

м у з и ч к и
МТ
Т А Л А С

- ФОЛКЛОР И ЊЕГОВА ЈУ-РОК ТРАНСПОЗИЦИЈА
- АМЕРИКА ЈЕ ДРУГИ СВЕТ – РАЗГОВОР СА НАТАШОМ БОГОЈЕВИЋ
- ОДНОС ИЗМЕЂУ МОДЕРНОГ И ПОСТМОДЕРНОГ У СТВАРАЛАШТВУ ЏОНА КЕЈЏА

ЈОВАНА
БАЦКОВИЋ
ИЗМЕЂУ
ДВА
СВЕТА

ПРИСТУП
БАЛКАНСКОЈ
ОРАЛНОЈ
МУЗИЧКОЈ
ТРАДИЦИЈИ



2-3

Kompozitori u više lica LUDMILA FRAJT

Evokacije rituala i noći

CD-1

1. *Tužbalica* za ženski hor (1973)
- Kres*, kantata za tri mešovita hor i udaraljke (1973)
3. *Ekloga* za duvački kvintet, gudače i udaraljke (1974)
4. *Pesme rastanka* za mešoviti hor i instrumentalni ansambl (1969)

CD-2

- 1-3. *Pesme noći* za ženski hor, gudače, harfu i klavir (1970)
Senke Nemiri Tišina
4. *Zvona* za hor i magnetofonsku traku (1981)
5. *Nokturno*, elektroakustička kompozicija (1975)
6. *Uspavanka* za sopran i dečje igračke (1971)
7. *Srebrni zvuci*, gudački kvartet (1972)
8. *Asteroidi* elektroakustička kompozicija (1967)



4

Kompozitori u više lica LUDMILA FRAJT

Ponesi me, mašto

CD-1

- | | |
|-----------------------------------|----------------------------|
| 1. <i>Odlazak ptica</i> | 7. <i>Zima</i> |
| 2. <i>Bukvin list</i> | 8. <i>Vejavica</i> |
| 3. <i>Jesenji svirači</i> | 9. <i>Pahulje</i> |
| 4. <i>U oktobru</i> | 10. <i>Priča o zimi</i> |
| 5. <i>Zoološki vrt u novembru</i> | 11. <i>Dvanaest meseci</i> |
| 6. <i>Sneg</i> | 12. <i>Neobični svirač</i> |



1

Kompozitori u više lica LJUBICA MARIĆ

CD

1. Ljubica Marić govori o kantati *Iz tmine pojanje* i recituje stihove ove kantate
Ljubica Marić: *Iz tmine pojanje*, rečitativna kantata za mecosopran i klavir (1984)
3. Ljubica Marić: *Ostinato super tema Oktoiha* (1963)
4. Ljubica Marić govori o kantati *Pesme prostora*
5. Ljubica Marić: *Pesme prostora* kantata za mešoviti hor i simfonijski orkestar (1956)



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11 000 Beograd, Srbija
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs



Год. 21. бр. 44/2015.

UDK 78:781(05)

Издавачко предузеће

CLIO

Београд, Господар Јованова 63

тел. 3035-696 тел/факс 2624-334

ж. р. 340-22091-05

info@clio.rs

За издавача

Зоран Хамовић

*

Главни уредник

Христина Медић

*

Редакција

Др Бранка Радовић, Др Катарина

Марковић, Др Јелена Новак,

Др Ивана Медић, Др Ива Ненић

*

Издавачки савет

Др Здравко Блажековић,

Мр Филип Филиповић,

Милена Пешић, Миша Савић

*

Дизајн корица

Милена Лакићевић

*

Лектура

Сања Благојевић-Бошковић

*

Коректура

Мира Савић

*

Технички уредник

Дејан Тасић

*

Штампа

Инстант систем

Београд

Часопис излази једанпут годишње

Слика на насловној страни

Јована Бацковић

Слика на последњој страни

Јована Бацковић и Ејдријен Ливер

Број у регистру: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

www.clio.rs

САДРЖАЈ

Contents

◆ НА ТРАГУ ЕТНОЗВУКА

Јелена Лаловић: ФОЛКЛОР И ЊЕГОВА

ЈУ-РОК ТРАНСПОЗИЦИЈА 2

◆ ON THE PATH OF THE ETNOSOUND

Jelena Lalović: FOLKLORE AND ITS

YU-ROCK TRANSPOSITION 18

(Abstract)

◆ КОМПОНОВАЊЕ ДАНАС (1)

Ивана Медић: АМЕРИКА ЈЕ ДРУГИ СВЕТ 20

Разговор са композиторком Наташом Богојевић

◆ COMPOSING TODAY (1)

Ivana Medić: AMERICA IS ANOTHER WORLD 27

Conversation with composer Nataša Bogojević

(Abstract)

◆ COMPOSING TODAY (2)

Jovana Backović: BETWEEN TWO WORLDS 28

Approaching Balkan Oral Music Tradition through the use of Technology as a Compositional and Performing Medium

◆ КОМПОНОВАЊЕ ДАНАС (2)

Јована Бацковић: ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТА 48

Приступ балканској оралној музичкој традицији помоћу технологије као композиционог и извођачког медија (Сажетак)



Vol. 21. No. 44/2015.

UDC 78:781(05)

Publisher

CLIO

Belgrade, Gospodar Jovanova 63
Serbia

phone +381 11 3035-696

phone/fax +381 11 2624-334

info@clio.rs

Executive

Zoran Hamović

*

Editor in Chief

Hristina Medić

*

Editorial Board

Branka Radović Ph.D.,

Katarina Marković Ph.D., Jelena

Novak Ph.D., Ivana Medić Ph.D.,

Iva Nenić Ph.D.

*

Editorial Council

Zdravko Blažeković Ph.D.,

Filip Filipović M.A., Milena Pešić,

Miša Savić

*

Cover Design

Milena Lakićević

*

Copy Editor

Sanja Blagojević-Bošković

*

Proofreader

Mira Savić

*

Prepress

Dejan Tasić

*

Printed by

Instant system

Beograd

The Musical Wave is published yearly

Cover Pages

Jovana Backović

Jovana Backović and Adrian Lever

No. in registry: 632-120494-03

ISSN 0354-9313

www.clio.rs

САДРЖАЈ

Contents

◆ **НОВИ ПОГЛЕДИ**

Катарина Костић: ОДНОС ИЗМЕЂУ МОДЕРНОГ
И ПОСТМОДЕРНОГ У
СТВАРАЛАШТВУ ЏОНА КЕЈЦА
НА ПРИМЕРУ ДЕЛА *HPSCHD* 50

◆ **NEW VIEW**

Katarina Kostić: THE RELATION BETWEEN MODERNISM
AND POSTMODERNISM IN JOHN CAGE'S
CREATIVE OUTPUT, USING THE
EXAMPLE OF HIS THE WORK *HPSCHD* 63
(Abstract)

◆ **ИНДЕКС ИМЕНА** 64 **INDEX OF NAMES**

◆ **РЕЦЕНЗЕНТИ У ОВОМ БРОЈУ** 66 **REVIEWERS IN THIS ISSUE**

◆ **ТЕКСТОВИ О СРПСКОЈ МУЗИЦИ** **ОБЈАВЉЕНИ У МУЗИЧКОМ ТАЛАСУ 1994–2014. (избор)** 67

◆ **ТЕКСТОВИ У ТЕМИ МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ** **(СЛИКАРСТВО, АРХИТЕКТУРА, КЊИЖЕВНОСТ, ФИЛМ)** **ОБЈАВЉЕНИ У МУЗИЧКОМ ТАЛАСУ 1994–2014. (избор)** 67

ПРИЛОГ

Промотивни CD са музиком Јоване Бацковић



Звук нема ноге да на њима стоји.

Џон Кејџ

Јелена Лаловић*

ФОЛКЛОР И ЊЕГОВА ЈУ-РОК ТРАНСПОЗИЦИЈА

УДК: 78.011.26(497.1)

78.031.4(497.1)

Biblid: 0354-9313, 21(2015) pp. 2-18

Примљено: 1. маја 2015.

