјављена докторска дисертација, Академија уметности Универзитета у Новом Саду, примерак у Библиотеци Матице српске у Новом Саду, сигн. D 5720.
- V. V. (1940) „20 godina od osnivanja stalne opere u Beogradu. 11 februara 1920 godine prikazana je kao prva operna premijera posle rata, u Manježu, *Madam Beterflaj*”, *Revija muzike* 3: 4.
- Velek, R. i O. Voren (1985³) *Teorija književnosti*, prev. Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Beograd: Nolit.
- Đurić-Klajn S. (1940) „Deset godina *Muzičkog Glasnika: Muzički Glasnik* i jugoslavenski muzički časopisi”, *Muzički glasnik* 1 i 2: 7–17.
- Ђурић-Клајн С. (1956) „Историски преглед југословенских музичких часописа”, у *Музика и музичари*: избор чланака и студија, Београд: Просвета, 74–93.
- Ђурић-Клајн С. (1963) „Музички часописи у Југославији. Србија”, у J. Andreis (ur.) *Muzička enciklopedija* II, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 255.
- Ђурић-Клајн С. (1974²) „Музички часописи у Југославији. Србија”, у K. Kovačević (ur.) *Muzička enciklopedija* II, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Kovačević K. (ur.) (1971–1977²) *Muzička enciklopedija* I–III, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.
- Kovačević K. (ur.) (1984) *Leksikon jugoslavenske muzike* I–II, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”.
- Милановић Б. (2015) „Фрагменти о популарној култури и комерцијалном музичком тржишту у предвечерје Другог светског рата: *Ревија музике* из 1940. године”, у С. Маринковић, С. Додик (ур.) *Владо С. Милошевић, ећномузиколоџ, комћозитћор и ћедаџоџ: Традиција као инћирација*, тематски зборник са научног скупа 2014. (Дани Владе С. Милошевића, 2015), Бања Лука: Академија уметности Универзитета у Бањој Луци – Академија наука и умјетности Републике Српске – Музиколошко друштво Републике Српске, 149–168.
- Пејовић Р. (1999) *Музичка крићика и есејистћика у Беоџраду (1919–1941)*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Пејовић Р. (2008) „Музички часописи”, у Р. Љушић (ур.) *Енциклопедија срћскоџ народа*, Београд: Завод за уџбенике, 705–706.
- Турлаков С. (2005) *Истћорија Оћере и Балетћа Народноџ ћозорићића у Беоџраду (до 1941)* I–II, Београд: Аутор и Чигоја штампа.
- Herman-Sekulić M. (1992) „Perspektiva i retrospektiva. Razgovor s Rene Velekom”, у *Skice za portrete: amerićka književna scena*, Gornji Milanovac: „Dečje novine”, 43–55.

Aleksandar Vasić

REVIEW OF MUSIC: FORGOTTEN MUSICAL MAGAZINE OF INTER-WAR BELGRADE

Summary

The monthly magazine *Review of Music* was published six times in Belgrade from January to June 1940. Each edition comprised thirty-two pages, half of which were devoted to a sheet-music supplement, popular compositions of the time for voice and piano. *Review of Music* published 222 articles and scores in total. The aim of the magazine was to popularise classical music, but it also encompassed jazz, films and film music, theatre, literature, fashion, and even sport. *Review of Music* was different from all other Serbian inter-war music magazines, not only because of its wide range of topics, but also because it published anonymous articles, probably taken from other sources, but it is not known from where.

This study analyses the articles about classical music in *Review of Music*. In several short chapters the author presents the concept of the magazine, its genre structure, themes addressed, and the style of its music writers. Selected examples show that article authors tended to exploit elements of narrative (with an emphasis on impressive details), humour, and moral teaching. The authors also especially emphasized the neutral attitude of *Review of Music* towards contemporary music, although the magazine published different views of contemporary composers concerning the aesthetics of modern music.

Review of Music started four months after Germany invaded Poland. However, in the journal references to social and political events are non-existent. The journal seems to have been interested only in culture and the arts. However, the author of this study presents examples in which the political circumstances of the time can be perceived. One of these examples is the visit of the Frankfurt Opera House to Belgrade in 1940. That extraordinary cultural event was attended by Prince Paul Karadorđević and Princess Olga, the Yugoslav Prime Minister, and almost all other government ministers. In this news, any authority on the political situation of the time could see that the Yugoslav government and the political elite took care of delicate relations with Germany at that time.

This is the first study to analyse the concept and content of classical music in *Review of Music*. This magazine is certainly an interesting source, not only for the history of Serbian music periodicals, but also for cultural history.

Примљено 1. октобра 2015.

Прихваћено за штампу 27. октобра 2015.

Оригинални научни рад.

DOI: 10.2298/MUZ1519135N

UDK: 78.071.2:316.346.2]-055.2

78.036(497.11)

“We are not a female band, we are a BAND!”: female performance as a model of gender transgression in Serbian popular music*

Iva Nenić¹

Faculty of Music, Department for Ethnomusicology, Belgrade

Abstract

Instrumental performance, leadership, and authorship by women in music has historically been subjected to various repressive regimes, while many of the prejudices and restrictions regarding female musicking can still be discerned in contemporary popular music practices in Serbia. These mechanisms have been transferred into contemporary music with different ideological and stylistic inclination, such as *indie* music cohorts and folk- or tradition-based genres and scenes. The structural preconditions that articulate the subject position of female instrumentalists, regardless of genre or the scene they belong to are the lack of history of female playing and the requirement that they reach the supposedly higher standards of male musicians. This article starts with a brief genealogy of female instrumental music performance from late socialism to the diversity of contemporary popular music in its present neo-liberal context. Against that background it interprets the disciplining mechanisms restricting female musical creativity and performance, addressing the issues of identity and power through female agency in music.

Keywords

Serbian popular music, indie scene, agency in music, gender, female players

‘Wrongdoing’: The Historical Background of Female Instrumental Performance

During the course of the ideologically turbulent twentieth century, the most popular position for Serbian female musicians remained steady: in terms of holding social power, gaining visibility in the public sphere, and having success in breaking social bonds and gender stereotypes, the most favored role was that of a singer. Women band leaders, and especially female instrumentalists belonging to diverse popular and amateur folk music scenes, were rarely seen or were treated as exceptions (cf. Ненић/Nenić 2015). If a female

* This paper was written as part of the project *Gender Equality and Cultural Citizenship: Historical and Theoretical Foundations in Serbia* (47021) financed by the Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia within the framework of integrated and interdisciplinary research for the period 2011–14.

¹ genije@gmail.com

singer was constructed in popular cultural imagination as the epitome of hyper-femininity, with more-or-less highlighted desirable sexual traits (which led to her being simultaneously praised and despised as a shameless public woman, *puella publica*), a female instrumentalist was seen as a transgressor adopting more ‘male’ traits, and therefore served as a less appreciated model of identification.² As in many world cultures, female mastery of certain, highly valued musical instruments, often connected with the public display of manliness, was regarded as unacceptable behavior (Koskoff 1995; Doubleday 2008), and the Balkans were no exception to that, since historically many female instrumental musicians who played traditional folk music instruments were deliberately neglected in cultural and professional discourses on music during the nineteenth and mid-twentieth centuries (Ceribašić 2004; Nenić 2013). For, example, women playing the *gusle*, a bowed lute associated with Serbian national culture, heroism and masculinity, were frequently labeled as ‘only’ or ‘first’ of their gender by ethnographers (cf. Антонијевић/Antonijević 1960; Станић/Stanić 1977), although, in fact, they were not so rare (Ненић 2015).

The historical attitude that women were not supposed to master musical instruments associated with men continued to serve as an unspoken, yet material discursive rule in modern popular and alternative (‘underground’) musical practices, starting from Yugoslav communism³ and continuing until the present. Female instrumentalists belonging to pop and rock bands who “dared” to play so-called male instruments (electric guitar, bass guitar, drums), were often confronted with the stance that the most desirable role for a woman was that of singer, whereas instrumental performers, especially in alternative, rock-based genres, were neglected, or as Hellen Reddington put it regarding the role of female players in British popular music scene, “written out of rock history” (Reddington 2004: 143, 146 et passim).⁴ This was partly due to the long-standing cultural *dispositif* that linked the ideal of womanhood to intimacy, the privacy of the home,

² Musical genre, particular historical context and prevailing ideological setting defined different, more and less desirable roles of female instrumentalists.

³ During Yugoslav communism there were notable female instrumentalists who did gain popularity, such as Radojka Živković, a harmonica virtuoso and a distinguished performer of a prevalent modernized form of *folk music* (Serbian “narodna muzika”). However, those musicians were usually framed as isolated ‘cases’ of women who were strong or talented enough to escape the supposed burden of their gender, and often close male figures (father, a relative, or in Živković’s case, a husband) served as patrons or close partners who would mentor and/or justify female presence in otherwise male domain.

⁴ Reddington specifically refers to the female position in punk and rock scene of the 1970s England; however, her findings and conclusions are very much correspondent with the situation in fragmented and commercially guided musical scene of transitional neoliberal Serbian society at the moment.

and to behaviors that were not perceived as provocative, overtly individualistic or gender-bending. For example, Yugoslav *new wave*⁵ and alternative rock of the 1970s and 1980s produced several female instrumental performers and strong authorial figures. Yet, despite their acknowledged talents and skills and relatively large fan bases, these artists did not always gain the same popularity and attention in everyday, historical and expert discourses on music as male musicians did. Even famous performers such as Margita Stefanović, a keyboard player and back vocalist for the cult Yugoslav band EKV (Ekatarina Velika) were treated differently from their male counterparts, as their musical output was often described as first and foremost feminine. For example, in the introductory part of the interview with Stefanović (1989) the renowned rock critic Petar Popović portrays her as an excellent musician, stressing that “her fragile appearance disguises the most interesting person of female gender that this scene has. (...) The way she sacrifices herself to music, the education that separates her from the prejudices regarding the erudition of the rock players, the knowledge that gives her confidence and a dose of *fatal mystique* (author’s cursive) that she emits as a woman, together form a sum of reliable forces that are at work inside Ekaterina” (Popović 1989).

The dominance of masculinity in Yugoslav rock culture and the discursive regimes of power that favored male playing required that the supposedly gendered nature of female musical performance must be marked as such (in this case, by acknowledging gender and underlining the feminine qualities of her visual appearance and of a supposed cohesive role in music-making, instead of praising the actual attributes of her musical and stage performance). This was especially evident in official discourses, such as rock journalism, that often swayed between the attempt to evaluate female musicians regardless of their gender and gender-related depictions of their appearance and sound. For example, *Džuboks*, one of the most influential magazines devoted to pop and rock culture, gave positive remarks to Opatija-based all-girl newcomer band Cacadou Look by describing them as five ‘lovely’ (Serb. “ljupke”) girls who “also play good”, but whose playing lacks “some strength and vigor”, concluding that it is possible that “the future of rock’n’roll belongs to women” (Stefanović 1985: 12). Another moderately successful ex-Yugoslav all-women band, Boye (a pun, meaning “colours”, Serb. *boje*) from Novi Sad, put a suggestive phrase “The first true female sound” (Serb. “prvi pravi ženski zvuk”) on the cover of their first single, thus indicating that the gendered approach to music from a female position could mean something powerful, instead of evoking common tropes of female sensibility.

⁵ New wave (Serbian “novi talas”).

Although male band mates supported fellow female musicians, and the groups with more female members organized communication on different terms than in all-male settings, the competitive model of culturally praised boyishness still prevailed. Female instrumentalists would often encounter disbelief as to whether they ‘really’ played their recorded parts, or if they were beginners, and their lack of skill would be attributed to the ills of their gender. Just before they entered their studio recording session, members of Cacadou Look were asked by the producers of their first album (two well-known male rock musicians), whether they had indeed performed on the demo tapes (Janjatović 1987). Srđan Gojković-Gile, frontman of the cult Yugoslav band Električni orgazam, was surprised that the playing of their first bassist, Marina Vulić, on their first album, sounded better after almost three decades: “I thought that Marina was barely able to do the bass. In hindsight, I think that she played superbly. (...) Now, when you listen, there is some feeling behind that bass. You see that she was up to the task, in the initial phase when we were a punk and new wave band” (Arežina 2010).

Either way, the discursive constructs regarding femininity pervaded public presentation of female instrumental performance and its evaluation by both audience and experts. Apart from hyperfemininity as a ‘proof’ that a woman was still conforming to her gender role, and despite the transgressive act of ‘male’ instrument-playing, there was another possibility: to resolutely occupy the ‘male’ role as a gender-bending woman, or simply as a woman who does not care whether her appearance and behavior falls within the socially accepted limits of ‘correct’ gender. In their music videos, members of the all-female punk group Boye appear without makeup, dressed in typical rock manner, with their hair either messy or short, and their sound is harsh and strong, with quick guitar riffs and flat, unemotive vocals.⁶ Other musicians, like Slađana Milošević, a Yugoslav/Serbian performer from the 1980s who is still active today, have shown how gender is actually a construct, a disguise: in Milošević’s particular case, by broadly fluctuating from overly feminine looks and sound (e.g. her famous duet with Dado Topić *Negde izvan planeta / Somewhere Beyond the Planets*) to androgynous, camp aesthetics characteristic of the eighties.

⁶ Of course, another model of identification in this case is to completely ignore the norm, e.g. not to fall in the trap of ‘feminine’ versus ‘virile’ woman, by behaving and doing (music) as if the gender binaries are imagined, mere constructs that haunt the collective imagination. But although a single performer might confront gender obstacles in her personal behavior and narratives, the final product – sound, image, iconic status – is always-already grasped by the cultural mechanisms that guarantee the ‘correct’ reproduction of gender binaries.

The opposed poles of hyperfemininity and transgression form a position in discourse that could be traced back to pre-industrial rural musical practices, where the treatment of women who played folk instruments (*frula*, *gusle*) in the public culture often employed that very same figure as an excess, hyperbole of an idealized gender: a good player daring to touch a ‘male’ instrument was either a mannish woman transgressing the ‘natural’ limits of her gender, or a woman of the highest female virtue who was not merely a player, but a literal embodiment of the collective spirit, the Nation. In both instances, however, female musicians were bracketed as exceptions and cut from the processes of music’s transmission and building of representative historical legacy (Nenić 2013: 90–91). Although during communism the fading rural folk music traditions and their offspring in the shape of state-sponsored *folklore* performances did not exert a considerable influence on popular musical practices (especially on the genres belonging to youth subcultures that were perceived as ‘imported’ from the West), the firmly rooted discursive rule that the male supremacy over certain musical instruments must be guarded was easily transferred to the sphere of Yugoslav popular culture. For example, in a 1990 interview Margita Stefanović insisted that her responsibility was to be ‘behind’ as a support during the musical performance,⁷ and quickly brought up the issue of the player’s gender as a focal point that obscures other qualities of the acts on the stage:

“I am a female. I am still a female that always stands first. When you see me on the stage, you always see me as a female that plays in some band, and then later you listen to what I play, or listen to what happens next” (Glavan 1990).

Female and male performance, leadership and authorship were not assessed using the same criteria and that mechanism continued to work even in the most emancipated socio-musical milieus of the late capitalist societies. The main obstacles for female performers seeking to pursue long-term musical projects were different values and expectations attached to the performance, accompanied, as Robertson points out, with less access to public space and especially to domains of power (the best positions in bands/orchestras, the roles of decision

⁷ She and the interviewer differently describe (or disagree over) her role: while he tries to compliment her by naming her as the “cohesive force” of the group and pointing out her strong background in classical music (e.g. by using the description “basso continuo”, referring to her performance), shortly afterwards she claims that her role is to provide the background to other performers who could then freely express themselves. It is interesting to compare the very terms they use: while Stefanović says that she is “the ground” (Serbian *podloga*), the interviewer corrects her by using a more flattering word “foundation” (Serb. *osnova*), to what she reluctantly agrees.

makers, material sources linked to music performances, etc; Robertson 1989: 242–43). Some performers, like Slađana Milošević, have been well aware of that fact. For example, Milošević's long and extensive experience of being an author in a male-dominated alternative music scene has led her to propose a concept of a "male woman" as a new 'female archetype' (Milošević 2012), meaning: an active woman, or a female artist who refutes compulsory gender regimes.⁸

Serbian popular music scenes changed considerably after the breakup of the former Yugoslavia in the early 1990s, being ripped out of the fabric of Yugoslav culture and significantly impoverished during the transition towards post-communist nationalistic society. Its gradual recuperation since the end of the nineties saw the renewal of some old and introduction of many new genres and global trends. After losing ground in the nineties to vastly popular mainstream phenomena such as turbo and pop-folk, many socio-musical formations have been reestablished in the wake of the new millennium, mirroring similar global processes, while at the same time reworking (and reshaping) local heritage of folk and popular music.⁹ While the number of female instrumentalists and band leaders is increasing, the role of a singer again appears to be more prominent, due to its historical ubiquity, and also to the retraditionalization of gender roles in Serbian society that took part during the nineties. Women occupying other roles in music-making (e.g. musician, band leader, DJ, composer, sound producer, multi-instrumentalist) still appear to be only partly visible and less favored in popular discourses. For example, the Serbian world music scene that arose in the mid-1990s was initially built around the worship of unconstrained, past-related female *voice*, and only during the last decade female instrumentalists (mainly *frula* and *kaval* players) started to populate its niches, albeit rather shyly. Various events and institutions supporting the practices of folklore and neo-traditional music also started to include female players, and sometimes the considerable interest of girls and young women to play certain instruments stands in stark contrast with their invisibility in the official mechanisms of representation.

⁸ In Milošević's words, "we live in a space where a woman is not given an opportunity to lead. She is always 'behind the stage', so I saw many times in my life and career that men take over my works, my credits, obstruct me when I would initiate new tendencies – from music, to all kinds of art that I was involved with, to politics, or, social activism that I dedicated a large part of my life to. Men always thought that they are the ones to be the leaders, and that the women cannot be the visionaries, creators of new theories, geniuses" (Jokić 2013).