Прихваћено за штампу: 29. октобра 2015.

Оригинални научни рад

Сажетак: Музика која је од самог свог настанка изазивала бурне реакције, и оних који су је подржавали, и оних који су били против ње, јесте *Rock and Roll* (у даљем тексту: рок). Зачеци овог жанра могу се тражити у Америци и Енглеској, али се он врло брзо проширио и на остале државе, представљајући интригантан друштвени феномен.

Од краја шездесетих, а нарочито током седамдесетих и до краја осамдесетих година 20. века, рок је уживао велику популарност и у Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији (у даљем тексту: Југославија). Ова држава постојала је од 1943. до 1991. године и представљала је савез шест република које су данас самосталне државе – Словенија, Хрватска, Босна и Херцеговина, Македонија, Црна Гора и Србија. У периоду од 1960. до 1990. године постојао је највећи број музичких група које су изводиле рок музику и већ у тим најранијим примерима могу се препознати технике рада карактеристичне за жанр *World Music* (у даљем тексту WM), који ће тек касније доживети своју експанзију.

Циљ овог рада је да покаже да су у Југославији начини музичког изражавања које користи жанр WM постојали много пре 1987. године, када је он први пут успостављен и дефинисан онако како га данас познајемо. Важно је нагласити да су у разматрање узете све групе са простора бивше Југославије код којих је дошло до уочавања оваквих поступака. Биће обухваћен период од 1960. године, када овај жанр тек почиње да се развија у Југославији, па све до почетка деведесетих, када Југославија престаје да постоји, а рок музика полако уступа место неким новим жанровима.

Кључне речи: Rock and Roll, Југославија, Ју-рок, фолклор, World Music, фузија, жанр, популарна музика, традиционална народна музика.

* Јелена Лаловић (1987), дипломирала је 2012. године на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, где је сада на докторским студијама. Област њеног истраживачког рада је популарна музика. pile@bitinfo.co.rs

Настанак и развој рока у свету

Рок је жанр популарне музике који се током педесетих година 20. века развија најпре у САД, одакле се убрзано шири на Европу. У овом периоду сваки састав који је изводио популарну музику састојао се у основи од две гитаре и бубњева. Рок преузима овакав инструментаријум, али оно што га разликује од осталих жанрова популарне музике јесте употреба електричне гитаре, која постаје његов симбол.

Порекло сваке стваралачке појаве дубоко је укоренено у већ постојећој традицији, јер ниједна нова струја не појављује се као изолована. На тлу Америке рок музика се развија на наслеђу црначке музике, нарочито џеза (*jazz*) и блуза (*blues*). Први извођач забележен у историји рок музике био је Елвис Присли (1935–1977).¹

Већ крајем педесетих година, овај жанр прелази Атлант и почиње да се шири и у Европи. Прва европска земља која се отворила ка року била је Велика Британија, а њени први извођачи *Битлси* (1960–1970). И дан-данас они се сматрају великим иноваторима на пољу рок музике, јер су први увели коришћење фолклорних елемената. Управо спајањем ове две традиције, рока и фолка, рок музика постаје део популарне музике.²

Током времена, захваљујући својој невероватној популарности и све бољим техничким могућностима, рок се постепено разгранавио и од њега настају бројне подврсте. Томе је умногоме допринела техника мешања разних жанрова, позната под именом „кросовер“ (*crossover*).³ Осим са џезом и блузом, рок се често мешао и са фолком и осталим жанровима. Настајање нових подврста рок музике наставља да буде популарно све до почетка осамдесетих година. Од тог периода он ће постати база за стварање нових жанрова који ће се развити на његовим темељима, а затим постати аутономни. Оно што посебно обележава поменути период јесте планетарна комерцијализација и појава WM-а. Ширењу тог новог жанра допринео је и рок, јер је велика музичка једноликост којој је кумовала идеја WM-а, лансирана 1987. године, окупила различите фолклоре спојене са рок музиком.⁴

Карактеристика рок музике је постојање импровизације у готово свакој песми. Она је најчешће поверена гитари, а служи да би се показала виртуозност музичара. Насупрот њој, аранжман разрађује музику до детаља. Мелодија је углавном била једноставне грађе и без захтевнијих украса. Она је изузетано важан елемент у процесу комуникације, јер упркос томе што се комуникација врши и кроз текст и кроз музику, ипак се мелодија лакше памти. Хармонија је имала улогу пратње мелодији и углавном је представљала једоставан след акорада главних ступњева основног тоналитета. Мелодија и хармонија су у рок музици заједно чиниле просторну димензију, док је ритам, чији су откуца-

ји често били сразмерни откуцајима срца, чинио временску димензију.⁵

Један од најважнијих елемената који је чинио ову врсту музике била је порука коју она треба да пренесе. То су најчешће биле актуелне друштвене теме чији је начин исказивања зависио од стила и периода у ком одређена песма настаје и изводи се. Најчешће је једну групу карактерисао специфичан изглед и на сцени и ван ње (дуга коса, посебан начин одевања, однос према публици, особен начин понашања и др.), а тај модел који би поставили извођачи врло брзо би се пренео и на публику. Албуми су често били тематски обједињени и сваки је имао своје стилске одлике, које су уједно биле и одлике групе која га изводи. Веома велика пажња придавала се и омотима албума, јер су они третирани као паковање садржаја који се у њима крије.

За једну рок групу веома је важна форма презентације музике на сцени. Чест је случај да рок концерти поприме форму спектакла. Велика пажња посвећује се костимима које ће музичари носити, светлу, озвучењу које је често до те мере појачано да се граничи са буком. Дobar однос са медијима од изузетног је значаја за опстанак једне групе. Они су такође посредници између бенда и публике. Осим што су били важни приликом промовисања музике, медији су својим негативним коментарима могли да угрозе опстанак одређене групе на тржишту или да јој додају негативан епитет који би могао остати током читаве даље каријере. То се најчешће дешавало бендовима који су изводили песме испуњене политичким коментарима. Рок музика је готово увек са собом носила одређену дозу опасности по систем. Управо због великог броја следбеника многе групе су током одређених политичких режима биле оспораване, чак и забрањиване.

Приликом анализе рок музике, или уопште популарне музике, мора се имати на уму дискурс који је окружује. Ово може да обухвата веома широко поље у коме се налазе вербални, визуелни, драмски и социокултурни феномени које одређена музика производи и у оквиру којих опстаје.⁶ Сваки музички образован слушацац, који је своје музичко образовање стекао на тековинама класичне музике, у центар своје пажње поставиће управо елементе те музике коју чине хармонија, мелодија, ритам и др. Насупрот њему, особа која нема класично музичко образовање више пажње поветиће тексту, ванмузичким елементима или осећањима која у њему та музика буди. Током анализе популарне музике треба тежити ка спајању ова два приступа. Текстови рок песама често имају јаке социјалне ефекте и афективну моћ, због чега је њихова анализа од великог значаја. Важно је увидети однос музике и друштва (њених слушалаца), њен однос са другим жанровима популарне музике који постоје истовремено са њом, сврху њеног постојања у друштву итд.⁷

Рок музику треба анализирати као друштвени феномен који има свој политички, социјални и историјски дискурс који га окружује. Њени текстови готово увек прате политичка или друштвена дешавања. Зато је неопходно узети у обзир период у ком одређена музика настаје, поруку коју она носи и друштвене околности које је окружују. Она се не сме посматрати као изоловани објект истраживања.

Настанак и развој рока у Југославији

Као што је раније напоменуто, Социјалистичка Федеративна Република Југославија била је савез шест држава којима је владала Комунистичка партија Југославије, а чије је уређење било социјалистичко. На њеном челу најдуже се задржао Јосип Броз Тито који је владао од 1953. до 1980. године.⁸ Будући да Југославија није била земља Источног блока, више је од других земаља централног и источног Балкана била отворена према утицајима који су долазили са Запада. Томе у прилог говори и чињеница да је Југославија била прва комунистичка земља која је учествовала на избору за песму Евровизије још далеке 1961. године, док су се друге земље овој манифестацији прикључиле знатно касније.⁹ Све до шездесетих година, у Југославији је у центру пажње била народна музика, и тек понеки самостални извођач поп музике. Од шездесетих година почиње знатно већи продор утицаја са Запада и појављују се прве групе које изводе популарну музику.

Период од 1960. до 1990. године можемо поделити на три мања периода, ради лакшег увида у настанак и ширење рока у Југославији.

Током шездесетих година постојао је велики број соло извођача, али већ тада почињу да се формирају први вокално-инструментални састави (такозвани ВИС-ови).¹⁰ Већина наведених група била је под утицајем британских рок састава, међу којима су посебно место заузимали *Битлси* и *Ролинг Стонси*, формирани 1962. године. Утицај ових, али и других група из Велике Британије и Америке најчешће се испољавао кроз обраде или препеве њихових песама на тадашњој југословенској рок сцени.¹¹

Током седамдесетих година, број рок састава се знатно повећава.¹² Поред *Ролинг Стонса*, тих година и *Дип Парпл* (настао 1968) почиње да успоставља свој утицај на нашој рок сцени. Поменуте две групе су у том периоду одржале концерте у Југославији, што је умногоме допринело популаризацији ове врсте музике.

Крајем седамдесетих година, неке од југословенских рок група започињу инострану каријеру.

За време осамдесетих готово све групе настале претходне деценије и даље опстају на Ју-рок сцени, али се поред њих формирају и бројни нови бендови.¹³ Све ове групе настајале су на тековинама жанрова постављених претходних деценија.

Као што се види из претходног прегледа, три града која се издвајају као центри највећег броја рок група јесу Сарајево, Београд и Загреб. Сарајево је од шездесетих до деведесетих година било центар модерне музике Југославије, а о његовој важности сведочи и израз „сарајевска поп-рок школа“, који се често употребљава када се говори о овом периоду. Након поменутих градова, по важности за развој југословенског рока одмах долазе и Нови Сад, Ријека, Пула, Сплит и Љубљана.

Велики допринос популарности рок жанра у Југославији дали су и медији. Поред радио и телевизијских емисија у којима је рок музика заузимала запажено место, постојали су бројни часописи и магацини, популарни нарочито међу омладином,¹⁴ као и бројни фестивали рок музике.¹⁵

Пре него што је рок музика ступила на сцену, у Југославији је најпопуларнија музика била народна. Након што се појавио рок и постао прихваћен, нарочито од стране млађе публике, сви остали жанрови полако прелазе у други план. Можда је узрок томе управо „разбијање“ музичке једноличности која је владала Југославијом претходних година. Милена Драгићевић-Шешић наводи да је рок култура масовна култура младих, претежно школске и студентске омладине у урбаној средини. Као њене основне карактеристике издвајају се оријентација ка забави, покушај групне дистинкције и изражен фактор стила (коришћење визуелних статусних симбола у одевању и шминкању).¹⁶

Свесни израженог контраста између народне и рок музике, њени први интерпретатори су на различите начине покушали да га ублаже. Најбољи начин за то било је увођење елемената народне и традиционалне народне музике у рок. Тако су успели да се приближе публици до те мере да их је она посматрала као део себе.¹⁷

Поред тога што су певали о темама које су биле блиске народу, рокери су својом физичком појавом и начином презентовања песама понудили један нов начин схватања музике који се битно разликовао од претходног. Такав стил облачења и понашања, који је био у супротности са дотадашњим уобичајеним визуелним представама извођача народне музике, најпре су прихватили млади. Многи су сматрали да је рок музика само испровоцирала оно што је било латентно присутно, потиснуто и успавано. Рок музичари су се усудили да „проговоре“ о маргинализованим темама, што је окарактерисано као *протест против стерилне усавршености институционализоване културе*.¹⁸

У време продора рок музике, политички и друштвени систем у Југославији није допуштао толике слободе изражавања какве су биле присутне у земљама западне Европе. Као и у земљама у којима је настао, тако је и у Југославији рок био окарактерисан као музика омладине и бунта, те су многи рок музичари на различите начине покушавали да докажу оданост свом народу и држави, јер су сматрали да ће на тај начин осигурати свој опстанак. Без обзира на то што је постојала подела на оне који су били за и против ове врсте музике, рок је на један јединствен начин успео да приближи Запад Југославији и обратно, али не само то: *Рок музика је зближила младе целог света и доказала да је једина аутентична музика двадесетог века*.¹⁹

Бијело дугме као симбол југословенског рока

Група која је обележила сцену југословенског рока, а касније постала готово синоним за њу, јесте *Бијело дугме*. Она је настала из мање познатог састава *Јутро*, бенда који је формиран почетком 1972. године и који је свој први наступ остварио 15. априла у Сарајеву, на фестивалу *Ваши илагер сезоне*.²⁰ Ово име група је задржала све до 1. јануара 1974. године, када чланови једногласно одлучују да је име *Бијело дугме* погодније, јер их је публика већ знала по песми „Кад би’ био бијело дугме“, а поред тога овај назив је био добар за коришћење визуелног симбола који је постао заштитни знак овог бенда и његових фанова.²¹ *Бијело дугме* је трајало пуних 15 година (последњи концерт одржан је у Дервенти 15. марта 1989. године). Једини стални члан који је остао у групи без прекида јесте Горан Бреговић (гитара). Највећи утисак су остављале честе промене певача. Први певач био је Жељко Бебек (1974–1984), њега је наследио Младен Војичић Тифа (1984–1986) након ког долази Ален Исламовић (1986–1989).²²

За петнаест година свог трајања, *Бијело дугме* је уживало велику популарност и било центар медијске пажње која није јењавала. Сходно термину „битлманија“ који је осмишљен да би описао огромну популарност *Битлса* у Енглеској, југословенски новинари осмислили су термин „дугмеманија“, који је указивао на еуфорију изазвану од стране ове групе кад год и где год би се појавила.²³ Свој први албум, под називом *Кад би’ био бијело дугме*, овај бенд је објавио 18. новембра 1974. године, а он бележи тираж од 160.000, чиме улази у анале као најпродаваније дебитантско издање на територији Југославије. Наредне године *Бијелом дугмету* уручено је признање *Златна плоча*, које је први пут тада и установљено.²⁴ Њихов следећи албум *Шта би дао да си на мом мјесту*, објављен 17. децембра 1975. године, који је продат у 245.000 примерака, приморао је дискографску кућу Југотон да установи нову категорију награда под називом *Дијамантска плоча*.²⁵

Медији су писали о њиховом необичном изгледу и понашању на сцени које је било ново за то време, али највећа група новинара и музичких критичара истицала је да кључ успеха лежи у томе што је овај бенд „спојио“ село и град. То помирење две наизглед супротстављене стране огледало се у коришћењу елемената традиционалне народне музике који су убацивани у корпус карактеристичан за рок, приспео са Запада. Користећи Запад као узор, нарочито

у изгледу и сценском наступу (дуге, неуредне косе, сјајна одећа, високе потпетице, накит и сл.), и музику са домаћих простора, ова група успела је да направи спој који ће оставити дубоког трага на даљи развој музичке сцене. Због оваквог приступа Дражен Врдољак, музички критичар и новинар, сковао је израз „пастирски рок”, који је и данас синоним за ову групу.²⁶

Горан Бреговић, који је био идејни вођа, али и творца највећег броја хитова овог бенда, никада није порицао да је главни извор инспирације налазио управо у фолклору. Пред снимање два изузетно запажена албума (*Шта би дао да си на мом мјесту* и *Ето! Баш хоћу!*) читава група боравила је у босанском селу Борице, након чега је одлазила у Лондон да сними припремљени материјал, што је евидентан пример стапања села и града и спајања Југославије са Западом. Велики тиражи и ауторитет који су стекли у свету рок музике омогућили су им да остваре сарадњу са познатим светским продуцентом Нилом Харисоном.²⁷