⁹ For example, the world and ethno music extensively borrowed from residual rural folk music practices of Serbia and Balkans, rejuvenated pop music spilled over national borders gaining pan-Balkan stardom in many cases, and musical subcultures inclined towards social criticism (rock, punk and hip-hop/rap), also regained popularity in old and newly formed alternative cultural spaces.

At the same time and as a part of opposite trend, new musical subcultures sprang up, many connected to political and social activism, highlighting numerous issues such as multiculturalism and trans-regionalism in the Balkans (world music and its derivatives) or representation politics such as LGBTQ rights, gender bending and female power (post-rock and new punk, electro-synth pop, folktronica etc). Some female performers who sing and play gradually gained popularity that reaches beyond subcultural *indie* spaces towards more mainstream media and public, thus defying the stereotypical image of a woman solely as a singer, such as the Belgrade-based electrorock band E-play or the ones that successfully pursued international careers, such as the blues guitarist Ana Popović. However, even in the highly successful instances of female performers, their gender is at least subtly marked, as if there is a need to constantly be reminded of the musician's biological sex, of the invisible remains of physiology and 'nature' that allegedly protrude into the very materiality of music. In a recent interview with Ana Čurčin, a singer-songwriter and guitarist oriented towards Americana, the interviewer stated that it is not usual to encounter a woman playing guitar: “A girl and a guitar, that is an uncommon sight here – does it take more courage to perform as a singer-songwriter (Serb. *kantautor*) than to perform in a band?” (Jakobi 2013).¹⁰ On the other hand, the growing number of female instrumentalists, singer-songwriters and band leaders, despite their underrepresentation in mainstream media, prompted several new initiatives, projects and cultural hubs to create programs with a gender balance, or specifically to draw attention to female creative work in music and gather and empower female musicians.

While the mainstream institutions and media have been slow to recognize female performers that not fit into the desired frame of gender-appropriate behavior, grassroots cultural movements and non-governmental sector grasped the opportunity not only to be the first to focus public attention on female musicianship in various popular,

¹⁰ Several interviews with Ana Čurčin actually included the statements on her gender or the questions highlighting the role of femininity in her *oeuvre*. Although the tone of those interviews was overtly positive, the lingering idea that the female performance on soloist music instruments is exceptional and/or rare relies on the material-discursive rule that women are not fully capable of taking part in certain social and artistic practices. The regulative measures (disregard, punishment) from previous social formations are, thus, replaced with more 'positive' reactions, such as a constant surprise over female engagement in supposedly unusual cultural domains; yet the highlighting of difference is still a foundation of the discourse on female musicianship. For example, in one interview it is stated that “Ana is a *competent guitarist* [my italics] who used some strange instrument in the shape of the ball, some kind of vibraphone with metal keys and resonating box” (Vlaketić 2013). The very necessity to stress that the performer is indeed “competent” disguises well-known ideological presupposition that female musician must ‘prove’ to the male standard.

indie and folk-based genres, but to do so by crafting ideologically careful tactics, opening up an arena where different approaches and self-definitions of femaleness in art were allowed to interact, both in terms of self-representation of performers, and of discursive means. One of the most successful initiatives of this kind, *Femix – the mix of female creativity*, was launched in 2010 and continues to promote female artistic practices by means of festival events, concerts and live performances, internet radio, Femix Info web portal that gathers information on contemporary female musicians from Serbia, and by publishing their music on a series of compilations labeled *Femixeta*.¹¹ Other institutions and programs like rock, new and world music festivals (*Vračar rocks*, *Ring Ring*, *Todo Mundo*) or Radio Belgrade's Studio 6 also provided an open ground for performance and cooperation of different female artists that cuts across genre and cultural cohort's borders. Some of the recent events in 2015 that proved how quickly the status of female playing is gaining more popularity and space include *Studio 6*'s opening of a new, annual season of prestigious live broadcasts that featured Ana Čurčin, the fifth compilation of female authors and bends, *Femixeta 5.0*, that was successfully promoted at Belgrade's *Mikser* festival, or the workshop led by young female drum players for girls, held in July 2015, in Belgrade's Dom omladine (Youth Centre), as well as in towns of Smederevo and Pančevo.

So, after a long history of exclusion from both public spaces and representational discourses in the cases when women engage in cultural work traditionally associated to male domain, female authors and musicians started to get more support as artists and, in certain cases, also as *female artists*. However, the gender regimes reproduced through the social organization of artistic practices as well as through the images and values intended for the act of consumers' enjoyment were not simply replaced by better solutions or wiped out. The limits concerning female playing of allegedly male instruments in Western popular music had been established since the very beginnings of rock subculture, by women being primarily situated behind the scenes, and appearing as singers-songwriters or players more prominently only since the 1960s, with their success being related to their looks, or the 'fact' of protection by male partners-musicians or patrons (Stilwell 2004: 448–449). The new ideological formations in popular culture enter the arena of social antagonisms where the mechanisms of dominant culture¹² still solidify more or less strict gender borders,

¹¹ For the description of their work see <http://www.femix.info/files/portfolio/femix-portfolio2010-13.pdf>

¹² The dominant image of female music performer as highly sexualized, feminine singer seductively performing folk-pop is massively promoted by powerful media industries such as Grand Production, and the women belonging to alternative, subcultural musical

forcing female artists in ‘atypical’ roles to constantly defy repressive measures and prove themselves facing the sometimes unspoken and invisible, but very material wall of supposed gender limits inherited from the recent past.

‘Display’ and Obstacles of Gender vs. Female Agency Through Music in Contemporary Serbian Folk and Alternative Music Scenes

For female musicians I collaborated with on various occasions while researching female instrumental musicianship there are two structural preconditions that shape them as subjects under the practice: being deprived of history (not knowing their ancestresses) and belonging to musical subcultures outside mainstream. While the first mechanism continues to produce ideological illusion that successful female performers are the ‘first’ or ‘only’ of their kind (Nenić 2013: 90) and puts them repeatedly in a position of ‘gender pioneers’ in their chosen musical domain, the other – belonging to contemporary subculture with a supposedly more diverse ideological background and flexible attitudes toward gender display – feeds the impression that the women’s struggles to become recognized as musicians and to be treated as equal would surpass previous discursive and material burdens imposed on female creativity in music with more ease. However, the situation is usually more nuanced as the power struggles and positioning within the music scenes still rely on the unspoken notion that there is indeed such a thing as gender-related proper behavior in music. I want to further explore the interplay between social constraints inherited from the (recent) past,¹³ and the power to do/change things, or holding of agency by women, specifically through the contemporary material-discursive practice of music in Serbia. I specifically focus on female instrumentalists who play various Western contemporary and Serbian folk music instruments (guitar, bass guitar, drum set, kaval, frula, tambura) that are usually associated with masculinity, and who sometimes also hold the position of a bandleader, thus additionally challenging gender prejudices against female musicianship. Although my present analysis relies on personal and media narratives and performances of female musicians belonging to folk-based and *indie* scenes that

movements get considerably less attention by mainstream media.

¹³ Aside from already mentioned ideas that a woman who plays ‘male’ folk instrument is an exception (either unusual or a mannish, virile woman) inherited from preindustrial rural musical practices in the Balkans, such constraints include, for example, a long-time favoring of *kafana* singer as the model of female public music performance in Yugoslav socialism (Hofman 2010), or the despise of female instrumentalists who took part in interwar *kafana* music performance in Serbia, as musical know-nothings who got public attention due to their looks (cf. Dumnić 2013: 84–85).

rarely get in touch,¹⁴ the mechanisms of female suppression and of ‘correct’ gender reproduction are still strikingly the same.¹⁵ The major structural precondition that prevents women from taking part in supposedly male domains of musicking could be located in discursive practices of everyday life, where patriarchal production of gender binaries labels some behavior as appropriate, and some as questionable for women. This produces both repressive (“women should” or “should not”) and compensatory measures (the acts of underlining femininity in order to nullify the possibly dangerous effects of transgressive acts of playing).

While the repression in today’s discursive practices of music-making and consumption rarely takes the form of a direct ban, it usually consists of underestimation, and sometimes mockery and insults in the popular press, video-sharing websites, social networks and, most importantly, on the ‘zero level’ of everyday life, in the communities of musicians and fans. The players and band leaders I talked to cite facts such as being paid less, having to constantly demonstrate that they are able to play ‘like men’, being pushed to the margin of important events, not receiving support when pregnant, amongst other difficulties. Official cultural politics is rarely gender-sensitive, and major music festivals such as EXIT include a relatively small number of female performers in the lineup, while smaller, local festivals like Šabac’s summer festival or Subotica’s Trenchtown appear to be somewhat more open towards female musicianship (Gubaš and Nikolić 2013: 5-7). Snežana Popović from the punk band *Vibrator u rikverc* (“Vibrator in reverse gear”) explained the lack of all-female bands by emphasizing the role of the male scorn that female musicians usually encounter: “the girls start, but then they get Youtube comments like ‘go ahead, return to the kitchen’ and similar, they break up and give up” (cited according to Gubaš and Nikolić 2013: 12). A woman with an instrument is frequently referred to as a false pretense, someone who just ‘poses’ with it in order to look interesting and different, while lacking any real player’s skills. This is

¹⁴ As the discursive measures that contribute to public image of female instrumental musicianship materialize through different social apparatuses and situations – mainstream and alternative media, Internet social hubs, everyday communication between musicians, fans and cultural workers, and so on, I wanted to include those different means of organizing female experience in my analysis, instead of methodologically focusing solely on one mode of inquiry (ethnography, discourse and media content analysis). The research I conducted thus included personal recorded interviews with a dozen female instrumentalists belonging to different genres of contemporary Serbian popular music, distribution of questionnaires to several female performers, participant ethnography of female musical performance, analysis of media content.

¹⁵ This, of course, points to a larger (and older) social system of patriarchy that, as a deeply rooted ideology, still impregnates political, social and economic changes of contemporary society.

inextricably linked with an attitude that women must prove themselves to a supposedly male standard of music-making and production.¹⁶ More specifically the female player is reminded that she should sound like a man, either by being advised to ‘alter’ her playing to be more energetic and ‘male’-like, or by being commended for “sounding like a male player” by other male players, audience members, and power holders such as music producers and critics. Sometimes even women who play instruments that don’t hold a status of being equated with symbolic representations of masculinity, like kaval in Serbian neo-traditional, world and ethno music, get direct negative comments by fellow male players, by being reminded that they wouldn’t be able to reach the supposedly highest ‘male’ rank of playing (Nenić and Tomić 2013; Nenić and Pavlović 2015).

In their research of young female Serbian players belonging to various alternative and *indie* music genres, Gubaš and Nikolić (2013) classify this sort of comparison among the most frequent stereotypes connected to female playing, in various forms like “she has a good *groove*, yet a woman!” or “she plays like a man”, these phrases being reported by women musicians themselves.¹⁷ The announcement of the concert event *Women Play Everything!* organized in May 2015 in the cult rock venue of Dom Omladine (Youth Center, Belgrade) asserts the following: “Guys, step back, the scene has been taken over by girls armed with instruments and dangerous voices. The stage is reserved for all-girl bands that would prove to the audience that they can play all!”¹⁸ The cult show *Jelen Top 10* that aired on national television RTS featured a number of female performers coming from various alternative, rock-oriented genres. Yet, when introducing *Vibrator u rikverc*, the show producers stated that “the local rock scene rarely sees an all-girl band (...) Members of this ultimately female punk band will convince us that their looks should not fool the audience, because ‘they can challenge any band’”. This type of discourse surrounding female creative acts actually feeds and naturalizes the viewpoint that women are not quite compatible

¹⁶ There are indeed examples when women are employed as sexy looking “posers” on stage: however, these cases are not a norm, and the disbelief that women can play as good as male musicians has a different motive – namely, to defend male supremacy in popular music-making and performing.

¹⁷ Research by *Femix* festival highlights several factors that female musicians cite as the culprits of their current unsatisfactory status, such as a lack of visibility and the image of a woman as “an ornament on the stage”, but also the lack of solidarity between female musicians themselves, and the pressure of being marked by one’s gender that redoubles the efforts to prove the opposite, that a woman can be equal or even better than a male player (Gubaš and Nikolić 2013: 18).

¹⁸ In other words, the discursive strategy is to convince the readers that the writer of the introductory note and the audience actually *share* tacit opinion that women usually can’t play as well as men, which featured bends would (hopefully) disproof.

with good playing and, moreover, that female musicians are rare, and always in the situation to prove their ability to perform.¹⁹

The same standard was also reported during my research with young female musicians of *world music* and ethno music scene: whether they played *kaval*, *frula*, *gusle* or some other traditional instrument, they would be compared to the best male players as a gesture of praise, complimented by other players, their teachers and seniors that they play “like a man”, or they would instead be reminded that they could not reach the rank of male musicians no matter how much they tried. Sometimes, though, by being aware that their gender situates them differently, female musicians choose to ‘wear it’, sometimes even purposefully acting out and magnifying desirable female gender traits during the stage performance. This act might be seen as being in compliance with dominant cultural vision of femininity, but also as quiet subversion, a refusal to ‘become like a man’ in order to prove oneself as a musician.

Staša Koprivica, a theatre director, musician (voice, guitar, ukulele) and the front woman of the alt rock band Fandango reasoned that female instrumental playing is a sort of attraction, because the audience still judges female musicians by their looks: “the all-girl factor is still very much manipulated on the music scene, which directs much attention to the bands that are not too interesting or worthy”, adding that this creates a positive discrimination that is “equally bad as classic discrimination” (Nenić and Koprivica 2015).²⁰ Answering the same question, Julijana Jovanović, a successful *tambura* player and the leader of La Banda band based in Novi Sad, pointed out that her opinion on whether female playing is still something new or strange differs from the viewpoints of audience and general public: “People see us as something new, unusual, specific, sensual, sophisticated, cultural, nice... we use that as an image, and I am well aware that due to that image we get a chance to play at corporate gatherings and similar paid gigs. It happened that we were booked for a gig only because we were women, although they did not know what we played or how we sounded” (Nenić and Jovanović 2015).

¹⁹ So the allegedly flattering tone of the event’s introduction actually disguises the old stereotypes.

²⁰ The first part of this article’s title is taken from a Facebook description of *Fandango* band, “We are not female band, we are a band”, which is, according to Koprivica, a statement expressing her refusal to be treated as something specific, in her words, “a circus attraction”, simply due to being a woman. She accurately describes the elusiveness of the ideological invitation to restate the femininity as something unusual in musical practice: “When we were establishing the band, we were relying very much on the fact that we all are women, and that it would be a plus in attracting the audience. We grew tired of that later” (Nenić and Koprivica 2015).

The norm that women are not meant to play instruments culturally strongly associated with masculinity leads to the question as to what kind of power women do possess in terms of self-definition and what sort of change they make, or contribute to. Is there indeed a freedom of choice, or are female musicians, female artists, always-already caught into the representational web that secures the meaning of their acts by endlessly entwining the string of common signifieds supposedly reflecting one's gender? In examining this issue, I have chosen to employ the concept of *agency*, often defined as a capacity of a person to make her own choices and to act upon them within the constraints of a given social structure, and of gender as an act on the (social) stage in the Butlerian sense of a series of performative acts that create an illusion of the gender “essence” (Butler 1988). More specifically I will refer to the notion of a *resistant agency* as a sum of doings that carries the seeds of transformation beyond a personal level, in the form of individual acts that do not necessarily seek to change social and political apparatuses but instead, as Kathryn Abrams points out, target “social interactions, cultural representations, or uses of language as well” (Abrams 1998: 832).

This type of possessing the power to build one's own identity and make changes in the world was analyzed in relation to music in various societies and contexts, regarding different identity positions: Sonja Lynn Downing's research on girls' and women's gamelans, for example, showed that children do possess agency despite different expectations by their teachers and other figures of authority, leading her to conclude that “girls and young women are asserting agency by challenging previously accepted gender divisions, stereotypes, and associated musical and physical styles of playing” (Downing 2010: 56). By moving beyond personal identity and personal fulfillment, and entering the realm of sonic, visual and overall discursive representation, female performers, then, reach beyond themselves and (supposedly) stir some changes, being intended or not. One of the most obvious effects of being a successful female instrumentalist or strong author in the leading position could be labeled as offering a spot for identification-interpellation: as a figure rising from the mixture of discursive layers, material acts and flow of sounds and images endowed with different, frequently mutually contested meanings, a public female performer allows other women to positively identify with her.²¹ Thanks to the possibility to ideologically evoke, interpellate

²¹ One particular female blogger who recently attempted to start a band, wrote about how Ana Stanić, famous pop singer and guitarist, inspired her to take the instrument: “There was nothing special in [that] video, a blonde who carries the guitar around the town... *A guitar*. The guitar was what I noticed the first. I can now say that as a less than four-year-old kiddo, I found the girl with the guitar very likable. I realized that the girl with a guitar is a rarity only when I grew up, even that she is an opposite of

other people, and especially those sharing at least one important structural identity position (e.g. gender), female music-making and performing can be said to have a specific agency, endowed with the potential to transform the ideological status quo of male supremacy. Simon Frith, for example, observes that the silencing of women in rock in Western culture is rarely a product of a direct ban on performing and experiencing music: by being subtly put aside, left out when the musicians on stage address the audience, female fans and future musicians are situated differently than their male counterparts (Frith 1988: 468). The material presence and *signifiante* of music acts by women, opens a gap in the weaving of the identificatory matrix, as a place of utterance for sonically-mediated female subjectivities to emerge.

In contemporary folk-based music, the tendency is also that girls and young women, who might as well have had male role models, sometimes specifically seek a female model as a confirmation that the successful and continuous female playing is actually possible. I interviewed several young *frula* players during Serbian Prislonica festival in 2013: when asked to pick other performers whom they admire, the girls referred to the “celebrities” or to their male teacher, but also named the older girls they know, as close role models (the ones who have already won prizes at *frula* competitions, and thus hold a star status in their generational cohort); some would also name Radojka Živković as important folk music performer, although her instrument was the accordion. In the case of rock-based genres, female performers acknowledge the powerful influence of female role models with more ease, as several moderately visible instrumentalists and bands with female members achieved moderate to high popularity in the eighties and nineties. Multi-instrumentalist Ivana Medić, who played alternative rock music during the 1990s and in the first decade of the new millennium stated: “I have always found interesting the bands who had female members – Boye, Katarina II (Ekatarina Velika), Oružjem protivu otmičara, Veliki prezir, Jarboli, E-play, etc. I thought that the girls were supposed to be on stage, and I identified with them in some way” (Nenić and Medić 2015). Her co-player Jelena Janković-Beguš acknowledged the importance of female figures like Margita Stefanović, although she pointed out that her own style of interpretation was more influenced by male keyboardists of ex-Yu progressive rock (Nenić and Janković-Beguš, 2015). Other rock performers also evoke local bands with female members as important examples they could relate to, frequently

the stereotype of a boy with a guitar, who is a true heart throb. Due to that video, to Ana Stanić, and to the fact that my brother owned a guitar, my wish to play was born” (<https://ultimateblueand.wordpress.com/>).

citing Boye as the first reference. Rock and ethno music performer Tatjana Radić Milutinović (Amon Din, Razvigore, Poslednje more) has explained that the reason why she enjoyed Boye’s music partly lies in fact that she could mirror herself in their position: “It is an impression that you are on your own when you see that there is someone like you” (Nenić and Radić Milutinović 2015), while Zoe Gudović (Charming Princess), pointed out that, apart from music, her interest in the work of local female rock bands like Boye or PMS also included the wish to learn more about their motivation, difficulties and whether their music indeed produced some changes on some level (Nenić and Gudović 2015).

Another possibility is that the female performer envisions herself as a possible role model. Young rock and alternative musicians often declare that inspiring other young women to actively take part in music making and performing, ranks highly among their goals (Nenić and Replicunts 2015). In the case of world and ethno music, female instrumentalists in Serbia find it hard to relate to older female performers, as in rural traditional music (from which the local world and ethno scenes have borrowed heavily until recently) female players were either hidden, or represented as uncommon. Katarina Pavlović, the leader of the world fusion band Čudesmo who sings and plays flute, kaval and Australian didgeridoo, spoke on how her public figure seems from the inside and outside perspective:

“My main task is not to be a singer and a flautist in the band (...) It is interesting, to be a leader, and for me it is important to show that the men are not the only ones to do everything in this world, to challenge the women to do something more. I feel nice being a woman who builds something of her own and that is very important for me. I do not want to be a passive person who must be told what and when to play” (Nenić and Pavlović 2015).

However, often a relation to a female model is more complex, as there is a mix of disbelief in female playing instilled by dominant culture, and the personal relation of trust and appreciation and/or enjoyment. Julijana Jovanović, for example, stated that her music school *tambura* teacher (also a woman) did not abide completely by the rules of traditional playing, as she opted to teach the students to pluck the strings with plastic plectrum, instead of one made of horn.²²

²² The cultural formula for disbelief in female agency requires that the same acts, like the use of new or technically improved tools, are differently judged based on the performer’s gender: when, for example, famous *frula* player Bora Dugić technically alters traditional *frula*, that is perceived as an improvement, and not as an aberration of long-standing tradition. Yet Jovanović, according to her personal narrative, sees the female-to-female transfer of playing skills as something positive, despite the temptation to conform to the dominant discourse that places female musicianship lower than male

Jovanović pointed out that she felt ‘guilty’ for not following the style of Vojvodina’s *tambura* tradition. Having learnt to use the horn pick by the time she enrolled at university, however, she realized that her teacher had “really taught [her] the skills” (Nenić and Jovanović 2015). This young player actually tried to establish all-female groups on more than a few occasions (either based on *tambura* playing or rock), before finally succeeding with La Banda, a band with a traditional assembly of musical instruments (*tambura prim*, *kontra*, *basprim*; cello, double bass, drums and a vocal) and a repertoire based on popular jazz and swing tunes, evergreen, pop hits and film soundtracks (Nenić and Jovanović 2015). Since their music does not always fit into official and implicit standards of neo-traditional playing of Vojvodina and the surrounding regions, where tradition still lives on, together with the “wrong” genders of performers, La Banda frequently plays in promotional, non-competitive parts of festivals, competitions and other *tambura*-related events.²³

The model when female musicians are included, but subtly pushed to the margins of official events was evident in earlier socio-musical formations. Several performers that I talked to did not feel that their gender ultimately defines their creation, performance and enjoyment of music: yet, they all agreed that the way they were *seen* or situated depended on the public perception of them as gendered persons, and acknowledged historical discourses that treated female instrumental music performance as something extraordinary and rare (Nenić and Replicunts 2015; Nenić and Janković-Beguš 2015; Nenić and Koprivica 2015). For example, members of all-girl punk rock/queer punk band Replicunts, while having different opinions whether their music and stage acts have been measured against the backdrop of their gender, agreed that the female instrumental rock performance was historically deprived due to the relative smaller number and specific framing of female performers: “If female bands were indeed seen as unusual, I think that it was due to their minority status. Today, that is not unusual anymore, let alone original” (Nenić and Replicunts 2015). The smaller number of female musicians, however, isn’t only a product of their supposed weak interest in playing: they are, rather, subjected to subtle, but effective discursive measures that place them differently in a given sociomusical field from the very beginning. During fieldwork with several older women who play *gusle* in a traditional manner, I realized that the common place in their narratives is the situation when they were *invited* to play, but after the official part of the concert evening, behind the stage. This kind of framework situates female presence

‘standards’ and also calls for the self-devaluation of female musicians.

²³ Of course, the band sometimes successfully competes and wins prizes as well.

as something elusive, as an excess that must be placed properly either in private or semi-public space in order not to jeopardize the hegemonic status of male performing.²⁴ Sometimes, however, the dynamics works the opposite way: after the official events finish, the informal communication that comes afterwards is the real place where the relations of dominance and of power are negotiated. After our first talks, Jovanović found it important to mention that sometimes in situations where members of the tambura orchestras spontaneously perform after stage events, her band would be challenged to perform *kafana* songs and thus to prove if “they really can play”.²⁵ Again, the division between public and private space is at work here, because *kafana*, old-time Balkan pub is usually a place where men discuss politics, drink alcohol and exchange rude jokes – in other words, for behaviors considered “impolite” for women. So, by being challenged to perform the *kafana* musical repertoire, the members of La Banda are actually invited to pass the last *rite de passage* into a true musicianship judged by male standards, at least as seen from the side of dominant cultural pattern.

In contrast to that, though, there is actually space and time for female agency to emerge through the practice of music, a powerful spot that might uncast a spell of compulsory gender behaviors, despite the obstacle of being seen as ‘unfitting’: the very act of performance on stage and the feeling of togetherness and of freedom to temporarily ‘let go of identity’ it creates. Jovanović has stated that, although she and her band co-performers may appear modest and sometimes feel unsure about their choices, when joined together in La Banda they feel and act ‘like goddesses’ (Nenić and Jovanović

²⁴ Male hegemony over certain instruments and musical practices does not mean that there are no men (friends, relatives, fellow players, etc) who praise and support female musicianship, which actually happens quite frequently. In other words, hegemony of maleness in instrumental music performance is the structural precondition of playing that interpellates men as successful and model musicians and ideologically cements that subject position on a level of regulative and everyday discourses, while at the same time working to prevent women from entering the social space ‘designed’ for men. This ‘impossible’, yet effective division between ‘real’ people (men who support female playing) and the ‘invisible’ norm (a mixture of disciplining rules, images, everyday behaviors and narratives that work together to prevent female playing) could be illustrated with an excerpt from my conversation with Staša Koprivica. Answering the question whether the gender of a performer influences relations with other musicians and the audience, she stated: “It surely does. As a frontwoman of the band I had to constantly prove that I have enough vocal and physical strength to withstand the 2–3 hour long yelling, to more or less charm the audience, and yet not to be reduced to a likable girl who looks nice on stage. I never had a problem with the colleagues from the other bands and the other participants of the gigs and the festival we attended because I am a woman, on the contrary: our whole band mostly received a kind of a quiet respect, even admiration, because we do not follow the usual paths” (Nenić and Koprivica 2015).

²⁵ Email communication with Jovanović, 27th March 2015.

2015). The interpersonal dynamics developed through the group performance proved to be an empowering environment for other female performers, too, in a wide range from folk music based groups to alternative, political acts of female rock and neo-punk bands.

One distinguished case of the latter was Charming princess, an all-female feminist punk band formed in 2001 and lead by frontwoman Zoe Gudović, feminist and lesbian rights activist and artist. She described a variety of identitarian positions negotiated between band members in following manner: “The situation in the band was interesting. I am a lesbian atheist, and the drummer was, for instance, a religious believer and churchgoer, more ‘sharp’²⁶-oriented, which some might connect to the *nazi* story. (...) We successfully created a melodic *hard-core, punk* band, with one rap song that functioned superbly!” (Vilenica, Marković and Đorđević 2011). The successful crossing of borders was not solely confined to relations inside the band, but instead poured out to external, more public-oriented domains. In Zoe’s view, the result was that the people of different ideological and backgrounds and identity positions were able to communicate successfully at least for a moment that was mediated by a musical performance:

“That feeling, when five women appear on the stage and sinisterly play some *punk* with full blast, while being very meaningful and articulated in what they speak, and then they see the audience of a bunch of nazis, gays and lesbians who all dance together. After the gig I was approached by people who are *nazi*²⁷ and who would ask me ‘Are you a lesbian?’ Yes, I am. That was a breaking of silence, even in music” (ibid).

It follows that the material act of producing sound on stage constitutes the conditions for the resistant agency to take place. The “wrong” gender of the performers paradoxically opens a possibility of advanced communication and transgression of boundaries as a metonymy of social relations on a larger scale: if the women could occupy a subject position not meant for them and thus cross the (imaginary, yet material) gender border, then why shouldn’t other subjects under various ideological regimes also – at least, for the moment – ‘forget’ the dull call of interpellation, and join the contingent collective glued by music, roaming free for a brief moment in a shared soundscape? The cohabitation of both – i.e. the restrictive grasp of gender regimes through music, and the liberating effect that the acts

²⁶ SHARP is an acronym for “skinheads against racial prejudice”, a branch of punk and skinhead subculture that opposes racism.

²⁷ In this context, *nazi* is a colloquial term used to refer to various groups and individuals who identify themselves with the radical right positions.

of transgression bring about – actually calls for a finer understanding of music as a social practice that simultaneously works “as a regime of self-creation (subjectification) and as a tool of resistance to those regimes” (Rice 2007: 28). Gender is not only reproduced and contested, but instead used in many complex ways in music, and musical acts delivered by “crossing” gendered positions always-already prepared to utter in a certain way hold a special status not only for the ones who perform the crossing, but for the wider community as well, sometimes by publicly loosing of bounds and staging the interplay of constraints and freedom. As E-play vocalist/bassist Maja Cvetković stated while explaining why the audience would greet her with initial silence: “They are, in fact, stunned to see a woman on stage who also yells... and then they figure it out, and then they feel terrific”.²⁸

Conclusion: Old Obstacles, New Possibilities (E)Merge

The growing presence of female instrumentalists, band leaders and all-girl bands in Serbian non-mainstream music scenes creates the promise of a new, more receptive climate for female art, while some of the deeply seated cultural prejudices, stereotypes and mechanisms of suppression based on gender work in the opposite direction. The still-effective regulations that push out female performers on the border of a particular musical practice or mark them because of their gender, could be explained as an inheritance from the past, a residual element in contemporary music serving to avoid possible threats to hegemony of the figure of male player in popular music. Another explanation for the endurance of genderism in popular music culture could be that the erasure of women from official historical and cultural narratives prevented today’s players from learning about previous experiences of female musicians that could serve as their role models, placing them instead in an a-historical, solitary position of an eternal exception. The ‘either – or’ character of the present-day placing of women players into the position of ‘being like a man’ or, instead, ‘being a super-feminine woman’ in public discourses and representations, works as a disciplining measure aimed against transgressive behaviors that shake gender binarism. Many female musicians that I talked to recognize the fake character of that dilemma, hoping instead for a gender-free or at least more relaxed gender-related setting in contemporary music. I do not wish to end this article in an overly celebratory tone: although the models of female agency I analyzed are very real and perhaps palpable in their reach beyond the close circles and small musical scenes, their

²⁸ Cited from the interview with Cvetković for the show *Gruvanje* (Radio-television of Vojvodina), http://gruvanje.rtv.rs/gruvanje/intervjui/ene-u-muzici-rokenrol-je-stvar-izbora_684/, accessed 14th August 2015.

actors still have to expand their social capital in order to shake off hegemony. In other words, the transgressiveness of musical acts by women should become a thing of the past, if the notion of gender as an identity “condition: is to be left behind, in a world free of binaries that still quietly, but powerfully seize creative freedom”.

LIST OF REFERENCES

- Abrams, K. (1998) “From Autonomy to Agency: Feminist Perspectives on Self-Direction”, *William & Mary Law Review* 40(805): 805–846, <http://scholarship.law.berkeley.edu/facpubs/959> (accessed 21st April 2015).
- Andelković, A. (2013) “Femix fest i domaće žensko stvaralaštvo”, interview with Tatjana Nikolić (8th December 2013), *Kulturkokoška – kultura za poneti. Uz dašak historije*, <http://kulturkokoska.com/femix-fest-domace-zensko-stvaralastvo-u-brojkama/> (accessed 14th March 2015).
- Антонијевић, Д. (1960) „Милена гусларка“. *Посебна издања ЕИ САНУ*, књ. 12, Београд: Издавачка установа ’Научно дело’ [Antonijević, D. (1960) „Milena, the gusle player”, Special Editions of the Institute of Ethnography SASA, Book 12, Belgrade: Publishing house ’Naučno дело’].
- Arežina, A. (2010) “Električni orgazam: jači od hipnotisanog pileta” (intervju sa Srdanom Gojkovićem-Giletom). <http://aleksandararezina.blogspot.com/2010/05/elektricni-orgazam-2010.html> (accessed 12th July 2015).
- Butler, J. (1988) ‘Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory’, *Theatre Journal* 40(4): 519–531.
- Ceribašić, N. (2004) “Između etnomuzikoloških i društvenih kanona: Povijesni izvori o sviračicama narodnih glazbala u Hrvatskoj”, u R. Jambrešić Kirin i T. Škokić (ur.) *Između roda i naroda: Etnološke i folklorističke studije*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Centar za ženske studije, 147–164.
- Doubleday, V. (2008) “‘Sounds of Power’: Musical Instruments and Gender”, *Ethnomusicology Forum* 17(1): 3–39.
- Downin, S. L. (2010) “Agency, Leadership, and Gender Negotiation in Balinese Girls’ Gamelans”, *Ethnomusicology* 54(1): 54–80.
- Думнић, М. (2013) „Музичирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рата”, *Зборник Мајице српске за сценске уметносцију и музику* 49: 77–90.
- Glavan, D. (1990) “Intervju sa Margitom Stefanović”, <https://www.youtube.com/watch?v=Cl6NQitu11k> (accessed 3rd March 2015).
- Frith, S. (1988) “Art Ideology and Pop Practice”, In C. Nelson and L. Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 461–475.
- Gubaš, A. i Nikolić, T. (2013) “Ima dobar groove, a žensko! Mlade žene na alternativnoj muzičkoj sceni Srbije”, Beograd: *Femix info – portal ženskog stvaralaštva*, 3–20, http://www.femix.info/files/biblioteka/Mlade_zene_na_alternativnoj_muzickoj_sceni_Srbije_Aleksandar_Gubas_i_Tanja_Nikolic_2013.pdf (accessed 13th February 2015).
- Hofman, A. (2010) “Kafana Singers: Popular Music, Gender and Subjectivity in the Cultural Space of Socialist Yugoslavia”, *Narodna umjetnost* 47(1): 141–161.
- Jakobi, D. (2013) „Ana Ćurčin: Inspiracija je neka veza između svesnog i nesvesnog” (intervju),

- Jelen TOP 10* (show and website), http://www.jelentop10.com/vest/2877/Ana_Curcin_Inspiracija_je_neka_veza_izmedju_svesnog_i_nesvesnog.html (accessed 1st March 2015).
- Janjatović, P. (1987) „Grupa *Cacadou Look*: prvi ženski bend koji je u istoriji YU rocka stigao do albuma!”, *Yugopapir* (22. maj 2014), <http://www.yugopapir.com/2014/05/grupa-cacadou-look-prvi-zenski-bend.html> (accessed 23rd August 2015).
- Jokić, N. (2013) “Sladana Milošević: Muškarac je navikao da vlada, a ne da deli svet sa ženom”, *Hello magazin* (21. 02. 2013), www.hellomagazin.rs/top-story/sladana-milosevic-muskarac-je-navikao-da-vlada-a-ne-da-deli-svet-sa-zenom/ © Hello! Magazine (accessed 12th February 2015).
- Popović, P. (1989) „Sačuvati sebe promenama” (an interview with Margita Stefanović), *Nin*, 29th November 1989, <http://j.aufbix.org/ekv/vrt/sacuvati.sebe.html> (accessed 3rd June 2015).
- Reddington, H. (2004) “Hands Off My Instrument!”, In A. J. Randal (ed.) *Music, Power and Politics*, New York and London: Routledge, 143–155.
- Robertson, C. E. (1989) “Power and Gender in the Musical Experiences of Women”, In E. Koskoff (ed.) *Women and Music in Cross-cultural Perspective*, New York: Greenwood Press, 225–243.
- Koskoff, E. (1995) “When Women Play: The Relationship between Musical Instruments and Gender Style”, *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes* 16(1): 114–127.
- Milošević, S. (2012) *Civilizacija i žena – muška žena* (II), Beograd: Službeni glasnik.
- Nenić, I. (2013) “Discrete cases: female traditional music players in Serbia”, *New Sound: International Magazine for Music* 41: 87–97.
- Ненић, И. (2015) *Дерегулација канона: идентитетски, праксе и идеологије женског свирања на традиционалним инструменстима у Србији*, докторска дисертација, на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду.
- Rice, T. (2007) “Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology”, *Muzikologija* 7: 17–38.
- Stefanović, Ž. (1985) „Čudna ptica Kakadu”, *Džuboks* 185: 12.
- Stilwell, R. (2004) “Music of the youth revolution: rock through the 1960s”, In N. Cook and A. Pople (eds.) *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 418–452.
- Станић, М. (1977) „Дида гусларка”, *Народно стваралаштво – фолклор* 15–16: 57–64 [Stanić, M. (1977) „Dida the gusle player”, *Narodno stvaralaštvo - folklor* 15–16: 57–64].
- Vilenica, A, Marković, T. i Đorđević, T. (2011) ’Ženergija (intervju sa Zoe Gudović)’, *Uz (bu))na))) – žurnal za umetnost, politiku, teoriju i aktivizam* 1 (temat *Razgovori o novom-feminizmu i umetnosti*), <http://www.uzbuna.org/yu/%C5%BEurnal/razgovori-o-novom-feminizmu-i-umetnosti> (accessed 3rd January 2015).
- Vlaketić, S. (2013) „Ana Čurčin & Dukat (Stray Dogg), KC ‘Grad’, Beograd 26. jun 2013: (review), http://dobrevibracije.org/Section/koncerti/recenzije/2013/20130626_ana%20curcin%20&%20dukat.html (accessed 14th February 2015).
- Cited interviews by I. Nenić (personal archive):
- Gudović, Z. Interview via questionnaire, September 2015
- Koprivica, S. Interview via questionnaire, March 2015
- Medić, I. Interview via questionnaire, May 2015
- Replicunts* (Vlašić, K., Dimić, B., Rakić, S.) Interview via questionnaire, September 2015
- Janković-Beguš, J. Interview via questionnaire, June 2015
- Radić Milutinović, T. Interview via questionnaire, July 2015