Колика је важност придавана музичким и ванмузичким елементима говори и чињеница да ће ова група остати упамћена и по сарадњи са српским песником Душком Трифуновићем.²⁸ Омот сваког албума морао је својим изгледом и тематиком да прати садржај песама које се у њему налазе. Већину дизајна урадио је Драган С. Стефановић. Омот за прву плочу *Бијелог дугмета* – *Кад би' био бијело дугме*, који је урадио исти аутор, нашао је своје место у британском издању *Пет стотина најлепших музичких албума света*.²⁹

Без обзира на све елементе који су утицали да популарност *Бијелог дугмета* достигне толики ниво, нема сумње да је кључну улогу одиграла музика коју је ова група изводила. У прилог томе колико је коришћење фолклора као инспирације било важно говори и чињеница да су два албума, који су готово били лишени елемената традиционалне народне музике јер су настали под утицајем *новог таласа*,³⁰ доживели знатно лошије критике.³¹

Колико је ова група оставила трага на музичкој сцени Југославије говори чињеница да је о њој написано неколико књига и снимљено неколико телевизијских емисија које су биле емитоване двадесет година након њеног распада. Вероватно је то утицало да се бенд поново окупи 2005. године и одржи три концерта у највећим градовима бивше Југославије (Сарајево, Загреб, Београд) који су били изузетно посећени. Песме *Бијелог дугмета* данас познају генерације које још нису постојале када је ова група била популарна.

Класификација примера

Од око 40 преслушаних рок састава, који су били активни у периоду од 1960. до 1990. године,³² издвојило се укупно 15 група код којих је у већој или мањој мери уочена примена елемената традиционалне народне музике: *Yu grupa* (Београд, 1970–), *Леб и сол* (Скопље, 1970–1995)³³, *Смак* (Крагујевац, 1971–2000), *Тајм* (Загреб, 1971–1977), *Дах* (Београд, 1972–1976), *С времена на време* (Београд, 1972–1997), *Бијело дугме* (Сарајево, 1974–1989), *Други начин* (Загреб, 1974–), *Азра* (Загреб, 1977–1988), *Дивље јагоде* (Сарајево, 1977–), *Последња игра лептира* (Београд, 1979–1989), *Идоли* (Београд, 1980–1984), *Плави оркестар* (Сарајево, 1983–),

Мерлин (Сарајево, 1985–1990) и *Црвена јабука* (Сарајево, 1985–).

У даље разматрање узете су само песме које припадају жанру рок музике, а у којима су коришћени и традиционални народни елементи. Поред тога било нам је важно да је нумера објављена на неком од албума рок извођача у периоду од 1960. до 1990. године, те да не припада дискографији појединца, већ искључиво рок састава.

Највећи број примера који задовољавају наведене критеријуме извела је група *Бијело дугме*. Такође, већи број песама у којима су уочљиви елементи традиционалне народне музике настао је током седамдесетих година, управо у време када је рок постајао популаран у Југославији и када је требало тај нови жанр на неки начин приближити публици. Код свих ових примера уочени су различити начини примене народне музике. Они се најбоље могу запазити праћењем четири најистакнутије компоненте, а то су:

1. текст;
2. мелодија;
3. ритам;
4. примена или имитација традиционалних народних инструмената.

Посебној групи примера припадају обраде народних песама, које су такође биле заступљене у великој мери.

Фолклорни елементи у текстовима рок песама

Текст неке песме, без обзира на музичку пратњу, могао је на бројне начине да послужи при дочаравању фолклорног израза. Поред употребе архаизама, турцизама, жаргона и узречица, честа је примена различитих начина рада са текстом, карактеристичних за традиционално народно стваралаштво.³⁴ Метрика стиха, попут симетричног осмерца или асиметричног десетерца, такође може да упућује на народну традицију, као што то чине и кратке текстуалне целине, обраћање одређеној особи или етничкој заједници и др. Описивање разних догађаја, употреба симбола, обраћање одређеној циљној групи или сама тематика неке нумере довољни су да остваре везу између рок музике и народног израза.

У текстовима песама *Yu grupe* може се наићи на синтагме које упућују на блискост са народном традицијом. Такав је случај са примером „Од злата јабука“, где се ова формулација користи при описивању девојке. У примеру „Освета“, читав

један стих упућује на народну традицију: „Хеј! Пуче пушка негде у даљини.“ У примеру „Ајша“ групе **С времена на време**, поред турског женског имена, јављају се и бројне синтагме које асоцирају на народну поезију или се могу срести у њој као што су: „ноћас ми се снило“; „да врата твоје башче отварам“; „мирис југа к’о багрем кад цвета“; „Месећ ће да плати“ и др.

Текстови песама групе **Бијело дугме** без сумње су најбогатији народном лексиком. Довољно је основном тексту песме, у коме не би постојало ништа необично, додати синтагме блиске народној традицији, као што су обраћање девојци речима: „мала моја“; „цуро моја“; „јагње моје бијело“; или изрази „кућо стара“; „цвату“ (уместо цветају); „дуњо из ормара“, и др.

У примеру „Ђирибирибела“ читав један део текста отпеван је далматинским говором:

*Она неће пит’ кафе, венго чоколаду,
она мисли, шемпјаста, да се солди
краду.
Биж’те ми ванка из куће, јер ћу те
фруштулином,
не споркај ми кухине, јер ћу те мажи-
нином.*

И овакав начин изражавања више је него довољан да прикаже одабрано говорно подручје, у овом случају далматинско.³⁵

Оно по чему се текстови ове групе битно разликују од оних које можемо видети код других јесте примена различитих врста рада са текстом карактеристичних за традиционално народно певање. Најпре треба поменути својеврсне текстуалне, али и музичке уводе какви се могу уочити у примерима „Кад би’ био бијело дугме“ („Мала моја, да сам бијело дугме, / бил’ се мала закопчала у ме“), „Топ“ („Топом ћу те гађат’, моја мала, / видим ли те да си с другим стала“) и „Тако ти је, мала моја, кад љуби Босанац“ („Јеси л’, мала, љубила до сада, / јеси, јеси, ал’ Босанца ниси“). Као што се може приметити, ова три примера почињу двостихом који је изграђен од два асиметрична десетерца (X: 4, 6). Ова врста стиха једна је од најчешћих у традиционалним народним песмама.

Од различитих врста рада са текстом посебно се издвајају понављања, која се најчешће могу уочити. Понављање другог чланка стиха може се приметити у примеру „Да сам пекар“:

*Имам драгу ал’ је зло,
ал’ је зло,
нисмо никад’ заједно,*

*заједно,
заједно.*

У питању је седмерац (VII: 4, 3). Овај начин рада са текстом чест је у народној традицији. Пандан наведеном је:

*Ливадица препуна је ’лада,
препуна је ’лада.³⁶*

Посебан вид рада са текстом представља додавање рефрена основном стиху. Такав је случај са примером „Патим, ево, десет дана“:

*Патим, ево, десет дана, хеј, хеј, хеј,
све због цуре свог јарана, цуро бре.*

Као што видимо, на симетрични осмерац (VIII: 4, 4) додају се различити рефрени. Овакав поступак чест је у традиционалним народним песмама, нарочито оним које су имале обредну функцију:

*Заспало ми дудуленце, падо, падо,
заспало ми дудуленце, падо.³⁷*

Посебну и не тако честу врсту рада са текстом представља појава акустичног рефрена. Овај рефрен променљив је од мелострофе до мелострофе и зависи од свог текстуалног окружења.³⁸ У примеру „Слатко ли је цуру љубит’ тајно“ јасно се може уочити примена овог специфичног начина рада са текстом:

*У торби-ргирги-ци носиш моју слику, дико,
носиш моју слику, дико, да не види нико.³⁹*

Уместо основног текста који би гласио „У торбици“ уметањем слогова настао је текст „У торбиргиргици“, као и у примеру из народне традиције:

Удар’ ки-ргџи-ша и по мало сне-рге-га.⁴⁰

Примена ове врсте рефрена несумњиво оставља посебан утисак и упућује на сличност са народном традицијом.

Плави оркестар је такође доста пажње посвећивао текстовима својих примера. У песми „Шта ће нама шоферима кућа“ појављује се нарочита врста рада са текстом:

Сајо, утовар[ај], истоварај,

и

Дођи ме[ни], дођи мени.

Ова појава „гутања“ средишњег слога у нашој етномузикологији назива се синкопа и својствена је народној традицији.⁴¹ У песми „Суада“ упадљив је узвик „Хеј!“, али и појава уметања сонанта „ј“ у стиху:

И кад тебе не(ј)ма, тешко ми је.

И ово је поступак својствен нашој народној традицији, поготово песмама које су имале обредну функцију.⁴²

На основу анализираних примера можемо закључити да су готово све групе које смо разматрали користиле текст песама као медиј за повезивање са традиционалном народ-

ном музиком. Елементи који су најчешће коришћени су експлицитни, а и лако уочљиви на први поглед, што наводи на закључак да је овакав начин комуникације извођача са публиком кроз песме, свесно примењиван, вероватно у циљу зближавања сеоске и градске популације, па самим тим и придобијања већег броја слушаца, будући да је рок тада себи тек крчио пут на овим просторима.

Елементи традиционалне народне музике у мелодијама рок песама

Осим у текстуалној компоненти, асоцијације на народну музику могу се наћи и у мелодијама.

Yu grupa је најчешће своје мелодије изводила „у духу“ народне музике, што је нарочито уочљиво у примерима „Косовски божури“ и „Од злата јабука“. Оно што је чешће коришћено у нумерама ове групе јесу украси. Они се испољавају најчешће као предудари, а ређе као постудари. Слично се постиже и употребом вибрата, на крајевима појединих фраза. Ови музички елементи не припадају жанру рок музике, због чега постају посебно упадљиви када се нађу у таквом контексту.

У инструменталу „Биска 2“, групе **Смак**, гитариста вешто употребљава пралтрилер, а при понављању мелодије која је сама по себи блиска народној појављује се пратећа гитара која свира терцу. Овај поступак додавања терце основној линији доприноси приближавању народном звуку, јер није типичан за инструменталне мелодије рок жанра, док је готово неизоставан елемент традиционалне музике.

Музика групе **Бијело дугме** изузетно је богата елементима традиционалне народне музике. Међу свим примерима, управо су песме овог бенда, оне код којих се асоци-

јације на фолклор најлакше могу уочити. Највећи је број примера у којима се чују изражени украси у виду предудара или постудара (нпр. „Патим, ево, десет дана“, „Ала је глупо заборавит’ њен број“, „Хоп, цуп“ и др.). Посебну пажњу привлачи трилер изведен у песми „Мени се не спава“. Он је интерпретиран само на слову „м“, а због своје честе примене и особине да се појављује на различитим местима у току песме, може да понесе епитет „лутајући“ трилер.

Оно по чему се **Бијело дугме** разликује од осталих јесте примена увода који су готово преузети из традиционалне народне музике. Њих можемо уочити у песмама „Кад би’ био бијело дугме“ (пример бр. 1 т. 1 и 2), „Топ“, „Тако ти је, мала моја, кад љуби Босанац“, „Слатко ли је цуру љубит’ тајно“, „Мени се не спава“, „Пљуну и запјевај моја Југославијо“, „За Есму“ и „Бирибирибела“. Нумере „Кад би’ био бијело дугме“ (пример бр. 1 т. 3, 4, 5, и 6), „Топ“ и „Слатко ли је цуру љубит’ тајно“, отпочињу певањем на бас, односно новијим начином сеоског двогласног певања. Увод у готово сва три примера изграђен је од двостиха који чине два асиметрична десетерца (X: 4, 6). Сва три отпочињу наступом солисте (у народној терминологији то би био певач који „води“ – пева горњи глас), а затим се прикључује група која доноси паралелне терце (пева доњи глас, „прати“), са завршетком на квинти.

Пример бр. 1 – „Кад би’ био бијело дугме“ (**Бијело дугме**)

увод $\text{♩} = 60$ *rubato*

Маламо-ја да сам бије - ло ду - гме, бил'се ма-ла за-ков- ча-ла у ме.

вокал $\text{♩} = \text{сва } 73$ Cm

Кад'би би-о бије-ло дуг-ме, ма-ла би се за-ков-ча-ла у ме', кад'би би-о дуг-ме пла-во,

не би зна-ла да сам крај ње спа - в'о. Хеј, ма - ла,

хеј, кад' би би - о дуг - ме, хеј!

Интересантно је и то што су они у музичком смислу потпуно независни од осталог тока песме; једино што их повезује са оним што следи јесте текст.

У уводу пред песму „Пљуни и запјевај моја Југославијо“, певач изводи завршетак који није толико уобичајен за рок музику. Уместо очекиваног завршетка наниже, који би био условљен претходним кретањем мелодије, певач изводи скок навише. Овај начин извођења подсећа на појаву цикобаса у народном певању, која се јавља код песама „на бас“, када један од певача из пратње уместо завршетка на доњој квинти, отпева тај исти тон, али за октаву навише.⁴³

Посебан успех постигли су примери у којима је *Бијело дугме* сарађивало са народним ансамблима. Прва таква сарадња остварена је на албуму *Косовка девојка* који је објављен у децембру 1984. године. Том приликом у песмама „За Есму“, „Мени се не спава“ и „Липе цвату“ пратеће вокале певао је хрватски национални певачки ансамбл *Ладарице* из Загреба.⁴⁴ Будући да је овај албум продат у више од пет милиона примерака и да се ова сарадња рок бенда са фолклорним ансамблом публици допала, касније је *Бијело дугме* на својим концертима сарађивало са женским хором из Бугарске који је издавао великог бугарског хора *Мистерија бугарских гласова*.⁴⁵ У примеру „За Есму“ ова женска група интерпретира уводну мелодију која је „у духу“ народне музике, а затим се као пратећи вокал појављује и у рефрену, где начином певања упућује на фолклор. Слична је ситуација и у примеру „Мени се не спава“. Увод је такође кратак, и по начину певања се не разликује битно од оног описаног у претходном примеру. Међутим, у рефрену је улога женских пратећих вокала нешто израженија, будући да након сваког стиха који певач изведе пратећи вокали интерпретирају узвике који су карактеристични за традиционално народно певање. Најмање значајну улогу ова пратња има у песми „Липе цвату“, где пред сам крај нумере изводи слог „Ој...“ уз пратњу тамбуре.

Музика групе *Плави оркестар* подједнако као и *Бијело дугме* користи експлицитне елементе фолклора, које је изузетно лако уочити. Оно по чему се овај бенд издваја од осталих јесте употреба прелаза у току строфе или рефрена. Ти прелази карактеристични су за народну вокално-инструменталну музику, те нема сумње да је њихов циљ управо да на њу и подсети. Међутим, када се они нађу у контексту рок жанра, и при том су одсвирани

на електричној гитари, као у примеру „Суада“ (пример бр. 2), остварује се посебан ефекат повезивања народне и рок музике. Поменути пример карактеристичан је и по појави прекомерне секунде у мелодијском поступном кретању, а овај интервал један је од најчешће примењиваних приликом дочаравања фолклорног звука. Нумера „Шта ће нама шоферима кућа“ ове групе, карактеристична је по томе што је снимљена као дует са певачицом народне музике Надом Обрић. Исто се запажа и у примеру „Кад замиришу јорговани“, групе *Мерлин* који је снимљен као дует са Весном Змијанац.