Pavlović, K. Recorded interview session, Belgrade, March 2015

Jovanović, J. Recorded interview session. Belgrade, February 2015

Tomić, D. Recorded interview session, Belgrade, April 2013

Ива Ненић

МИ НИСМО ЖЕНСКИ БЕНД, МИ СМО *БЕНД*: ЖЕНСКО ИЗВОЂАШТВО КАО МОДЕЛ ТРАНСГРЕСИЈЕ РОДНИХ УЛОГА У СРПСКОЈ ПОПУЛАРНОЈ МУЗИЦИ

(Резиме)

Свирање инструмента и заузимање истакнуте позиције попут вође састава донедавно су претежно биле привилегије резервисане за мушке извођаче на сцени популарне ауторске и клупске музике у Србији, док је улога певачице традиционално привилегована као примарни модел идентификације за женске извођаче. На такву расподелу утицао је родни диспозитив према којем је свирање инструмента активност примерена мушкарцима, док је одговарајући медиј женског музичког изражавања – глас. Такође, чак и уколико су високо видљиве, као у случају певачице, жене у вокално-инструменталним или инструменталним саставима ретко заузимају позицију предводника или преговарача, захваљујући традиционалном, хетеронормативном схватању понашања својственим одређеном роду. Порекло ове норме може се потражити у српској традиционалној музици, у којој су жене као свирачице (и посебно као свирачице унутар састава) системски маргинализоване, али и у утицају модела из глобалне популарне културе пристиглих током XX века, где су жене-вође бендова (и инструменталисткиње) далеко малобројније у односу на певачице, које глобално представљају високо популаран и културално пожељан модел.

У протеклој деценији у Србији се појављује више музичких пројеката и иницијатива у којима доминирају жене, или где су жене у лидерским ролама у позицији да одређују интерну динамику рада састава, као и да директно учествују у процесима преговарања поводом музике унутар жанровско-културалне кохорте и сцене којој припадају. Било да се ради о all-girl саставима (квартет The Frajle, тамбурашки састав La Banda, рок група Fandango) или групама које предводе бенд лидерке (етно/ворлд пројекат Чудесмо Катарине Павловић), интензивнија видљивост жена у „нетипичним” улогама говори о процесима трансформације у популарној музици, у којима се диверсификују, пропитују и/или прекорачују модели одговарајућих родних понашања. У раду ћу анализирати утицај родних норматива на стратегије које извођачице примењују у позиционирању свог рада на савременој музичкој сцени, те потенцијално другачије облике сарадње и расподеле моћи које развијају унутар састава у корелацији са индивидуалним поетикама, музичким жанром, и културалном кохортом у оквиру које се крећу.

Submitted May 10, 2015

Accepted for publication September 25, 2015.

Original scientific paper.

DOI: 10.2298/MUZ1519157Z

UDK: 78.01:159.954

78:159.964.2

Primary-Process Transformations in Music or Discourse About the Ineffable

Miloš Zatkalik¹

Faculty of Music, University of Arts, Belgrade

Aleksandar Kontić²

College of Fine and Applied Arts, Belgrade

Abstract

Every artist or the recipient of a work of art temporarily detaches himself or herself from objective reality through a process that psychoanalysts call regression. They unconsciously (re)construct the experiential world using verbal, visual or auditory form depending on the type of art. The last case involves the deepest creative regression, which involves the most archaic form of presentation: the primary processes of mental functioning. Dream is a typical manifestation of these processes, so the regressive aspect of music can best be demonstrated through isomorphism between music and dream. Auditory representations constituted according to primary processes set powerful affects in motion, thereby securing discharge and producing aesthetic pleasure.

Keywords

Music, unconscious, creative regression, primary processes, thing-representation, word-representation

I

It has been repeated on innumerable occasions that music serves as a universal language; no less frequent has been the statement about how amazing it is that we do not know of any culture, epoch or social stratum in human history, in which music has not been recognized as an important domain of human activity. There is no doubt that music is connected with some important and specifically human psychological needs; yet what these needs are and how music satisfies them remains a mystery, today, as it was in past centuries. Charles Darwin stated that music “must be ranked amongst the most mysterious [abilities] with which [man] is endowed” (Darwin 1871). Still, we are not able to answer the fundamental question: why does music have such power over us? One is reminded of Tolstoy’s *The Kreutzer Sonata* and his amazement with the unintelligible power music exerts upon the listener: “A terrible thing is that sonata, especially the presto! And a terrible thing is music in general. What is it? Why does it do what it does?”

¹ mzatkali@eunet.rs

² akonti@vektor.net

II

Connected with this is the question why music, rather than other arts, should be able to achieve such effects. After all, it is generally assumed that all the arts share some common elements, one of which is the undisputed fact that they all are, at least in part, a product of creative fantasy.

At the same time, we recognize the fact that both experience and fantasy can be expressed and communicated by predominantly verbal means, as in literature; by visual images, as in visual arts, and finally by auditory images, which is characteristic of music. This may sound as oversimplification: the verbal, the visual and the auditory are not so neatly divided, no chasm exists between them. For instance, literature, especially poetry, can be rendered orally, and even by reading it silently, we can obtain auditory sensations not unlike music. Film, drama, opera and sometimes dance, typically involve all three media of representation. Yet, for all the syncretic qualities, music in opera is somehow *primus inter pares*; likewise, film tends to be primarily a visual form. Several arts may vie for supremacy, but one mode of representation usually prevails. It is, of course, possible to attach visual supplements to a literary work, but then, it is difficult to see how, say, Tolstoy's *War and Peace* could benefit from such additions. It seems that the so-called pure forms of particular arts are bound to follow the principal means of representation and communication inherent to them, namely, verbal, visual, or auditory. True, mixtures are by no means exceptional; yet, it seems that the attribute "absolute" does bear significance when applied to music. However, the above, inevitably simplified account does not provide us with a clue to the understanding of the common element of all arts. On the contrary, we are at this point closer to Ludwig Wittgenstein's metaphor of the arts as a family, but still, a family in which each member wants to preserve its "purity", not easily allowing any amalgam with the others.

III

Where, then, do we look for this common element, or elements? Creative fantasy by all means, as we have already stated, but there are deeper layers of this concept that we believe psychoanalysis is best suited to unveil. We will begin by turning our attention to the process of artistic creation. We will note that an important element of this process is inspiration, even as we are wary of how popular wisdom may misconstrue that phenomenon. The process of inspiration can be explained by the psychoanalytic concept of the regression in service of the Ego (Kris 1952; developed further in Knafo 2002).³ In brief,

³ For a useful discussion on the relationships between inspiration, dream-like states and

this psychoanalytic construct assumes that every creative act consists of two phases: the first one is inspiration, the second elaboration. The former needs the process of regression, which means that the creative artist temporarily withdraws from the logic of reality (reality testing is the common function of the mature Ego), and regresses to earlier stages of his mental development, at which reality was not as important as fantasy was.

The recipient of an artistic work can also sometimes traverse a similar regressive path. The experience of being profoundly moved by a work of art – “aesthetic peak experience” – has been described as the loosening of the boundaries between the self and the world, of merging with the work somehow, as well as experiencing affects that could not be described in any language. Such experiences are, admittedly, rare, but significantly, music induces them more frequently than any other art (Panzarella 1980). In psychoanalytic terms, this can be formulated as regression towards the stage of more or less pure thing-presentations, a concept that we will shortly explain.

According to a model proposed by psychoanalytic developmental psychology, early mental development consists of three stages. At the first and most archaic one, the experience was dominated by auditory images: the world was *heard*, before it was *seen*.⁴ On the next developmental level, visual images will take over. Finally, with the acquiring of language, the word will accede to the throne. Obviously, the acquisition of language is of crucial importance for the individual, as it is for the human species. Yet, as Daniel Stern noted, after the acquisition of language, we become able to share information, and we can simply refer to an experience, while not actually experiencing it (Stern 1977; 1985). It is of crucial importance to underline that the developmental levels overlap: there are no clear-cut demarcation lines between them. When advancing from a previous stage to a new one, the newly acquired structures are built upon the older ones, much like some modern cities that are built upon ancient archeological foundations. When theorizing on this topic, Sigmund Freud put forward the distinction between thing-presentation and word-presentation.

“.....The two are not, as we supposed, different registrations of the same content in different psychical localities, nor yet different functional states of cathexis⁵ in the same locality; but the conscious presentation comprises

regression see Zatkalik and Kontić 2013.

⁴ It is true that there are arguments in favor of the existence of color, shape and rudimentary space representations in the earliest perception, but the true visual images – mother’s breast, for example – will only later be integrated in visual unity.

⁵ Cathexis is a construct that describes the process of investment of mental or emotional energy in a person, object or idea, as well as in the thing-presentations and word-

the presentation of the thing plus the presentation of the word that belongs to it, while the unconscious presentation is the presentation of the thing alone. [...] The system Pcs.⁶ comes about through this thing-presentation being hypercathected through being linked with the word-presentation corresponding to it” (Freud 1915a: 201–202).

In other words, we can state that words acquire meaning via linking with thing-presentations, where thing-presentations are made up of countless variations of visual, acoustic, tactile, kinesthetic and other presentations. However, at the aforementioned earliest stages of development, there were no word-presentations: at the visual stage, the thing-presentations were mostly organized by visual images, while at the most archaic stage of development, auditory images predominated.

In this way, the process of progression would advance towards the unity of thing-presentations with word-presentations, while the regressive swing would follow the opposite course, splitting the two apart. The deepest regression will be organized at the level of auditory thing-presentations, and away from the visual and verbal domains. This explains why “pure” instrumental music, unadulterated with any extramusical ingredients, does not easily allow visual and verbal amalgams (try to add lyrics to a Bach fugue or a Mozart sonata and observe the disastrous results!).

IV

It is obvious that an auditory image per se cannot elicit a pleasurable affective reaction; indeed, noise – that also may stand for thing-presentation – is likely to produce displeasure. The auditory images must therefore be organized in a certain arrangement and according to defined rules, in order to be capable of producing pleasure.

Before we devote closer attention to these rules and the order of presenting auditory images, we ought to make another important observation: the archaic psyche, the one that is devoid of word-presentations, functions differently in comparison with the modes of functioning acquired later, where thing-presentations and word-presentations form a unity. These earlier processes are in psychoanalytic terminology called *primary processes*. They are almost exclusively of unconscious nature, as opposed to *secondary processes*, which are a later acquisition, involve the conscious mind, the use of language, formal logic etc. Being unconscious, primary processes are not easily accessible. Yet every person, even on a daily

presentations. The words “binding” and “attaching” will be used as its synonyms.

⁶ This “system Pcs.” (preconscious) may, if we allow ourselves useful simplification, be conceived of as equal with the common word “consciousness”.

basis, is vouchsafed the experience and representation of their primary processes: such an insight is provided by dreams. After having spent the day coping with the external reality (that is, applying secondary processes), we need some time to rest from these continuous and energy-consuming activities. The process of dreaming will halt the secondary processes, and the primary ones will take over. They will untie connections between word- and thing-presentations, and create new ones; some other connections and other meanings will emerge. Dream is a typical product of primary processes, with their peculiar qualities: action in dream will always be experienced in the present time; the relations of time become irrelevant, and so do the ones of space. Psychoanalytic experience with dream interpretation has shown that dreams tend to repeat, although for the dreamer who is not versed in dream analysis they may seem different. In fact, to anticipate the ensuing discussion of parallels with music, repeating dreams could be compared to a kind of theme with variations. The percepts in dreams undergo certain transformations, many of them quite unintelligible to the conscious Ego. In dreams, two or more objects (or persons) from waking life can be condensed in one object (person). A part of the object may be used to represent the object in its totality. Often the so-called “dream-work” applies the opposite mechanism: instead of condensing several objects into one, it uses one object or person, and fragments it into several different objects. Stanley Friedman’s research more than half a century ago provided the list of those possible transformations:

1. Translocations or displacements of percepts or parts of percepts;
2. Condensations and fusions of percepts with one another;
3. Fragmentations such that only certain parts of a percept appear in the manifest dream image;
4. Rotational displacements of various kinds, such as mirror reversals or rotations of 90 degrees;
5. Changes in size, which are analogous to micropsias or macropsias;
6. Reduplications and multiplications of the percepts analogous to polyopia;
7. Ignoring of perspective relations (loss of figure-ground properties) (Friedman 1960: 428).

V

Owing to its origins in the earliest stages of development, music operates in ways that bear significant resemblance to archaic modes of mental functioning: indeed so much so, that we can assert

specific isomorphism between the two. To substantiate this claim we will examine a few musical examples, hoping to demonstrate how the above-enumerated primary process transformations have very close counterparts in musical processes. Isomorphism between music and the unconscious mind can be studied in different musical domains, most obviously in thematic procedures, i.e. various ways in which thematic material is developed and transformed. However, it is also found in harmonic progressions, and more broadly, in various systems of pitch organization (such as common practice tonality, Renaissance modality, dodecaphony...), as well as in large-scale formal procedures leading to normative formal types such as sonata, rondo etc. Elaborations of fundamental structures, whether Schenkerian, neo-Schenkerian, set-theoretical etc. also represent an area in which striking parallels can be drawn between music and the unconscious mind.

All Friedman's transformations can be related to music. In this article, we will focus on four of them: multiplication, figure-ground ambiguity, fragmentation and condensation. The first of these, multiplication, easily translates into music as repetition, and music allows, even demands much more repetition than any other art. Let alone folk music, which makes little use of any other thematic work except repetition, let alone popular music, minimalism, or some special pieces like Ravel's *Bolero*, but think of a classical piece, of Beethoven's Fifth, for instance: how many bars with nothing but the initial motive; think of how many times the motive from the beginning of *Marche funèbre* from Chopin's Bb minor piano sonata repeats throughout the piece. Polyphonic music of the strict style, with melodic lines lacking any distinct motivic structure, fails to contradict the repetition argument: imitative work, even if disguised, nonetheless means the repetition of a meaningful portion of music.

Repetitions occur at all hierarchic levels. A brief motivic cell repeats, so do phrases, themes or sections. Formal types in music can be constructed almost exclusively by repetition (strophic form), or repetition may be prevalent (variations). Rondo alternates theme/refrain with episodes, and the emphasis is precisely on the assured return of the theme after it has been temporarily abandoned. A B A and sonata forms crucially depend on recapitulation. At the opposite pole, a form of the A B C D E F... type is found extremely rarely, for even potpourri forms – and they are much less frequent, anyhow – usually repeat portions from the music previously stated. Musical entities repeat along the vertical axis, too. This is most obvious in octave doubling, but there are examples more sophisticated, like symmetrically constructed chords, favorites of a number of composers, like Béla Bartók or Edgard Varèse.

We can realize how unique music's propensity for repetition is if we seek similar situations in the verbal medium: the medium that is largely governed by secondary processes. True, some words or phrases will also inevitably repeat in a literary or any other verbal discourse, but the difference is enormous. The immediate repetition of a motive is almost a norm in various musical styles, so is the repetition of the first section in a simple A B A form, or the exposition of a classical sonata. Contrariwise, how often do we come across a verbal sequence such as: "...he himself, he himself he himself stands by her door by her door by her door. Asset assert insert key. By foul magic wrong key. Not his key. Yes, his key"? (Burgess 1991, 82). In order for such a linguistic oddity to be viable, its author, Anthony Burgess, needed a highly original artistic vision of not only transposing into words some abstract musical patterns, but emulating one specific piece, Mozart's Symphony in G minor (Example 1). This idea reflects in the title of his work: *Mozart and the Wolf Gang*.

The issue of repetition – however simple it may appear – merits some further discussion. It will be noticed that although immediate repetition is frequently applied on a small scale (a motive stated and thereafter repeated), for larger formal sections more productive are repetitions introduced after different or contrasting sections: a normative Baroque or Classical binary form A:||: B is actually rendered as AABB, yet the form does not thereby become quaternary. However, repeat the A section after B, and you obtain a different (and very common) type of form, the ternary ABA form. To abandon the theme (or be abandoned by it!) and to hear it return, to lose it and regain it: this is what holds some special appeal for the listeners. Indeed, many aspects of music undergo some kind of departure and return, a return of the tonic or the home key after being away from it for a while etc.