Рок групе најчешће су користиле украсе (трилер, пралтрилер, мордент, предудар, постудар и др.) како би оствариле асоцијацију на народну музику. Одмах затим, скоро изједначени по броју примера у којима су заступљени, јесу примена вибрата на дугим тоновима и примери који су писани „у духу“ народне музике. Примена узвика и специфична интерпретација су такође често присутне. Није занемарљив ни број песама који садржи традиционално народно певање (певање на бас, клапе или једногласно сеоско певање). Оно је најчешће изложено у самом уводу примера, док је даља мелодијска линија независна од њега. Примери који садрже овај елемент остављају најјачу импресију и остварују најчвршћу везу између рока и народне музике.

Важно је напоменути да је више нумера које користе мелодију као медиј за повезивање са традиционалном народном музиком, од оних које су за то искористиле текст. Мелодија се испоставила као компонента која пружа веће могућности, па самим тим и лакше повезивање ова два удаљена жанра.

Ритам и метар рок песама као елементи традиционалне народне музике

Елементи музике преко којих се може остварити веза са фолклором свакако су ритам и метар. Ове компоненте, уколико се активирају на прави начин, могу бити довољне да у одређеном примеру укажу на народни мелос. Њима близак елемент је темпо, те ће стога у овом поглављу бити речи о улози сва три елемента при повезивању рок музике са народном. Бројни су начини на које се то може остварити, а између осталог то су: честе промене темпа, примена *rubato*, агогичка нијансирања и хемиолна метрика.⁴⁶

У нумери „Освета“ *Yu grupe* постоји део текста који се изводи *rubato*, односно у слободном темпу говора. Овај темпо често је у употреби приликом извођења севдалинки,⁴⁷ али је нарочито карактеристичан за певање уз гусле, рабадијску свирку, сватовце, наративне песме и др.

Пример „Македонија“ групе *Тајм* посебно је интересантан. Једино што ће овај пример повезати са народном традицијом јесте такт 7/8. Поменути ритам нарочито је погодан за то, док се у примеру „Липе цвату“ групе *Бијело дугме* хемиолна метрика комбинује са осталим елементима традиционалне музике. Исти принцип примењен је у нумери „Дај ми вруће ракије“ *Плавог оркестра* и „На те мислим, душо“ групе *Мерлин*. Подела метра (3+2+2), која је искоришћена у свим набројаним примерима карактеристична је за македонски фолклор.⁴⁸

Пример бр. 2 – „Суада“ (Плави оркестар)

Музички пример бр. 2 – „Суада“ (Плави оркестар). Музика је у 4/4 такта, темпо 127. Гитара и вокал (строфа) су приказани. Текст песме је на српском језику.

Бројне су нумере у којима се могу запазити агогичке промене у виду успоравања или убрзавања појединих музичких делова. Овакве промене нарочито су карактеристичне за *rubato*, али се могу срести и код дистрибутивних ритмова.

У примерима групе **Плави оркестар** као што су: „Суада“ или „Шта ће нама шоферима кућа“ јасно се алудира на метар који је познат под именом „двојка“. Он је карактеристичан за народна кола, а нарочито је популаран у централној Србији – Шумадији.

Делови који су изведени *rubato*, најчешће се налазе у уводу или коди, док су агогичке промене често присутне и у осталом току нумере. Посебно је интересантна чињеница да су песме у којима се могу запазити традиционални елементи или њихови делови увек у брзом темпу.

Темпо, метар или ритам као медији за повезивање рок музике са народном, нису коришћени континуирано, већ са мањим паузама у зависности од групе до групе, али су им се бендови који су се једном послужили њима увек враћали. Интересантно је и то да се током седамдесетих година три параметра о којима је овде реч користе нешто ређе, док се осамдесетих њихова примена интензивира. Хемиолна метрика и агогичке промене видно су заступљеније током осамдесетих, док се промене темпа и *rubato* могу запазити и у нумерама које су објављене седамдесетих година.

Примена или имитација традиционалних народних инструмената на Ју-рок сцени

Било који народни инструмент може бити искоришћен за повезивање рок музике са народном. У зависности од врсте употребљеног инструмента, понекад се може доћи до закључка на чији фолклор се реферира. Неки инструмент доноси оријентални призив, други ће упутити на одређену етничку заједницу, трећи на одређени део Југославије, итд.

Пример „Тема за шаргију“ групе **С времена на време**, написан је и изведен на шаргији. Овај инструмент изводи главну мелодију, док остали из рок састава свирају пратњу. И у другој нумери исте групе, „Пут путује караван“, такође се појављује поменути инструмент, само у нешто мањој мери. Заправо, у другом примеру он такође изводи уводну мелодију, али се касније појављује као пратња гласу уз још један народни инструмент који има ритмичку улогу – даире. Ако се при том узме у обзир и текст о ком је већ било речи, а који често користи турцизме, може се

доћи до закључка да је група **С времена на време** јасно реферирала на оријентални призвук.

Бенд **Бијело дугме** није се ограничио на примену само једног народног инструмента, већ је свом устаљеном корпусу прикључивао различите народне инструменте, у зависности од потребе. У примеру „Патим, ево, десет дана“, увод пред почетак песме изведен је на усној хармоници. Пример „Липе цвату“ поменутих групе представља праву ризницу традиционалних народних инструмената. Сасвим сигурно, ова нумера могла би се изводити само на гајдама и тамбури, уз пратњу тапана, који су у овом случају прикључени рок саставу. За потребе снимања песме „Липе цвату“ гостовали су Пеце Атанасовски који је свирао гајде и Оркестар народних инструмената Радио телевизије Скопје.⁴⁹ Вероватно услед специфичног начина свирања гајди, у овој песми се појављује народни свирач, а та пракса ће се наставити и на касније одржаним концертима ове групе. Будући да се сва три наведена инструмента могу наћи на територији Македоније, а притом је музика која је на њима одсвирана у метру 7/8, и изведена од стране Оркестра народних инструмената Радио телевизије Скопје, онда се свакако долази до закључ-

ка да је у примеру „Липе цвату“ циљ био спајање српског и македонског фолклора са рок жанром.

У примеру „Ђурђевдан“ исте групе искоришћен је трубачки оркестар. Најстарији и најчешћи свирачи овог инструмента су Роми,⁵⁰ што заједно са интерпретацијом ове песме јасно упућује на везу са ромским фолклором. Подједнако интересантан је и пример „Ђирибирибела“ у коме је група **Бијело дугме** искористила хармонику.

Група **Бијело дугме** је примењивала и имитације народних инструмената на електричним. У примеру „Ала је глупо заборавит' њен број“, на самом почетку може се чути имитација гајди одсвирана на клавијатури, док је у друга два примера, „А и ти ме изневјери“ и „Пљуни и запјевај моја Југославијо“, на истом инструменту имитиран звук фруле. Фрула је распрострањена по готово читавој Србији, мада се сматра „симболом“ централне Србије – Шумадије, или западне Србије, али је била присутна и у осталим југословенским крајевима.

Један од најједноставнијих традиционалних народних инструмената – дромбуље, искоришћен је у песми „Груди балканске“ групе **Последња игра лептира** (пример бр. 3).

Инструменти који су најпре били употребљени су усна хармоника (1974) и шаргија (1975). Прва група која се послужила овом техником дочаравања фолклорног звука јесте **Бијело дугме**. Овај бенд је током читаве своје каријере користио народне инструменте, па не треба да чуди што је створио највећи број нумера са употребом истих. Важно је запазити да се употреба традиционалних народних инструмената знатно интензивирала у другој половини осамдесетих.

Пример бр. 3 – „Груди балканске“ (*Последња игра лептира*)

Музички пример бр. 3 – „Груди балканске“ (*Последња игра лептира*). Темпо: 245. Инструмент: дромбуље. Вокал: 8.

Ос - тр - ва те скри - ва - ју, га - ле - бо - ви чу - ва - ју,
 Сад ти дру - ги сви - ра - ју, сад те дру - ги ми - лу - ју,
 ја сам дав - но да - ле - ко.
 ја сам дав - но пре - ста - о.

Се-ти се, ма-кар још јед-ном, се-ти се, на-ме про-на-ђи, ла-жу-те да не во - ле
 гру-ди мо-је бал-кан - ске, о - чи тво-је ја - дра - иске. Кад
 зи - ма по - сле све-га до - ђе и вој - ни-чка те му-ка про - ђе во-ле гру - ди
 бал - кан - ске. Кад во-ле гру - ди бал - кан - ске.

песме одлучивали су се хоће ли у обрађеној верзији задржати текст или мелодију. Ни у једном од анализираних примера нису задржане обе ове компоненте. У примерима у којима је задржан текст, мелодија је толико измењена да се готово не може поредити са оригиналом.

Обраде народних песама постају популарне у другој половини седамдесетих и током осамдесет година, а прве које су их употребљавале су групе *Други начин* и *Леб и сол*. Пошто су све обрађене мелодије изведене на електричној гитари, поставља се следеће питање: да ли је она у овом случају преузела улогу народног инструмента? Она износи мелодију која у осталим верзијама обрађених примера готово увек припада неком народном, те се стога у овом случају може рећи да је електрична гитара преузела улогу народног инструмента. Обраде народних песама представљају најочигледнију везу између рока и народне музике. Увек су биране лако препознатљиве нумере које су већ имале огромну популарност у земљама из којих потичу, па су самим тим гарантовале успех.

(средином педесетих), појам WM односио се на истраживање незападњачке музике и музике етничких мањина. У то време нико није ни претпостављао да ће од 1987. године добити потпуно ново значење, најчешће тумачено као жанр популарне музике који у себе укључује различите музичке феномене, као што су традиционална музика и фузије фолклора са популарним жанровима. У основи, WM означава традиционалне музичке врсте незападних цивилизација, али се чешће употребљава за означавање области савремене музике у којој се преплићу утицаји различитих култура.⁵⁷ Овај жанр представља одређену врсту простора у који се може сместити било која музика осим класичне.

Прва, а вероватно и најважнија одлика WM-а јесте та да он подразумева традиционалну музику као основу за даљу надградњу. Ниједна нумера се не може сврстати у WM уколико није заснована на неком узорку традиционалне музике. Он може бити употребљен као оригиналан (цитат), или само представљати инспирацију. Уколико је популарна мелодија одсвирана на неком од традиционалних народних инструмената, то се такође може тумачити као традиционална основа. Даље, WM подразумева музичку продукцијску обраду, тј. преношење традиционалне музике у савремени контекст.⁵⁸ Ова обрада најчешће подразумева додавање савременог музичког аранжмана некој традиционалној мелодији.⁵⁹ Самим тим присутна је и фигура аутора.

Егзотика је још једна од важних особина овог жанра. Егзотичном се често сматра музика Других (удаљених, теже доступних култура), док се музика која припада сопственом наслеђу сматра аутентичном. Народи који су означени као Други, незападни, живе у социокултурним заједницама које су просторно и временски изоловане.

WM укључује фузије које се дешавају између различитих врста музике, најчешће традиционалне и неке од популарних. Самим тим подразумева се и кросвер између различитих жанрова, а не тако ретко и између различитих култура. С тим у вези је и израз „Baunday-crossing“ – прелазак граница, који се односи на било коју врсту сарадње више музичара са различитих страна света или на дистрибуције локалних музика кроз жанрове којима под уобичајеним околностима не припадају.⁶⁰ Употреба фузије која приближава фолклор популарном звуку омогућава настаanak хибрида чија је главна одлика „вестернизација“ – преношење незападних музичких тековина у западне начине нотирања и извођења.⁶¹ То зправо значи да музика која се може чути у оквиру жанра WM није она коју бисмо чули на територији одакле је потекла, већ њена измењена и прилагођена верзија. Поједини аутори као једну од важнијих карактеристика WM-а наводе то да нумере овог жанра нису изведене на енглеском језику.⁶²

Овај жанр изазвао је бројне полемике и поделе у академским и научним круговима. Једни су истицали добре стране настанка WM-а, док су други изражавали негодовање поткрепљено бројним оправданим или мање оправданим разлозима. Од самог свог настанка, WM је представљао једну флуидну средину у којој нису постојали оквири ни времена ни простора. Музика са најудаљенијих места, многима недоступних, постала је приступачна у било које време на било ком месту. Она је довољна да евоцира слику тог удаљеног света из кога потиче. Главна утопијска идеја овог жанра била је да учини популарним традиционалне музич-

Године 1987. у Лондону група музичких индустријалаца оснива жанр WM. Првенствено, овај термин није осмишљен са циљем да означава жанр, већ да представља „етикету“ која ће стајати на посебној полици у музичким продавницама. Многи аутори који су били популарни у том периоду искористили су овај термин као неку врсту музичког „контејнера“, тј. простора у који могу да сместе све оно што није припадало већ постојећим врстама популарне музике.

Осамдесетих година 20. века дошло је до великих промена у погледу дотадашњих схватања културе, друштва, медија, економије и др.⁵⁵ Велика технолошка достигнућа, повећан број досељеника, развој индустрије и туризма, утицај медија, олакшана комуникација – све је то допринело да се различите „музике света“ нађу у нашем непосредном културном окружењу.⁵⁶ Увећане могућности снимања и репродукције звука представљају први корак на путу ка стварању овог жанра.

Без обзира на то што је настао из практичних разлога и што није подразумевао претенциозне намере, термин WM изазвао је бројне полемике које се тичу питања тумачења у научним и академским круговима. Први пут када је употребљен

ке изразе који су временом постали маргинализовани и да тиме утиче на културну једнакост. То отвара могућност да се сваки музички свет може пренети у неки други и тим чином постати равноправни припадник новог контекста. Кроз овај нови жанр поново оживљавају они помало заборављени, јер се у WM-у традиција стално враћа и понавља не да би била искоришћена и одложена у прошлост, већ да би добила ново значење у садашњости. Он помаже да поједине културе не буду искључене из савременог окружења, већ да постану његов равноправан део.⁶³ На тај начин даје се одређени допринос очувању традиционалне музике и подстиче ревитализација појединих култура.

Упркос мањем броју набројаних позитивних страна, већина аутора сматра да WM има много више оних негативних. Без обзира на то што се овај жанр заснива на локалним традицијама, које су и омогућиле његов настанак, постоји опасност да ће се оне утопити у глобалном, тј. да ће глобално освојити предност над локалним и на тај начин извршити унификацију. Затим, WM користи звук који је одвојен од свог првобитног извора, па је самим тим и без икакве везе са истим.⁶⁴ То условљава промену значења неке музике која је у заједници где је првобитно извођена имала некаку сврху, било забавну, било обредну. Приликом преформулисања у популарну, она губи појединости које су је чиниле специфичном и постаје део новог света у коме има потпуно ново значење.⁶⁵

Овај процес промене средине одређене музике може да утиче на то да она прикаже потпуно искривљену слику неке традиције. Често се приликом слушања потпуно изгуби из вида да нека музика има одређене корене и порекло. Не размишља се о томе ко је њу изводио пре, због чега и како ју је аутор WM верзије уопште чуо. На тај начин извођачи од којих потиче оригинална музика бивају потпуно маргинализовани, а њихова креативност заборављена, док се савремени композитори стављају у први план.⁶⁶

Поставља се питање: на који начин се може утицати на ублажавање негативних појава које са собом носи WM? Једно од решења може бити организовање институција које ће контролисати и прописивати одређена правила под којима се традиционална музика може обрађивати. Такође, треба осмислити услове под којима би оригинални теренски снимци могли да се дају извођачима и ауторима WM-а на коришћење.⁶⁷

World music и стицање популарности

WM је за кратко време стекао велику популарност, како у свету, тако и у Србији. Овај жанр је постао конструктор „савремене музичке моде“, те је свако ко је желео да буде у тренду морао да поседује неколико актуелних WM издања. Традиционална народна музика у савременом аранжману преплављивала је медије и концертне сале. Она се, осим на интернету и CD-у, могла чути и у филмовима и кратким рекламним спотовима.⁶⁸

Неафирмисани музички жанрови који тек треба да стекну популарност углавном су промовисани од стране аутора који у свету популарне музике већ уживају велики углед. Ови аутори су најчешће повезивали традиционалну музику са оном коју су већ изводили, да би се касније неки од њих потпуно приклонили новој струји. Неки од њих

су Питер Габријел, Брајан Ено, Боб Марли и др. Управо су сарадња са популарним звездама и њихова подршка постали кључни за развој WM-а током осамдесетих. Међу постојећим жанровима, WM се истиче као један од оних који пружају највећу разноликост. Управо је та разноликост пружила могућност за стварање допадљивости и избегавање монотоније. WM је простор у коме сваки слушалац може наћи део себе.