Now we must turn our attention again to psychoanalysis for possible explanations. The need to find the object, then to lose it only to find it again, appears to be one of typical early infantile activities. The famous example provided by Freud concerned a 36-month old boy who was only beginning to master some words, and was endlessly repeating a puzzling sequence of actions. Namely, he had a wooden reel with a piece of string tied round it. He would hold the reel by the string and throw it over the edge of his curtained cot, so that it disappeared into it; as he did that, he exclaimed "fort" (gone). Then, he pulled the reel out of the cot again by the string and hailed its reappearance with a joyful "da" (there). This was a game of disappearance and return, with greater pleasure attached to the second act (Freud 1915b: 14–15). Such repetitions are a typical play of early psychic organization, and they serve to master the tension

produced by separation. This game was also played when mother left the boy; apparently, the passive role of being “abandoned” by mother is transformed into an active position where the boy produces separation, but at the same time undoing it. The object was lost, but was found again: that was the origin of pleasure granted through such a game.⁷ This is not to say that music is a mere fort/da game, but a great deal of its effects can be explained in terms of experiencing the pleasure of perpetually creating and mastering the tension of separation.

VI

Next to be discussed is the relationship between melody and accompaniment: the musical equivalent of figure/ground relationships. Most of the time, the distinction is clear, both in the visual domain and in music (where applicable, i.e. in homophonic music). Occasionally, these roles may be reversed, the picture becomes ambiguous, and our mind is forced to toggle between the two possible views. This has been noted as one of primary process transformations, and this has been noted in music as well. In the first two bars of Example 2, there may be some ambiguity about the hierarchic relationships between the two voices, but the development that leads up to this point favors the left hand part as the principal one: it contains the last remnants of the fragmented (another item on our transformation list!) theme. The figure in the right hand is, therefore, accompaniment. Then, through the third and fourth bars, the emphasis shifts to the upper part, and by the beginning of the second system we realize that the accompanying figure has taken over the role of a motive. Let it be mentioned in passing that the progressive augmentation of the motive represents another primary process transformation, namely, the change of scale (macro-/micropsia).

Returning to the figure/ground issue, we can invoke an even more telling example, where the ambiguity is maintained throughout the piece. As Fred Lerdahl points out, in Arnold Schoenberg’s Piano Piece Op. 19 No. 2, the G-B dyad in the left hand repeats in the manner of an accompanying figure. At the same time, this pervasive sonority can be seen precisely as the main thing, the principal event elaborated in this piece, and his analysis is based on that assumption (Lerdahl 1989: 79–80).

The figure/ground dichotomy can even be completely abolished, as in compositions that work with “sound masses”, such as *Threnody* by Krzysztof Penderecki, or Second Symphony by Witold

⁷ Interestingly, language (not only English) often uses the word *play* for musical and artistic activities: “playing the role of”, or “playing the piano”. Compare the German “spielen”, Russian “играть”, French “jouer” etc.

Lutoslawski. They create sonic complexes containing many elements, but the elements are barely distinguishable, and the importance of particular lines, voices or individual pitches is minimized.

VII

Fragmentation is yet another type of transformation that reveals isomorphism between music and primary processes. Fragmentation of material is indeed an extremely common procedure of thematic development, the destiny of any musical statement, as it were. Even a seemingly indivisible motive can be amenable to fragmentation as soon as it is stated (Example 3).

Furthermore, in the standard Schoenbergian model of the musical sentence, the thematic nucleus is stated, repeated, and then fragmented. A similar procedure is applied on higher hierarchical levels, and indeed on the global level of an entire movement where a thematic entity is stated and subsequently fragmented, as in the B part of a ternary form, or in a sonata development section. This process is sometimes carried even to the level of a multi-movement work, as in César Franck's Violin Sonata where the third movement brings fragments of the materials stated in the preceding movements, thus serving as a global development section. Very importantly, in a typical situation, the disintegrated theme will eventually reintegrate. However, this is not always the case. Such reintegration is denied in pointillistic texture (Anton Webern in the first place). There, the process of fragmentation is carried to the extreme, so that not only thematic units, but also the very tissue of music is fragmented to the point of disintegration.

Statement followed by fragmentation: we realize how specific it is to music if we try to imagine a comparable situation in language. Actually, we can provide such an example, from James Joyce's novel *Ulysses*:

— I saved the situation, Ben, I think.

— You did, averred Ben Dollard. I remember those tight trousers too. That was a brilliant idea, Bob.

Father Cowley blushed to his brilliant purple lobes. He saved the situa. Tight trou. Brilliant ide (*Ulysses*: 221).

Let it be remembered that Joyce is well known not only for his interest in music, but also for his experiments with verbally recreating musical effects. Precisely the *Sirens* episode from which the above excerpt is taken is the one most frequently discussed in terms of musical structures. Yes, verbal medium can sustain a certain amount of fragmentation, but by doing that, it approaches the condition of music.

Let us now reconsider two important points discussed so far: first, we have observed the departure-return pattern as the basis for

the majority of formal processes. Next, we have established that this pattern is often realized as fragmentation-reintegration. Our fort/da game served to illustrate tension due to separation or the loss of the object (auditory object when music examples are concerned). There is more at stake there. The fear of *disintegration* is also part of the archaic psyche, and the corresponding game would be one of disintegration-integration. After we have lost the theme due to disintegration, we regain it through reintegration. This is the game we play, or music plays with us, in countless compositions, the underlying pleasure being again the mastering of tensions.

We are not saying that in music there must always be a theme that will be fragmented and then put together again, or that music that does not follow this protocol is inferior. We have merely observed the fact that such a procedure occurs very frequently and are trying to explain its psychological significance. Anton Webern's vision of a world already so fragmented that it cannot sustain further fragmentation, and which moreover denies hope for integration, or leaves to the listeners to envisage possible integration: this is also a legitimate artistic stance. Even so, the disintegrated pointillistic texture stands as a proof of the level of fragmentation music can sustain.

VIII

Fusion or condensation of percepts is often cited as a mechanism whereby the unconscious thought transforms real-life percepts, as evidenced by dreams, for instance. Fusion or condensation may well be called music's specialty, something music achieves with facility incomparable with other forms of art. We will briefly mention a few examples, and then offer a more lengthy discussion of one. In the domain of thematic material, a case in point is the third movement of Beethoven's Ninth Symphony, formally a set of variations on two themes. Both themes are stated, followed by a variation of the first (Tempo I, bar 43): at least that is how it is usually analyzed. However, certain properties of the second theme are grafted onto that variation, producing an entity that merges characteristics of both.

Apart from thematism, other parameters can be affected by this procedure: harmonic language, scales or modes. As an example, we can take Béla Bartók's polymodality. We are not talking merely about the use of different scales in his works (major/minor, octatonic, Lydian, Phrygian, "acoustic"): what is interesting is the way in which he sometimes combines them. This was best formulated in the following statement by the Bartók scholar János Kárpati: "... although the individual modes may appear as relatively self-contained, independent systems, they do lose their independence either partly or

completely... and, producing a new quality, *merge* [italic ours] into one another” (Kárpati 1994: 226).

Polyphony can also be conceived of as a kind of condensation. Several simultaneous lines may be conceptually independent, but we generally do not perceive them as readily distinguishable processes. We most certainly do not hear them as such in a texture as complex as in György Ligeti’s micropolyphonic *Lontano* or *Atmosphères*. Yet, those lines (sometimes more than fifty of them) somehow “naturally” blend, producing a mass of sound, sometimes nearly uniform, sometimes certain events within that mass receive certain emphasis. One might say that this texture collapses upon itself, producing something in the nature of a musical black hole. Such compositions demonstrate the striking level condensation can reach in music.

Even broader principles of pitch organization, “musical languages” as we often (inadequately) call them, can be conflated in a single musical piece, or a portion thereof. We will illustrate this with a seemingly unassuming example from Benjamin Britten’s *War Requiem* (Example 4). The overall profile of the melody, and in particular the absence of overt chromaticism suggest tonality or modality as the basis for pitch organization; the melody does not project clear tonal-functional relationships, so the latter interpretation would be more plausible. As the pitches follow one another, we soon realize that they do not repeat, and that we are dealing with a twelve-tone row. Well, not exactly. The second and third pitches but last are repetitions of the pitches already stated, and the phrase stops short of completing the full row (the missing tone is G); however, on the whole, the idea of a twelve-tone row has already been driven home. This twelve-tone idea is reinforced in the next phrase: it is a transposed inversion of the first and thus conforms to the standard repertoire of dodecaphonic procedures. Furthermore, the twelve-tone method was originally intended to be a means of abolishing any kind of pitch hierarchy; however, in the present case, since the initial and final pitches are the same tone C, there is at least a hint at pitch centricity as yet another organizing principle. Next, the structure of this example clearly follows the antecedent-consequent pattern of the classical tonal syntax. But the stock harmonic pattern I – V V – I is replaced with the tritone relationship (C – F# F# – C). This is reminiscent of Scriabin or Bartók, but especially the former tends to use it in his pieces based on the octatonic scale, of which there is not as much as a hint in the present example. All this we have inferred from the melody alone. Will the accompanying chords clarify the situation? The string chords seem to reinforce the harmonic profile of a departure from the quasi-tonic to the polar, quasi-dominant chord, and a return to the tonic, whereas the organ provides a touch

of bitonality. What conclusions about the pitch organization can we reach based on the preceding account?

A fair conclusion would be that it is extraordinary how all these diverse principles effortlessly blend. Could we even imagine an analogous situation in language? A text written simultaneously in several languages? The closest approximation we can think of would be Joyce's *Finnegans Wake* (and some notable works largely inspired by that novel, like *Terra nostra* by Carlos Fuentes), with its fusion of different words, different languages, even with characters merging into one another. However, we have to bear in mind the following: a) being a work of art, it involves a measure of creative regression, to the extent possible in the verbal domain; b) as we have already mentioned, Joyce had a lasting interest in experimenting with the possibilities of employing musical constructions in his prose; and c) after applying the technique of the stream of consciousness in *Ulysses*, his intention in *Finnegan* was to produce something like "the stream of the unconscious". Impossible, of course, but arguably, *Finnegans Wake* represents the ultimate regression available to language.

IX

"The real power of music lies in the fact that it can be 'true' to the life of feeling in a way that language cannot; for its significant forms have that *ambivalence* of content which words cannot have... [it is capable of] expressing opposites simultaneously..." This quotation from Suzanne Langer (Langer 1954, 197) will serve our purpose well, even if Langer did not make any reference to primary processes or for that matter any psychoanalytic concept in this context. Condensation, as an essential primary process mechanism, means that a single object can stand for several different objects or ideas. These objects or ideas can even contradict one another; simultaneous opposites are possible, since the unconscious mind has no reference to formal logic. Likewise, in music, a single event can produce two opposite effects, or perform two different, even conflicting functions at the same time.

The following excerpt from Chopin's Mazurka in A minor (Example 5) presents the standard model of musical sentence. The harmonic progression of the first four bars is quite simple and smooth: I – V – VI (the double appoggiatura on the initial tonic chord is only a minor disturbance), and so is the perfect authentic cadence in the last two bars. Between these events occurs a disruption: the music veers into Bb major, and this surprising event receives an additional emphasis by a *rallentando* and a corona. Yet, as much as this occurrence is singled out as the most conspicuous event in the sentence, it also furnishes a harmonically most logical connection

between the preceding sixth degree, and the ensuing dominant: the flat supertonic or the Phrygian sphere was at Chopin's time already a stock pre-dominant harmonic device. Thus, the two bars in question achieve a break in continuity even as they secure continuity.

In a similar example, Joseph Haydn opens the fourth movement of his String Quartet Op. 33 No. 2 with a gesture for which there is no more appropriate name than the authentic cadence. While recognizing it as a beginning, we cannot simply obliterate our entire experience of tonal music, and that experience makes us feel the closural effect of these bars. True, these same bars will be used as the final cadence of the quartet. We ought to be satisfied, the cadential gesture is finally in its proper place, but by that time, we have grown accustomed to its initiating function, to the contextually created sense of a beginning, and again, the ambivalence, the conflation of opposite functions is retained (Example 6).

It is very interesting to observe certain theoretical models of music and analytic strategies in light of primary processes, and condensation in particular. The limitations of space will not allow us a detailed discussion, but we can make a few observations about prolongational theories, primarily those of Heinrich Schenker and his followers. For Schenker, all tonal music is derived from the *Urklang*, the chord of nature, consisting of the fourth, fifth and sixth harmonics – in other words, the major triad. Acoustically, it occurs as a simultaneity, but it is projected horizontally to produce the fundamental structure (*Ursatz*), consisting of the fundamental line (*Urlinie*) – a descending melodic line starting from the third, fifth or (rarely) octave above the tonic and ending on the tonic – and bass arpeggiation (*Bassbrechung*) from the tonic to the dominant and back to the tonic. This structure is prolonged, elaborated by the process also known as composing out (*Auskomponierung*), yielding successive structural layers increasingly more complex, until we reach the musical surface, the composition as it appears in the score and as is heard by listeners. Structurally more important elements belonging to deeper layers are conceptualized as active even when not actually sounding, which amounts to saying that each of them represents a series of events that are closer to the surface.

The graph in Example 7 presents the deep structure of a typical minor-mode sonata form. The first tonic chord condenses all events contained in the first theme and transition. It is not only a manner of graphic presentation: the listener (according to Schenkerians) is expected to conceptualize somehow a single higher-level event as comprising many lower-level ones. Likewise, the elaboration of the mediant (third degree) chord yields, layer by layer, the entire second theme (typically presented in the relative major) and so on. Thus, we

may again say that everything that happens within a given area is condensed in a single deep-level event.

X

By now, we hope to have made some contribution to the solving of the questions posed at the beginning of this article. We have suggested that creative regression, regression in the service of the ego, is a crucial common element of all the arts (talking, of course, only from the psychoanalytic perspective and leaving various social, cultural, ontological etc. aspects out of our present concern). We have established connections between musical processes and processes unfolding in the unconscious mind, and ascertained that music owes its special place to the fact that its structures and processes are closer to these primordial mental states than the structures and processes pertaining to visual and verbal domains are. This is tantamount to saying that regression in music goes deeper than regression in other arts.⁸

We still need to consider the relationships between affects and music: to explain why music holds such power over us. When composing or listening to music, the psyche creatively regresses to the earliest stage of individual development, in which all word-representations are temporally disconnected, and the experiencing self dwells in the realm of the unspoken. This realm, as we have insisted all along, is dominated by auditory images. These images, however, are not the only content of the archaic psyche. The most powerful affects exist alongside them, establishing an enormous number of mutual associations. Daniel Stern called those “core” affects “affects vital”, emphasizing that no words can adequately describe them. They are completely unconscious, but nonetheless permanently present (Stern 1977; 1985).

With the acquisition of language, this web of interconnections, which unites the auditory, visual (tactile, kinesthetic etc.) – or thing-presentations – with presentations of the word, dispenses large amounts of psychical energy to maintain this unity. In regressive states, and especially in the deepest regression – regression towards sole auditory thing-presentations – a large quantity of psychic energy is released, available because the associations with the word-presentations are now missing. This released energy is directed to the old and archaic paths that long predate language, establishing a strong tension arc that needs to be discharged. The discharge will happen providing that the auditory thing-presentation (a musical theme, or, more broadly speaking, a musical event) be transformed on the temporal axis in accordance with the primary processes functioning,

⁸ According to some psychoanalysts, this regression may go as far back as to the intrauterine stage of development. See Sterba 1965; Maiello 1995; Zepf 2013.

which again points to the above-discussed isomorphism with musical structures and processes.

As we are approaching the end of this article, we will offer a few additional remarks about the psychodynamics of listening to music. At the beginning of a musical piece, a large quota of psychic energy will be attached (cathected) to the initial auditory image presentation (i.e. a theme, or some such entity). This binding of energy will result in the lowering of tension that could rise to an unpleasant level if it were to remain free, without any attachment. An auditory image cannot, however, produce pleasure if repeated indefinitely; in other words, an auditory image is unable to bind a large quota of psychic energy for a prolonged period of time. The effect would be hardly bearable tension. Therefore, the image has to move along, and therefore, transformations are introduced. Why transformations? Why not replace it with something entirely different, another auditory image that has no connection whatever with the opening one? Let us label the first auditory image with AAAA. What happens in the psychodynamics of the listener if AAAA is followed directly by BBBB? When AAAA is stated and repeated, it enables psychic energy to be bound to it, and the state of low tension is secured (the psychic energy is bound, rather than free). With AAAA gone, the energy previously attached to it is freed. The tension rises, and an attempt will be made to attach this energy to a new auditory image. If an unfamiliar BBBB image follows, the binding may not happen and the tension will be raised to a very high level (even such that constitutes an auditory trauma). The best solution, then, is to repeat it, introducing transformations. Let us examine what happens if AAAA is followed by AABB. A certain quantity of psychic energy will remain attached to AA, but some will be detached and available for the elements BB. The remaining free energy will provide a small level of tension, an optimal level, if we may say so. Then, the energy can be fully attached to AABB, and again, the tension is lowered. AABB now behaves in the same way that AAAA did, and the music flow proceeds further. Suppose the next step is AABC. AAB now keeps the energy bound to itself, but a small amount will be detached for the new and unfamiliar C, and so forth. Let it be clear: we are not trying to be prescriptive, and we are not pretending to have discovered the definitive criteria for establishing what is good and what is not so good in music. We have merely observed that certain musical patterns and procedures recur with extreme frequency, and tried to account for them using psychoanalytical tools. We are convinced that we have found a plausible explanation why, for instance, abrupt contrasts are seldom introduced at the beginning of a composition, or why analysts have been so preoccupied with negotiating contrasts and discovering underlying unity behind heterogeneous or disjointed surfaces.

We have presented transformations schematically here, but we have already cited a number of examples of how they function in real life, and ascertained that they follow paths that were paved at the most archaic stage of psychic functioning. They behave according to the processes we know as the primary processes of mental functioning. To our conscious mind, these processes may appear strange and unfamiliar, for they are long repressed during mental development. However, from the point of view of our unconscious, they form the intimate dwelling place of our individual beginnings, pre-logical and pre-verbal. Accordingly, music, perhaps more than any other human activity, provides tools for the discourse about the ineffable, for experiencing (actually re-experiencing) our truest and most intimate self.

One final remark is in order. Our insisting on the regressive aspect of artistic creation or consumption on no account denies the role of knowledge, craft or convention: aspects that involve a conscious, rational attitude towards reality (or, psychoanalytically speaking, highly developed secondary processes). Within the framework of this article, it would be impossible even to begin to address the intricate and probably unfathomable interplay between the conscious and the unconscious, the primary and the secondary processes involved in the creation of a work of art. More modestly, we hope to have shed some light on the fact that we cannot create art without diving into the buried recesses of our psyche. Nor is the appreciation of art complete without recapturing the awe and wonder of child-like experience. Art connects us with all aspects of our being – with our madness if need be – and owing to the primary sense of boundlessness – with the world, re-created in a more subjective form.

Example 1 W. A. Mozart: Symphony in G minor, initial motive



Example 2 L. v. Beethoven: Piano Sonata Op. 90

Example 3 Robert Schumann, “Erster Verlust”, *Album for the Young*, Op. 68 No. 8

Example 4 Benjamin Britten, from “Introit”, *War Requiem* (rehearsal No. 3)

Boys' choir

Organ C D Eb C# min E F#
 Strings C _____ F# _____

Te de - cet hym mnus, hy - mnus, De - us in - Si - on
 Organ B min A min G# min Bb G min C
 Strings F# _____ C _____

Example 5 F. Chopin: Mazurka Op. 7 No. 2

9 *p* *poco rall.* 3

A minor V_{bII} bII

15 *a tempo*

Example 6 J. Haydn: String Quartet Op. 33 No. 2, Finale
a) beginning

Presto *p*

b) end

1 3 170 *pp* *Fine*

G.P. G.P. G.P. G.P.

Example 7 Sonata form: deep structure

The musical score illustrates the deep structure of a sonata form, divided into three main sections: Exposition, Development, and Recapitulation (+ coda). The treble staff shows the upper voice with various melodic lines and rests, while the bass staff shows the lower voice with a more rhythmic accompaniment. Above the treble staff, the Exposition is marked with a 5-sharp sign, the Development with a 2-sharp sign, and the Recapitulation with a 5-sharp sign. Below the bass staff, the Exposition is marked with a 1-sharp sign, the Development with a 3-sharp sign, and the Recapitulation with a 5-sharp sign. A double bar line with the word '(teiler)' is placed between the Development and Recapitulation sections.

LIST OF REFERENCES

- Burgess, A. (1991) *Mozart and the Wolf Gang*, London: Hutchinson.
- Darwin, C. (1871) *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London: John Murray.
- Freud, S. (1915a) *The Unconscious, The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (1957), Vol. XIV, London: Hogarth Press: 159–217.
- Freud, S. (1915b) *Beyond the Pleasure Principle, The Standard Edition of the Complete Psychological Works* (1957), Vol. XVIII, London: Hogarth Press.
- Friedman, S. M. (1960) “One Aspect of the Structure of Music – A Study of Regressive Transformations of Musical Themes”, *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 8: 427–449.
- Joyce, J. (1986) *Ulysses*, W. Gabler (ed.) New York: Random House.
- Kárpati, J. (1994) *Bartók's Chamber Music*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
- Knafo, D. (2002) “Revisiting Ernst Kris's Concept of Regression in the Service of the Ego in Art”, *Psychoanalytic Psychology*, Vol. 19, No. 1: 24–49.
- Kris, E. (1952) *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York: International Universities Press.
- Langer, S. (1954) *Philosophy in a New Key*, New York: The New American Library.
- Lerdahl, F. (1989) “Atonal Prolongational Structure”, *Contemporary Music Review*, Vol. 4: 65–87.
- Maiello, S. (1995) “The Sound-Object: A Hypothesis about Prenatal Auditory Experience and Memory”, *Journal of Child Psychotherapy*, 21: 23–41.
- Panzarella, R. (1980) “The Phenomenology of Aesthetic Peak Experiences”, *Journal of Humanistic Psychology* 20 (1): 69–85.
- Sterba, R. F. (1965) “Psychoanalysis and Music”, *American Imago*, 22: 96–111.
- Stern, D. (1977) *The First Relationship: Infant and Mother*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Stern, D. (1985) *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Development*, New York: Basic Books.
- Zatkalik, M. and Kontić, A. (2013) “Is There a Wolf Lurking Behind These Notes: The Unconscious Code of Music”, In M. Zatkalik, D. Collins and M. Medić (eds.) *Histories and Narratives of Music Analysis*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 628–644.
- Zepf, S. (2013) “Where are We When We Listen to Music?”, *Canadian Journal of Psychoanalysis*, 21: 326–350.

Милош Зайќалик и Александар Конџић

ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ПО ПРИМАРНОМ ПРОЦЕСУ У МУЗИЦИ ИЛИ ДИСКУРС О НЕИЗГОВОРИВОМ

(Резиме)

Сваки уметник или реципијент уметничког дела привремено се одваја од објективне стварности – у чину стварања и у чину доживљавања, тј. у процесима које психоаналитичари називају регресијом. Несвесно (ре)конструишући доживљјани свет, и уметник и реципијент се служе вербалном, визуелном или аудиторном формом, у зависности од врсте уметности. У случају ове последње, креативна регресија је најдубља и захвата најархаичније симболичке форме: примарне процесе менталног функционисања. Сан је њихова најизразитија манифестација, па се регресивни аспект музике најбоље може показати изоморфизмом (сличношћу састава и облика) музике и сна. То значи да у складу с примарним процесима – кондензација, фрагментација, претварање у сопствену супротност итд. – за трансформације чулног доживљаја постоје врло блиске аналогије у процесима и структурама које налазимо у музици. Њих ћемо разматрати у следећим областима: 1) тематски процеси; 2) хармонско-тоналне законитости, или, шире гледано, принципи системске организације тонских висина; 3) формалне процедуре на основу којих настају нормативни формални типови и 4) елаборација фундаменталних структура (пре свега у шенкерџанској анализи).

У психоаналитичком, односно, психодинамском смислу, врхунац развоја у раном детињству обележен је интеграцијом представе о појму и представљања (појма) путем речи. У знатно поједностављеном облику, ово значи да ће се афекат, односно психичка енергија у развојно-сукцесивном смислу, придруживати најпре аудиторној представи, односно аудиторној слици, потом визуелној, и најзад симболичкој функцији речи. Музичка креативна регресија претпоставља ретроградни процес, у којем се напуштају кохезивне везе афеката са речима-симболима (представа), односно визуелним представама, при чему се слободна енергија афеката враћа на старе, архаичне путеве – њихове везе са аудиторним сликама – где нема простора за визуелно, односно вербално представљање. Када се, уз то, аудиторне слике у темпоралном следу организују према принципима примарних процеса менталног функционисања, долази до (ре)активирања најстаријих форми ментализације, чистог провербалног егзистирања и доживљавања.

Submitted February 15, 2015

Accepted for publication September 25, 2015.

Original scientific paper.

Прикази

Reviews

СТЕВАН СТОЈАНОВИЋ МОКРАЊАЦ (1856–1914): ИНОСТРАНЕ КОНЦЕРТНЕ ТУРНЕЈЕ СА БЕОГРАДСКИМ ПЕВАЧКИМ ДРУШТВОМ.

Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности и Музиколошко друштво Србије, 2014; уредник Биљана Милановић

STEVAN STOJANOVIĆ MOKRANJAC (1856–1914). THE BELGRADE CHORAL SOCIETY: FOREIGN CONCERT TOURS.

Belgrade: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts and Serbian Musicological Society, 2014; Editor Biljana Milanović

Музиколог Биљана Милановић, истраживач-сарадник Музиколошког института САНУ, остварила је пројекат вредан пажње српске, али и јавности региона, па и читаве Европе: окупила је научнике из Србије, Русије, Грчке, Босне и Херцеговине, Турске, Бугарске, Мађарске, Немачке и Хрватске, како би турнејама Стевана Стојановића Мокрањца с Београдским певачким друштвом (у даљем тексту БПД), заједно посветили пажњу. То је генеричка тема са становишта позиционирања српске културалне историје, јер су ове турнеје стожер моделовања репрезентативне српске музичке културе у датом историјском раздобљу. Тако је колективна монографија *Стеван Стојановић Мокрањец (1856–1914): иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*, као (су)издање Музиколошког института САНУ и Музиколошког друштва Србије, а објављена у оквиру Програма обележавања стогодишњице првог светског рата, и паралелно штампана и на енглеском језику, утемељена на замисли да се представе, објасне и контекстуализују гостовања Мокрањца и хора којим је он руководио. Књига је, такође, један од вредних издавачких подухвата којима је обележено стотину година од Мокрањчеве смрти.¹ Трагало се за новим изворима информација, пронађени су до сада непознати архивски материјали, дошло се до нових сазнања у вези с турнејама, а подвргнута су преиспитивању и поједина устаљена тумачења, при чему је објављено и око две стотине нових библиографских јединица у

¹ Биљана Милановић је у истој години приредила и објавила двоструки компакт диск с двојезичном пропратном књижицом: *Имагинарни музеј Мокрањчевих дела: Снимци световне хорске музике*, Едиција *Пробуђени архив*, Београд: Музиколошки институт САНУ и Радио Београд, 2014, ур. Мелита Милин.

вези с одабраном тематиком. Као први већи *йродор у свей* једне обимом мале музичке културе, турнеје су имале вишеструку намену – у историјској перспективи, биле су усмерене ка повећаној видљивости српске културалне освешћености и посвећености која се испољава у музичком домену, а такође и ка указивању на снагу нације која осваја свој креативни простор у одређеним европским размерама. Јасно је да пред ауторима појединачних поглавља ове колективне монографије стога није стајао нимало лак задатак.

У *Уводним размајтрањима*, потеклим из пера Милановићеве („Инострано музичко представљање Мокрањца и Београдског певачког друштва као вид културне дипломатије”), обухваћени су деловање БПД, природа уметничког вођства Мокрањца, духовни трагови које су турнеје Друштва оставиле на средине у којима је то извођачко тело наступало. Уочивши све битне механизме функционисања овог истакнутог српског хорског ансамбла, основаног 1853. године, и финесе његовог саодношења с диригентом, који је на чело Друштва дошао 1887. године, а поставивши их у социјално-културални миље Србије у време јачања њене државне моћи, Биљана Милановић је направила одличан увод у појединачне студије у монографији.

Поглавље *На југоистоку Балкана* базирано је на проучавању и тумачењу турнеја у грчким градовима, Цариграду и Бугарској. Атанасиос Трикупис (Athanasios Trikoupis) темељно је размотрио турнеје у Солуну и Атини („Београдско певачко друштво у огледалу грчке штампе: концертне турнеје 1894–1914”). По налазима аутора, српско Друштво је, захваљујући свом упечатљивом појављивању, подстакло оснивање Националног музичког друштва у Солуну, а (вероватно) и грчког државног Конзерваторијума у Солуну. Еврен Кутлај (Evren Kutlay) представила је ток турнеје и одличну рецепцију београдског хора у Цариграду („Стеван Мокрањац и Београдско певачко друштво у Цариграду”). Велика очекивања од гостовања хора на тако важном месту испољила су се не само кроз присуство високих званица на главном наступу хора у репрезентативној сали већ и приређивањем интимније концертне вечери пред самим султаном Абдулом Хамидом II. Хор је гостовањем у бугарским крајевима допринео, чини се, пре свега стварању спознаје бугарске јавности о постојању репрезентативног национално заснованог Мокрањчевог опуса. О позитивном реаговању бугарске јавности и њеној наклоности Мокрањчевом опусу („Стеван Мокрањац и његове концертне турнеје са Београдским певачким друштвом у Бугарској”) писала је Елисавета Борисова Валчинова-Чендова (Elisaveta Borisova Valchinova-Chendova). Указано је на то да је

гостовање Друштва у Пловдиву било преломни тренутак у музичкој историји града јер је подстакло оснивање Пловдивског певачког друштва.

Поглавље *Маџирање источне и централне Европе* темељи се на радовима посвећеним турнејама у Будимпешти, Русији и Немачкој. Вираг Бики (Virág Biki) оправдано се бавила одређеним факторима који су утицали на повремено слабљење националних веза Срба и Мађара. Политичко залеђе је, несумњиво, пратило успостављање релација на нивоу културе, па је, како би односи били ојачани, као уосталом и приликом гостовања у неким другим срединама, у вези с доласком, боравком и наступима српских уметника аматера, било организовано много пропратних банкета, говора и здравица („*Наши* српски гости; рецепција концерата Београдског певачког друштва у Будимпешти виђена у светлу написа будимпештанске штампе”). У вези са истраживањем Але Евдокимове (Alla Evdokimova) треба подвући закључке који се односе на процену уметничких квалитета српског хора („Рецепција концертне турнеје Београдског певачког друштва у руској штампи 1896. године”). Концерти су најављивани на првим страницама новина, пратило их је велико интересовање јавности, а интерпретације БПД и Мокрањца високо су уметнички оцењене. Не либећи се да више вреднује уметничке вредности српског хора чак и од хора Славјанског, Евдокимова уочава да се испољио суревњиви однос управо тог истакнутог руског диригента према временски сувише блиско постављеном наступу српског хора у односу на концерт његовог; то свакако сведочи о високој позицији БПД, коју је оно задобило не само својим квалитетним представљањем у Петрограду, Нижњем Новгороду, Москви и Кијеву већ и извесним степеном уметничке славе, стечене захваљујући претходним гостовањима у другим земљама. Имајући у виду рецепцију хора на поменутој руској турнеји, начин на који је у појединим сегментима свога написа („Гостовање Београдског певачког друштва у Немачкој 1899. године виђено из перспективе водеће музичке нације”), Јасмина Хубер (Jasmina Huber) тумачила пријем БПД и однос према њему приликом гостовања у Немачкој, само три године касније, оставља недоумице. Стиче се утисак да су у овој разгранатој студији о гостовању хора у Немачкој, неке од похвала изречених на рачун српских певача, а цитираних из тадашње немачке штампе, неоправдано релативизоване, чиме је објашњење контекста и позиционирање српског хора дато без чврсте везе с материјалом на којем је требало да буде засновано. Полазиште Хуберове о доминантности и вођству немачке нације стално је истицано, али оно има основа када је показатељ успона гер-

манске културе и друштвеног уређења, а ако је пренаглашено и некритичко, може да оде у другу крајност. Хуберова истиче да „није изненађујуће да су Београђани, у поређењу са истакнутим хором Агренов-Славјански (...) негативно оцењени” (138). При томе, критичар немачког листа је био истакао да „утисак који су оставили гости није изненађујући, или бар није тако непосредан као онај који је, на пример, пре осам година оставио хор Руса Славјанског” (137). Својим закључком да су у поређењу с руским хором, српски певачи негативно оцењени, Хуберова мења оно што је сам критичар заиста написао. Критичар даје предност хору Славјанског, али не изриче негативну оцену када је у питању српски хор. Како би се разумело настојање немачког критичара да, у складу с тим што жели да пружи објективан и потпуни приказ, тежи и да укаже на све врлине београдског аматерског ансамбла, дајемо цитат из његове критике, коју у свом тексту (и то у целини) наводи и сама Јасмина Хубер: „Ипак, строго говорећи, Београдско певачко друштво оставило је утисак крајње достојан поштовања. Оно не остварује неку посебну свежину, лепоту и пуноћу звука – његова јача страна су сопрани и басови – али оно плени изврским складом, сигурном интонацијом, ритмичком одсечношћу и уопште музичком виталношћу својих *a cappella* извођења и импресионира својом фино истанчаном *piano* динамиком” (137). Нема ни говора о негативној оцени квалитета БПД! Оно се, дакле, не процењује као врхунско, али се одређује као солидно. Хуберова пак исправно примећује да је предговором брошуре са српским народним песмама, која је била објављена поводом немачке турнеје, БПД извесним прескромним ставом према сопственим могућностима дало повода и материјала појединим немачким критичарима да и сами, могло би се рећи априори, умање извођачке могућности овога ансамбла.

Последње поглавље, *Ка оцртавању југословенске територије*, садржи радове који се баве турнејама БПД и Мокрањца у тада будућим југословенским крајевима. О занимљивим и добро посећеним и прихваћеним гостовањима на Цетињу („Два гостовања Београдског певачког друштва на Цетињу”) писала је Соња Маринковић (Sonja Marinković). Проучени су одговарајући новински извештаји, архивски материјали и студије, и на основу њих реконструисани сви детаљи ових посета. Већ при првом помену јубиларних свечаности (149–150) требало је ипак објаснити шта је тачно подразумевао појам *јубиларне свечаности* и шта се (све) њима обележавало (1910), будући да су оне биле веома брижљиво организоване, а послужиле су и као кључни повод за темељно припремано гостовање српског

певачког тела. Како нам у својој студији („*Слава Београђанима!* О гостовању Београдског певачког друштва у Босни и Херцеговини 1910. године”) саопштава Лана Паћука (Lana Paćuka), БПД је посетило Босну и Херцеговину тек после неколико неуспелих покушаја; дуго ишчекивана, посета је била резултат умекшавања политичких тензија, а и сама је доприносила позитивним политичким помацима. И гостовање у неколико градова који данас припадају Хрватској није протицало без политичких трзавица и националних размирица. Истраживање Наде Безић (Nada Bezić) („Наступи Београдског певачког друштва и Стевана Мокрањца у Хрватској”) показало је да је и елементарна реконструкција догађаја понекад веома сложена. У вези с прославом која је пратила откривање споменика Ивану Гундулићу у Дубровнику, Безићева наводи да, пошто се у њеном тексту ради о једном музичком друштву, „није primjereno raspravljati je li postavljanje spomenika bilo najveće slavlje Hrvata ili Srba, kao ni dokazivati da je Ivan Gundulić hrvatski, a ne srpski pjesnik” (184). Већ овом својом констатацијом која привидно избегава да одређује поједине догађаје/личности Н. Безић Гундулића ипак означава као хрватског песника, с чим се не слажу многи истраживачи његовог живота и рада. Ово не умањује темељност осталих аспеката њених истраживања, који расветљавају и понеке трагичне чињенице: нпр. ону да је у књизи Антуна Гоље (Antun Goglia) о историји Хрватског пјевачког друштва „Коло” потпуно изостављен податак о гостовању БПД у Загребу 1911. године. С обзиром на то да је „Коло” организовало посету српских певача, Безићева закључује да „stoga na prvi pogled čudi da to važno gostovanje Beograđana Antun Goglia nije spomenuo u Spomenici Kola iz 1942. godine (...) Postavlja se pitanje je li (...) možda bio oprezan u izboru podataka u drugoj polovini vladavine Nezavisne države Hrvatske?” (192).

Преводе с енглеског језика урадили су Сандра Војводић, Ивана Медић, Биљана Милановић и Мелита Милин, лектуру Веселин Петровић, а дизајн насловне стране Александра Доловић. Технички уредник је био Горан Јањић. Издање има квалитетан повез, с насловном страном коју краси одломак Мокрањчеве *Седме руковети*. Лектура и коректура ћириличне публикације морале су да буду брижљивије урађене, будући да у књизи има много словних грешака; омашке постоје и код ознака страна у Садржају, док су у текстовима на два места погрешним бројевима означаване *Илустрације* које се налазе у прилогу. На појединим местима на којима су паралелно навођени датуми старог и новог календара нису адекватно одређени временски размаци, што је у неким случајевима било последица некритичког

преузимања датума из старе штампе. Омашком је наведено да је турнеја Софија–Цариград–Пловдив била 1896. (треба 1895) године (15), а путовање у Софију је погрешно датирано у 1894, уместо 1904. годину (77. и 86).

Два рада у поглављу *Ка оцрпљавању југословенске ѿери-ѿорије* штампана су латиничним писмом, чиме се разликују од остатка књиге. Пошто књига говори о деловању и значају турнеја једног од најзначајнијих српских певачких друштава, а објавили су је у Србији престонички суиздавачи, сматрамо да је требало да у целости буде штампана српским језиком и ћириличним писмом. За читаоце који нису у могућности да читају српски језик и ћирилицу, књига је објављена латиницом, на енглеском језику.

Књига *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914): иносѿране концерѿне ѿурнеје са Београдским ѿевачким друшѿвом* обиман је и значајан издавачки подухват, који су финансијски помогли Министарство културе и информисања и Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, као и СОКОЈ – Организација музичких аутора Србије. С обзиром на квалитете ове колективне монографије о турнејама БПД и његовог диригента Стевана Стојановића Мокрањца, од сада ће се друштвеноисторијски конструкт свеобухватног сазнања о деловању и учинку БПД као сложеног културалног механизма и његовог дејствовања на друге социјалне ентитете, а који би као своје основне структуралне карике укључивао већину турнеја БПД реализованих за Мокрањчева живота, неминовно, сходно размерама остварених и представљених појединачних мини-пројеката, али и њиховим удруживањем при формирању крајњег резултата, у доброј мери темељити на истраживањима и закључцима садржаним у овој књизи.

Драгана Стојановић-Новичић

Gordan M. Dragović,
INSCENACIJA OPERE
 Beograd: CICERO, ATF, 2015.

Као плод вишедеценијског успешног, практичног и теоријског преданог рада Гордана М. Драговића у пољу оперске режије, ове године је објављена његова обимна монографија *Инсцениција опере*. Према тематици, садржају, укупној опреми и дометима, реч је о репрезентативној публикацији на српском језику (на 243 стране), којем је придружен апендикс интегралног текста на енглеском (штампан мањим слогом, на 119 страна). Аутор је књигу посветио тројци истакнутих личности из света опере, који су, током сарадње са аутором, допринели његовом професионалном усавршавању и укупном стваралачком искуству: Валтеру Фелзенштајну (Walter Felsenstein), Хансу Сваровском (Hans Swarowsky) и Александру Бардинију (Aleksander Bardini). Пет обимних поглавља, подељених на више потпоглавља, посвећено је појединим кључним креативним и практичним аспектима процеса поставке оперског дела на сцену: *О битији музичког позоришта, Редитељ у опери – музикалности режије, Централно упућање – певач, Редитељи и аутори-сарадници и Опера и њублика*. Издање је опремљено са четири регистра, и то: појмова, имена, свих у књизи поменутих оперских дела и одабраних произвођења опера у периоду од XVI до XX века. У контексту домаћих издавачких прилика, монографија се издваја по својој ликовној опреми: богато је илустрована вишеструко информативним (и неретко уметничким) фотографијама и илустрацијама, на којима су портрети, оперски ликови, сценографија и карактеристични драмски моменти из појединих представа. Иако Уредништво *Музиколоџије* не објављује већ публиковане написе, ипак се определило да у овом броју пренесе делове виђења Драговићеве монографије из пера угледног пољског музиколога Михала Бристигера (Michał Bristiger). Интегрална верзија чланка објављена је у часопису *Ruch muzyczny* (5/2015: 47). Преседан чинимо полазећи од тога да је, и према Бристигеровој оцени, реч о монографији од међународног значаја, чија је појава вредан допринос не само за домаћу већ и за инострану стручну и научну јавност, као и за ширу међународну публику заинтересовану за питања оперске уметности (*иприм. ур.*).

Књига коју, према њеном значају, обиму и укупној опреми, у Пољској доживљавамо као „западну”, у ствари је написана и издата на „југу”, под насловом *Staging opera*, или *Инсцениација опере* – њен аутор је Гордан Драговић.

Почасно место у музичкој култури заузела је у савременој музици оперска врста, што је нови културни феномен. Једино опера – не соната, а још мање fuga, може са подручја класичне музике данас да конкурише поп-концерту. Велике емоције прате и један и други феномен, а савремена опера указује својим темама и на важну друштвену проблематику, тако да би премијери требало да присуствује не само министар културе већ и министар правде.

Као у сваком новом времену, данас све музичке врсте одражавају и велике културне промене, па се и перспектива примања и схватања опере мења. Књига о којој говоримо важна је управо због своје теоријске перспективе. Њена концепција се заснива на истинској заинтересованости аутора за све елементе који чине оперу – њих је много и сви учествују у стварању уметничког значења на које опера претендује, а које је било важно за композитора. Питање „да ли је *високо Ц* добро отпевано” оправдано је у рецензијама оперских представа, али оно данас престаје да буде израз познавања материје – и обавезно изазива осмех, а онекуд знамо да највише засмејавају они који, несвесни ситуације, имају озбиљан израз лица.

Књига је откривење због своје теме – елементи опере се разматрају са становишта савремене оперске критике, за коју је опера синтетичко дело, и музичко и сценско – инсценирано дело интерактивних уметности. Елементи који учествују у инсцениацији и особености њихових међусобних релација у књизи се прецизно наводе. Из ње учимо и то шта опера има да каже својој публици. Инспирирани таквим начином мишљења, налазимо одговоре на стотине питања која нам се у мислима јављају после оперске представе. Перспективи из које се у књизи сагледава опера, сликовито говорећи, одговара унутрашњост оперског театра, у којем се месецима, све до премијере, окупљају реализатори оперске инсцениације заједно са извођачима, а у којем не недостаје ни публика. Већ и сам садржај књиге најављује све оно што је за извођење опере важно – ко су били реализатори, шта су морали да реше, како су могли (или нису могли) да остваре своје идеје и др.

Први део књиге је посвећен бити музичког позоришта, односно опери као интегралном уметничком делу. У њему се обрађују историја инсцениације, дуализам музике и поезије, однос опере и драме, театралност која лежи у самој основи партитуре,

проблем традиционалног и савременог у опери, проблем историчности и анахронизма, уметнички стил и конвенције опере, као и питање оригиналног језика на коме је дело компоновано.

Други део обрађује „директорат опере”, односно улогу редитеља и режије у музичком театру: музичку композицију и драмски ритам, оперске врсте, наравицу у музичком позоришту, промене у партитури које уноси редитељ, а које су од значаја за сценску реализацију, као и технологију рада на сцени.

Трећи део се бави певачем као централном личношћу опере и обрађује начин припреме сценске улоге, глумачку психологију певача, карактерологију сценског јунака, проблеме везане за стварање негативног и комичног лика, као и за инспирацију пробуђену код певача и питање у којој мери је она пожељна.

Следећи, четврти део говори о сарадњи редитеља с диригентом, о уделу диригента у инсценацији опере, односу редитеља са сценографом и костимографом и улози светла, балета, кореографа и хора и сл.

Целину ове чини пети део, посвећен оперској публици. У њему је истакнуто постојање неколико група посетилаца (исте) оперске представе, који према оперској вечери имају веома различит однос. Тај аспект се обично у критикама не помиње, али га је аутор уочио као аспект који много говори о улози опере у друштвеном животу.

Аутор се у књизи стално враћа важним питањима: Шта је то театарска истина? Шта је уметничка истина? Невероватно – ова књига одговара на њих.

Михал Брисџиџер

Јелена Јовановић
**ВОКАЛНА ТРАДИЦИЈА ЈАСЕНИЦЕ У СВЕТЛОСТИ
ЕТНОГЕНЕТСКИХ ПРОЦЕСА**

Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014. (737 страна,
307 музичких примера)

У досадашњем етномузиколошком раду Јелене Јовановић преовлађује интересовање за теме које се, теоријски и практично, на различите начине баве традиционалним певањем. У средишту њеног дугогодишњег истраживања је вокална традиција Јасенице, коју континуирано истражује више од две деценије. Поред великог броја студија, плод тако посвећеног научног рада јесте и докторска дисертација, одбрањена на Факултету музичке уметности у Београду 2010. године. Комплексан етномузиколошки текст преточен је потом у књигу која синтетиче све релевантне податке, пре свега, о старијој вокалној традицији Јасенице и отвара нове перспективе у сагледавању традиционалног сеоског певачког наслеђа.

Студија се састоји из две обимне целине: текста са резимеом на енглеском језику и прилога који чине нотни записи, карте и табеле. Етномузиколошки текст је сегментиран на седам поглавља, док прилог садржи четири мање целине, у којима су груписани подаци различитог садржаја. *Прилоз I* чини 17 табела са општим прегледом порекла становништва, док се *Прилоз II* састоји из четири карте у којима се приказују положај области, порекло становништва и говори Јасенице, те мелогографске карте са музичким изоглосама у Јасеници и приказом карактеристичних мелодијских модела у ширем географском контексту. *Прилоз III* и *Прилоз IV* чине мелодијски записи са 285 примера из Јасенице и 22 примера из других области.

У *Уводу* (9–26) географски је одређена област истраживања – предео Јасенице као део централне Шумадије, из којег је, за потребе студије, приказана грађа из 58 села, од укупно 76 насеља. Поред записа из Горње Јасенице које је начинила сама ауторка, део примера чине транскрипције Љубинка Миљковића са простора Доње Јасенице. Будући да је у свом раду Љубинко Миљковић примењивао специфичан метод транскрибовања, преузет од Алена Даниелуа (Alain Daniélou), ауторка је песме тако записане пребацила у западноевропску нотацију и тиме учинила музички текст приступачнијим за даља тумачења.

Ослањајући се на историјска, етнологска и лингвистичка знања, ауторка је музичке компоненте своје грађе објаснила

кроз интердисциплинарни приступ. У оквиру постављених географских оквира изложила је основне правце свог истраживања – испитивање могућности повезивања вокалне традиције целокупне Јасенице и етногенетских процеса у њој. Слична истраживања је у српској етномузикологији спровео др Драгослав Девић, чији се приступ ослања на радове руског етномузиколога Изаљија Земцовског. Имајући у виду досадашња истраживања у проучавању музичке грађе, Јелена Јовановић се одлучила за примену „хоризонталног – просторног и вертикалног – временског принципа” (22), као и упоредно-типолошког и упоредно-историјског приступа, према принципима о којима су писали руски фолклористи Борис Путилов и Изаљиј Земцовски. При разматрању референтних музичких примера, комбинована су и знања из домена историјске дијалектологије на терену централне Шумадије, укључујући и искуства „московске етнолингвистичке школе” у оквиру савремених лингвистичких истраживања (Н. И. Толстој, А. Плотникова, А. Сабољев). Фундаментални принципи у аналитичком поступку преузети су из етномузиколошког рада Владимира Гошовског и засновани су на уочавању музичких елемената који имају територијална обележја (21–23). То је изискивало коришћење технике картографисања, која се примењује у етнолингвистици (Ивић, Реметић, Бошњаковић, Толстој, Плотникова, Сабољев), али и у етномузикологији (Гошовски и Земцовски). На тај начин „теренска грађа и ареали распрострањености појединих појава постају део *мелогеографије*, која је део географског аспекта етномузиколошких истраживања” и пандан *еџнолингвистичкој географији* (22).

У поглављу *Јасеница: географско њодручје и њорекло становништва* (27–59), описане су географске одлике области и историјске околности њеног настањивања. Ауторка своја излагања о етничким процесима на самом терену заснива на радовима Јована Цвијића и његових следбеника. Становништво Шумадије, као изразито метанастазичке области, разматра се кроз стариначку групу, као и кроз досељеничке струје. Под стариначким становништвом се подразумевају житељи области за које постоје основане претпоставке да су на овом терену присутни у континуитету, од времена пре великих миграција до данас. Досељенике чине припадници динарске, косовско-метохијске, шопске (торлачке), моравско-вардарске и тимочко-браничевске струје. Шумадија, а самим тим и Јасеница, географски је подељена замишљеном линијом од Авале преко Венчаца, Опленца и Рудника, Копаоника и даље ка Косову. Ову линију је Јован Цвијић истакао као граничну између високе (западне) Шумадије и ниске (источне) Шумадије, али и Горње и Доње Јасенице. По-

менује метанастижичке струје распоређене су тако да динарско становништво доминира у Горњој Јасеници (као и у западној Шумадији), док су остале струје смештене у Доњој Јасеници (и у источној Шумадији). Разлика у структури становништва очита је и у емској терминологији. Зато је један од циљева монографије и „покушај налажења одређених правилности у развоју музичке традиције краја, с обзиром на састав и порекло његовог становништва” (59). Отворено је стога питање откривања вокалне традиције староседелаца, затим облика који су „донети” са неког од подручја иселавања, те музичких творевина које су се развиле у новије време као резултат суживота различитих група становништва.

Основни подаци везани за традиционалну културу и говор Јасенице приказани су у делу *Резултати етнолошких и лингвистичких истраживања у области* (60–85), у којем су сазнања из етнолошких и лингвистичких истраживања Јасенице обједињена са подацима о карактеристикама предела и становништва, животном и годишњем циклусу обичаја. Користећи референтну литературу, од Јеремије Павловића и Милана Ђ. Милићевића до савремених аутора, ауторка је констатовала да на подручју Јасенице постоји јединство у обредно-обичајном животу, али да на плану локалне терминологије која означава поједине празнике има и разлика међу становништвом различитог порекла. Богатија обредно-обичајна пракса везана за годишњи циклус нарочито је изражена у источном делу Јасенице. Замишљена линија која у правцу североисток-југозапад географски и културно дели Јасеницу има своје упориште у обредној традицији, као и у језику. Иако до данас није заокружено лингвистичко истраживање Јасенице, на основу досадашњих запажања, евидентно је да се на њеној територији граниче два српска дијалекта: на западу шумадијско-војвођански и на истоку смедеревско-вршачки.

У делу *Традиционално певање у контексту: обредна пракса и свакодневни живот* (87–122) логично се наставља садржај претходног поглавља кроз постављање вокалне традиције у конституациони оквир. Проучава се улога песама у обредном и необредном оквиру, то јест њихова улога у оквиру годишњег циклуса обреда и обичаја (коледарске и традиционалне божићне песме, лазаричке, о Ђурђевдану, краљичке, додолске и крстоношке), животног циклуса (намењене деци, свадбене, тужење, славске песме), као и улога необредних песама (песме уз послове: жетелачке, путничке / уз рабацијање, прелске; у различитим приликама: епске и приповедне, шаљиве песме, шаљиве приповедне, бројенице, песме опште намене). Примарни критеријум при класификацији песама у студији јесте њихова жанровска

припадност. У случајевима када није било могуће то одредити ауторка се послужила музичким компонентама као секундарним критеријумом, те текстуално-тематским оквиром песама као терцијалним (88).

У централном делу књиге, *Карактеристике вокалне традиције Јасенице* (123–249), приказани су резултати етномузиколошке анализе изабране грађе и успостављена је корелација са сличним музичким елементима у традицијама суседних и околних области. Из мелопоетске анализе ишчитавају се обрасци музичке структуре које ауторка одређује географски. Други важан сегмент централног поглавља чини издвајање деветнаест карактеристичних мелодијских модела старијих песама и, у мањој мери, новијих, а такође и „хибридних” облика. Сваки модел је анализиран са аспекта мелодијских и поетских одлика.

Подаци везани за распрострањеност једногласног и двогласног певања у Јасеници потврдили су постављене премисе о различитим музичким елементима у источном и западном делу области. Наиме, у пределу Доње Јасенице једногласно певање је кључна карактеристика старије вокалне традиције заступљене у обредно-обичајном наслеђу. Једногласно извођење је знатно ређе у Горњој Јасеници, али је ту развијено двогласно певање хетерофоне, бордунске и хетерофоно-бордунске фактуре. Хомофоно певање је заступљено у оба субрегиона кроз певање *на бас* и извођење „хибридних” облика са старијим и новијим одликама (171–174), по којима се Шумадија на музичкој мапи Србије издваја.

Запажени различити естетски идеали извођења у Горњој и Доњој Јасеници, уочавају се, између осталог, и кроз артикулационе особености извођења истих мелодијских модела у двогласном певању на западу, односно, једногласном певању на истоку. С тим у вези, у монографији је дато и ново тумачење мотивски сличних примера различите версификације, а идентичне емске класификације (нпр. *свајшовски глас*, или *јрелачко њевање*). Као суштинска карактеристика вокалне традиције централне Шумадије потцртана је веза музичких и поетских специфичности појединих мелодијских модела са одређеним жанровима или пак њиховом полифункционалношћу (225). Разматрањем мелодијских модела и њихових особености на западу и на истоку области, потврђује се хетерогеност музичке традиције Јасенице као метанастазичке регије, кроз присуство елемената музичких традиција етапних миграционих области (из којих потиче део становништва Јасенице које је дошло на терен Шумадије), али и карактеристика које се могу сматрати музичким парадигмама овог терена (223). У том смислу ауторка је закључила да су ка-

раактеристике вокалне традиције Горње Јасенице конзистентније у односу на одлике певачког наслеђа Доње Јасенице, где је разноликоост становништва различито порекла већа.

У сегменту рада *Мелодијски модели и други сџруктурни елементи вокалне традиције Јасенице у ширем географском и дијакхрониском контексту* (251–289) приказани су модели који су распрострањени на читавом подручју Јасенице, али и они који су специфичност горњег или доњег дела области. На тај начин је наратив о мелодијским моделима контекстуализован и на ширем географском простору, чиме су још више наглашене саме карактеристике певачког наслеђа Јасенице.

Закључак (291–309) доноси синтетички поглед на вокалну традицију Јасенице и издваја музичке елементе који се показују као типични за стариначко становништво, али и „дошљачке црте” које припадају динарској, косовско-метохијској, традицији источне и југоисточне Србије, влашкој и ромској пракси. Поред музичких карактеристика појединих група становника ауторка је истакла и вокалне особености које су настале на терену саме Јасенице. На тај начин су доследно испитане иницијалне хипотезе о повезаности музичких карактеристика и метанастазичких струја, а музичке појаве истражене у временском и просторном оквиру.

Студија Јелене Јовановић о вокалној традицији Јасенице даје значајан допринос српској етномузикологији – адекватан методолошки апарат је подржан релевантном литературом и обимном музичком грађом, а интердисциплинарни приступ отвара различите перспективе сагледавања музичких појава и њиховог садејства са другим елементима културног корпуса. Закључци о особеностима вокалног извођења у централном делу Шумадије вешто су обједињени са досадашњим сазнањима, а специфичан однос ауторке према казивачима и певачима и висок степен њене друштвене одговорности за очување националне културе уочава се кроз минуциозну нарацију – стручни, информативни и летеарни карактер књиге обликовали су сви ти елементи.

Сања Ранковић

*12TH CONGRESS OF THE INTERNATIONAL SOCIETY
FOR ETHNOLOGY AND FOLKLORE*
Zagreb, 21—25 June 2015

The International Society for Ethnology and Folklore (Société internationale d'ethnologie et de folklore — SIEF) is a professional organisation that assembles ethnologists, anthropologists, folklorists, ethnomusicologists, linguists, sociologists and others. The Society held its 12th Congress in Croatia in June 2015 with the theme *Utopias, Realities, Heritages: Ethnographies for the 21st Century*, assisted by local organizers, the Department of Ethnology and Cultural Anthropology of the Faculty of Humanities and Social sciences of the University of Zagreb, and the Institute of Ethnology and Folklore Research in Zagreb. Although one of the largest humanities conferences in the region, it attracted many scholars from other parts of the world, who offered contributions on various topics related to the conference theme: archives, body/embodiment, digital/virtual, disciplinary discussions, food, gender and sexuality, heritage, home, migration/borders, museums, narrative, politics and social movements, religion, rural, socialist, post-socialist and urban studies, including music. Thus, it is understandable that throughout the conference there were continuous sessions showing ethnographic films, since they, as a medium, potentially encompass all humanities and social sciences.

Keynote lectures by distinguished ethnologists offered stimulating responses to the topic of the Congress. O. Löfgren discussed the synchronization of past and present in everyday life, while J. Čapo analyzed and illustrated the migration processes of Croatian communities, i.e. return, relocation and remigration. The presentation of D. Kapchan “Slow ethnography, slow activism: listening, witnessing and *longue durée*” was very interesting, analyzing sound knowledge as a non-discursive form of affective transmission resulting from acts of listening. Her methodology rose from field research of Sufi music in contemporary France, relying on the concept *sema*’ (“deep listening”).

The symposium was organized in thirty-eight equal parallel sessions.¹ Unfortunately, the only two sessions most closely relating to ethnomusicology were organized at the same time. The first was dedicated to the role of academically trained ethnomusicologists in the UNESCO intangible cultural heritage program in which

¹ In this text I pay attention mainly to the segments of the Congress dedicated to subjects related to ethnomusicology.

they participate. I. Opetcheska Tatarchevska explained the current state of safeguarding folk dance elements in Macedonia, D. Lajić Mihajlović elaborated her professional and ethical experiences in the implementation of the Convention for the Safeguarding of ICH with regard to Serbian *gusle* playing, while N. Ceribašić advocated collaborative academic ethnomusicology as a solution for the current condition of the discipline. Other sessions presented practices from other countries: M. Coskun talked about Kyrgyz oral poetry improvisation; Y. Qiu about revitalized dance in China; L. Peng about epic *gesar*, on behalf of A. Polymerou Kamilaki; Z. Margeri presented the production of an inventory of ICH in Greece; and P. Heiniger Casteret discussed problems of living heritage in France. Participants also presented experiences that had not been quite so successful: L. Lowthorp gave a good analysis of the process of heritage commodification, using the example of *kutiyattam*, the Kerala theatre, which was the first India entry on the ICH list. Similarly, N. Graeff, questioned aspects of institutionalization and inventory making regarding *samba de roda*, a Brazilian ICH element.

The second session related to ethnomusicology issues was devoted to popular music in former Yugoslavia, a contribution to socialist and post-socialist studies (A. Hofman and R. Muršič). M. Kozorog and A. Bartulović presented views of the genre of *Bosniac* (Bosnian) *sevdalinka* in ideological contexts after the Yugoslav break-up. A. Petrov discussed memory, together with private and collective *feelings of love*, in the public context of concerts in post-Yugoslav spaces, using the example of the well-known band Bijelo dugme. J. Primorac presented a documented analysis of the use of sources in the reconstruction of *klapa* singing in Croatia, claiming that the theory of its autochthonous origin is utopian and pointing to its Mediterranean parallels, raising at the same time the methodological question of the use of YouTube, which was the source for this particular research.

The sound workshop *Utopic Dystopias: Dystopic Utopias* was a very interesting part of the program, authors of different professional profiles presenting sound works with discussion. It was noticeable that the presented works were compositions of recorded and edited ethnographically collected sounds, and that the main point of interest was soundscape. C. Cubero and M. Ermel introduced the panel discussion, emphasizing sonic experience as something empirical and unconditioned by society, paying special attention to sound as part of landscape. *The Sonic Melting: Sound Art and Ethnographic Field Recording in an Andean Glacier* (G. Valdivia) was dedicated to climate change in Peru, the author explaining that he was inspired by the beautiful sound of ice. *Schizophonic Anthropology* (H. Schoer) consisted of two differently recorded pieces; the author afterwards

emphasizing their different contexts, which could not actually be heard. With an easily followed structure, recording the author's day, there was *The Closing Ceremony: Field Recording as Auto-Ethnography of Solitude* (I. Findlay-Walsh). For this topic, it was interesting that there were no sounds in his intimate world, but rather self-recorded (and edited) sounds of the author himself in relation to his everyday urban environment, the field itself. *Political Entertainment: the Communicative but Remove Yourself Show* (P. Herrera Veitia) was a presentation of a project focused on interactive playback devices for sonic or visual material. This seemed a rather artificial sound piece for a documentary, because of layering, editing, and mixing field sounds with interviews, but its aim was to highlight the problem of homelessness in Edinburgh. The installation *Digital Church: The Speculative Fieldwork* (P. Cichokcki, K. Król) engaged "binaural tunes" in the *digital church ritual*. The composition *Heterotopic Sound at Work and Rest: Documenting Daily Soundscapes of Precarious Market Workers in Moscow* (A. Nikolotov) comprised field recordings of a particular soundscape, containing sounds of migrant traders, sellers and beggars in a Muscovite market. The project *School's out* (H. Ramsden, H. Summers) explores the rural soundscape of a closed village school, also containing field sound interventions made by the authors. *The Intangible Form* (J. Sova) deals with the problem of urban design through sound, having its realization in a synesthetic soundwalk. Thematically close to this set of topics, there was also a paper dedicated to soundscape in Belgrade (S. Atanasovski), which problematized sound ethics in the case of two public "parades", although actually presented within another session during the Congress.

With regard to the musical program, the Congress opened in Vatroslav Lisinski concert hall with a performance by the Folklore ensemble of the Ivan Goran Kovačić student cultural-artistic society and the ensemble Ethnotine, both from Zagreb. The first represented Croatian "choreographed folklore", performing two dance suites very skillfully, while the second illustrated contemporary tendencies in making folklore appeal to a wider audience, with modern music arrangements and very stylized choreographed dance. As an element of Croatia on the representative list of UNESCO Intangible cultural heritage of humanity, they performed *bećarac* with lyrics especially written in English for this occasion (by G. Knežević and N. Ceribašić).

Congresses like this bring various scholars together, providing the opportunity for very fruitful interdisciplinary discussions. It would be interesting to see a greater impact by ethnomusicologists on this ethnological and anthropological scene. In a time when boundaries between humanistic disciplines are blurred, there are

numerous approaches to every aspect of culture. Nevertheless, there is a need for expert knowledge to enable other scholars to learn how to approach material lying on the periphery of their primary scientific discourse.

Marija Dumnić

In Memoriam

Оливера Васић Цока

(18. VIII 1946, Горња Бадања – 28. X 2015, Београд)

Крајем октобра месеца 2015. године тихо нас је заувек напустила етнокореолог Оливера Васић Цока, дугогодишњи професор Факултета музичке уметности (ФМУ) у Београду и неуморни истраживач традиционалних игара Србије. Оливера Васић је цео свој живот предано радила на сакупљању и истраживању традиционалних игара, као и на њиховом преношењу на млађе генерације. Љубав према традиционалној игри, коју је неговала од раног детињства, била је толико снажна и постојана да је Оливера Васић свој професионални живот у потпуности посветила њиховом истраживању и очувању. Цела њена биографија сведочи о том јединственом животном циљу.

Рођена је у селу Горња Бадања (Јадар, западна Србија), у учитељској породици. Основну школу је завршила у селу, а школовање наставила у Београду, прво у Шестој београдској гимназији, а потом на Економском факултету. Први степен основних академских студија завршила је 1967. стекавши звање економисте; исте године уписује студије Етнологије, на Филозофском факултету у Београду, које завршава 1972. На том факултету је 1988. одбранила докторски рад из области етнокореологије, под називом *Играчка традиција Подриња у светлу савремених етнокореолошких истраживања*, а под менторством професора Петра Влаховића.

Од 1964. до 1978. Оливера Васић је била члан ОКУД „Градимири” из Београда. Као активан играч, била је у периоду од 1964. до 1976. и руководилац мањих играчких групација у околини Београда и Смедерева, а последње две године (1976–1978) провела је у „Градимиру” као секретар и уметнички руководилац првог ансамбла. Теренским истраживањима почела је да се бави већ 1968. године и током живота их је спровела у преко хиљаду села Србије.

Каријеру везану за рад у области сценског приказивања традиционалних игара Оливера Васић је прекинула 1978, када је добила посао у Етнографском музеју, на месту кустоса за збирку *Вез и чийке*. Паралелно с тим ангажовањем, перманентно се бавила истраживањем играчке традиције, у сарадњи с Димитријем Големовићем, и писала радове из области етнокореологије. На позив професора Големовића, године 1990. почиње да ради и хонорарно у Одсеку за музикологију и етномузикологију ФМУ у Београду, као први професор Етнокореологије и Етнологије на

том факултету и први професор Етнокорееологије у Србији. Етнографски музеј напушта 1991. године, када добија стално запослење на ФМУ, где је у октобру 2014. дочекала пензију.

Увођењем предмета Етнокорееологија на основне студије Етномузикологије, пре двадесет пет година, Етнокорееологија је постала академска научна дисциплина у Србији. Убрзо након тога, Оливера Васић је ангажована на неколико других универзитета у Србији и региону, као зачетник предмета Етнокорееологија. Од 1994. до 1996. била је запослена на Факултету музике „Св. Кирило и Методије” на универзитету у Скопљу (Македонија), као први професор Етнокорееологије, након чега је овај предмет, нажалост, укинут. На Академији уметности у Новом Саду, где је најпре предавала Етнологију, а од 2000. и предмет Етнокорееологију, предавала је од 1996. до 2007. Била је ангажована и на Академији умјетности у Бања Луци (Босна и Херцеговина), од 1999. до 2014, такође као први професор Етнокорееологије и Етнологије. Године 2006. учествовала је у осмишљавању студијског програма струковних студија смера Васпитач за традиционалну игру, при Високој школи струковних студија за образовање васпитача „Зора Крцалић Зага” у Кикинди, где је била ангажована у настави Етнокорееологије.

Посебан оригинални допринос Оливере Васић развоју етнокорееологије као академске дисциплине у Србији и региону обухвата: 1. увођење термина *традиционална игра*, који је заменио концепт *народне игре* претходних истраживача; 2. систематизацију традиционалних игара према тзв. етнокорееолошким целинама Србије; 3. израду бројних етнографија играчких традиција појединачних географских и административних области; 4. употребу лабанотације у етнокорееолошком образовању на академском нивоу, али и њено представљање извођачима и корееографима; 5. типологију основних образаца корака традиционалних игара у Србији.

Подела Србије на *етнокорееолошке целине* подразумева груписање појединачних географских и административних области, према њиховим диференцијалним карактеристикама, у пет одвојених целина: северна, централна, западна, североисточна и југоисточна Србија. Вишедеценијским усмереним етнокорееолошким теренским истраживањима, спроведеним на ширем подручју Србије, Оливера Васић је теоријски утемељила наведену поделу, која је постала основа за дефинисање тзв. плесних дијалеката Србије, а којима се Оливера Васић бавила током неколико последњих година живота.

Као резултат спроведених теренских истраживања настале су многобројне етнографије играчких традиција појединачних

географских и административних области, објављене као књиге и појединачни радови. Библиографија Оливере Васић броји 11 књига (шест самосталних и пет коауторских, са Д. Големовићем) и 167 научних радова. Међу целивитим монографским публикацијама су етнографије традиционалних игара Бујановца и околине (1980), Ваљевске Колубаре (1984), Пештера (1984), Азбуковице (1989), ужичког краја (1990), Подриња (1992), Такова (1994) и друге. У својим научним радовима, Оливера Васић се доминантно бавила играчким традицијама појединачних географских и административних области, а најчешће југоисточне и североисточне Србије (Бела Паланка, Сврљиг, Ђердапско Подунавље, Тимок и Заглавак итд). Посебна сфера њеног научног интересовања били су ритуални плесови, тј. обредне игре, како их она назива, којима је такође посвећен велики број радова. Најзначајнији од њих сабрани су у трима књигама које чине својеврсну едицију под насловом *Етнокорееологија: Трагови* (2004), *Ојсџајање* (2005) и *Сећање* (2005).

Све наведене етнографије садрже кинетограме и мелодијске записе игара. Употребом лабанотације, Оливера Васић је направила фундаментални заокрет у етнокорееологији у Србији, који је и данас основа за развој те академске научне дисциплине. Као први етнокорееолог који је документовао теренски материјал лабанотацијом, а уједно и први универзитетски професор Етнокорееологије у Србији, Оливера Васић је искористила прилику да утемељи употребу Лабановог писма на академском нивоу. Од самог почетка, у оквиру предмета Етнокорееологија на свим нивоима студија, лабанотација је интегрисана као неизоставни део изучавања традиционалних игара.

Паралелно с научноистраживачким радом и академским ангажовањем, Оливера Васић се бавила и едукацијом играча аматера. Убрзо по запослењу на ФМУ у Београду, на њену иницијативу је 1990. основан при овој институцији Центар за проучавање народних игара Србије. Његово седиште је у кратком периоду било у Националном ансамблу песама и игара Србије „Коло”, а данас ради самостално, као етнокорееолошко струковно удружење – Центар за истраживање и очување традиционалних игара Србије (ЦИОТИС). С Оливером Васић на челу Центар је до сада организовао изузетно велики број теренских истраживања широм Србије и ангажовао бројне истраживаче – етномузикологе и етнокорееологе, а пре свега истраживаче аматере, односно ентузијасте, који су се уз проф. Васић обучили за теренска истраживања, а касније и афирмисали као демонстратори народних игара или предавачи на семинарима Центра. У последње две деценије развој корееографисаног фолклора у Србији и српској

дијаспори базира се, у највећој мери, на активностима тих кадрова. Делатност Центра за проучавање народних игара Србије одвијала се до данас на два колосека: теренско-истраживачки рад, чији је циљ прикупљање и објављивање теренског материјала, и организација семинара за учење традиционалних игара, на којима се окупљају руководиоци културно-уметничких друштава Србије, региона и српске дијаспоре. Семинаре прати едиција под називом *Народне игре Србије*, коју су уређивали Оливера Васић и Димитрије Големовић, а у којој су објављене 34 књиге, с преко 60 истражених области Србије и региона и преко 1350 записаних игара Срба, Хрвата, Бошњака, Словака, Русина, Мађара и Румуна. Од 1990. до данас одржано је 38 семинара, а похађало их је преко 3500 полазника, којима је прикупљени материјал презентован практично и теоријски. Такви семинари остварују током последњих двадесет година фундаменталан утицај на сценско приказивање традиционалних игара у Србији.

Узимајући у обзир ширину деловања Оливере Васић или, другим речима, сагледавајући њену каријеру целовито, може се закључити да је она својим ангажовањем наставила мисију се-стара Јанковић. Подједнаком посвећеношћу на научноистраживачком, академском и едукативно-примењеном плану, Оливера Васић је немерљиво допринела чувању традиционалних игара од заборава и афирмацији и развоју етнокореологије као научне дисциплине у Србији и региону. Допринос Оливере Васић развоју етнокореологије, али и много више, професионалном развоју њених млађих колега и ширењу љубави и страсти према народним играма заиста је немерљив.

Селена Ракочевић и Здравко Ранисављевић

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78

МУЗИКОЛОГИЈА : часопис Музиколошког института
Српске академије наука и уметности = Musicology : journal
of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts /
главни и одговорни уредник = editor-in-chief Јелена Јовановић. -
2001, бр. 1- . - Београд : Музиколошки институт САНУ, 2001-
(Београд : Colorgrafx). - 24 cm

Два пута годишње. - Текст на више светских језика.
ISSN 1450-9814 = Музикологија
COBISS.SR-ID 173918727