Жанр који је пружио највише подршке развоју WM-а свакако је рок. Могуће је да су рок музичари у овом новом правцу видели начин да популаризују своју музику, будући да је она постепено прелазила у други план. Управо је и највећи део публике која се приклонила WM-у потекла из рока.⁶⁹ Поред поклоника рок и поп музике који су свесрдно пригрлили овај нови жанр, његови обожаваоци махом су постали и образовани људи из градова, углавном друштвена елита.⁷⁰ Упоришта популарности, али и највеће производње WM-а постали су Њујорк, Лондон, и у нешто мањој мери Париз.

Током осамдесетих година, још пре формалног настанка овог жанра, оснивају се различите институције и друштва за проучавање популарне музике. Иако тада WM још увек није постојао у данашњем смислу речи, интересовање за популарну музику свакако је допринело његовом настанку. Крајем осамдесетих и током деведесетих, када музичка индустрија почиње да производи музику са „етикетом“ WM, оснивају се бројни часописи, формирају се листе које су пратиле комерцијални утицај овог жанра, почињу да се штампају водичи за слушаоце, а установљена је и категорија за доделу Grammy награде у овој области.

У односу на остали део света, Србија је на сличан начин почела да негује WM. Популаризација овог новог жанра вршила се преко неких већ постојећих и прихваћених. Током деведесетих, када рок музика полако постаје маргинализована, а поп прелази у сенку неких нових жанрова (као што је турбо фолк), почињу да се користе елементи традиционалне народне музике од стране композитора и извођача популарне.⁷¹ Временом ће се утицај традиције све више осећати, а музика у којој се они могу чути називаће се „етно“ или WM. Једина разлика у односу на остале земље у којима је заживео овај нови музички правац јесте у томе да се у Србији и даље радије користи синтагма „етно музика“, а поред тога често се могу чути и позивања на Балкан, односно балканску музику.⁷²

Популарност Балкана, а самим тим и музике која потиче са овог подручја, није карактеристична само за нашу територију. Мирјана Лаушевић наводи да у Сједињеним Америчким Државама постоји посебна група људи – коју она назива „балканијанци“ – опчињена не само музиком, већ и обичајима који потичу из балканских земаља. Они се редовно окупљају у оквиру своје заједнице и учествују у извођењу балканских игара и песама.

На српској WM сцени бројне су групе које у свом називу алудирају на Балкан – *Балканика*, *Балканополис*, *Балкан салса бенд* и др. Поред тога, већина њих има албуме или нумере у чијим се називима помиње исти, а на презентацијама група које су постављене на веб-сајтовима (међу којима је и сајт под симболичним називом *Balkanmedia*) могу се видети различити позиви на „путовање Балканом“ и томе слично.⁷³

Музика је медиј који на најбољи начин омогућава да се Балкан представи у позитивном светлу. Ако се узме у обзир да је ово једна широка и мултикултурна територија,⁷⁴ изlišно је говорити о богатству њене традиције и културе или о разноликости њеног музичког наслеђа. Могуће је да су WM извођачи почели да се користе његовим именом како би себи обезбедили већи стваралачки простор; у супротном, били би принуђени да се одлуче за употребу традиције која је ограничена само на једну државу. Балкан представља неки вид оправдања за мешање најразличитијих врста народног музичког израза са популарном музиком, тако да се, рецимо, код извођача који су из Србије могу чути ритмови карактеристични за Бугарску или Македонију, и обратно.

World music на Ју-рок сцени – сенка бачена унапред?

Да би нека музика могла да буде сврстана у WM жанр, мора да садржи две најважније карактеристике:

1. елементе традиционалног музичког наслеђа;
2. утицај популарне музике.

Елементи или шаблони преузети из традиционалне народне музике у нашим примерима употребљени су у тексту, мелодији, ритму, инструментаријуму или кроз обраде познатих народних песама.

Будући да анализиране нумере припадају жанру рок музике, у текстовима песама лако је уочити асоцијације на

књижевни фолклор. Најупадљивија је употреба архаизама, турцизама, узречица, жаргона и сличних речи које су уобичајене за текст народне песме. Поред тога, присутне су и текстуалне целине у народном духу, описивање догађаја или помени забрана прописаних од стране руралне заједнице, посвећеност или обраћање некој вољеној особи. Посебну пажњу привлаче особене врсте рада са текстом и метрика стиха, одлике карактеристичне или бар веома блиске народном стваралаштву ових простора. Присутне су и апострофирани речи које могу да реферирају на одређено говорно подручје, затим узвици и команде нарочито типични за извођење неких народних игара, као и употреба симбола (попут назива цвећа) у којима се лако могу идентификовати одређене етничке групе. Важно је напоменути да се набројани елементи вешто комбинују са речима из рок миљеа или уопште популарне музике, те да никако не односе превагу над њима.

У мелодији се упућивање на народну музику најчешће испољава кроз употребу карактеристичних украса (у које спада и особени начин извођења квоцајућих тонова), вибрата на тоновима дугог трајања и узвикивања. Нарочито су упадљиве особене врсте интерпретације (попут подражавања сеоског начина певања), затим делови изведени „у духу“ народне музике, најчешће уписани у инструменталној линији, и карактеристична употреба мелодијских прелаза и прекомерне секунде која се усталила као један од доминантних симбола народне музике са многих подручја Балкана. Посебно треба истаћи певање на бас, или клапе које су вешто постављене обично у уводним деловима песама. Ништа мање нису важни ни пратећи вокали, који су у појединим нумерама једина асоцијација на фолклор.

Ритмови народне и популарне музике битно се разликују, па зато представљају компоненту погодну за испољавање фолклорног наслеђа. У популарним мелодијама ритам и метар су углавном усталини. У народној музици то није увек случај, па је зато, уколико га има у овом домену, лако препознати његов утицај. У нашем узорку запажене су честе промене темпа, нарочито на граничним пунктовима као што су увод или кода. Посебно је упадљива употреба *rubata* који се у популарној музици уопште не примењује, док је са друге стране основна одлика појединих жанрова народне. Исто се може рећи и за агогичка нијансирања. Посебан ефекат остварује се употребом хемиолне метрике, која је и сама довољна да подсети на народно стваралаштво (што се лако могло уочити у појединим анализираним примерима).

Инструментаријум рок састава прилично је усталин, као и у осталим жанровима популарне музике. Зато се звук било којег инструмента придодатог основној групи лако може запазити. То је нарочито случај ако се користе традиционални народни инструменти. Рок групе чије је стваралаштво анализирано у претходном делу рада користиле су разне врсте народних инструмената – кордофоне, мембранофоне, аерофоне. Међу њима запажени су: шаргија, даире, усна хармоника, гајде, тапан, тамбура, фрула, труба, хармоника и дромбуље. Због специфичне боје звука и могућности које пружају савремени електрични инструменти (попут клавијатуре), неки од њих су само подражавани. С друге стране, већина рок извођача усудила се да на понеком и засвира, док су за поједине нумере позивани чак и народни свирачи.

Обраде већ познатих и прихваћених народних песама такође су начин да се било која врста популарне музике повеже са традиционалном. То је један од видова преко којих се традиционална музика може приказати и слушаоцима других жанрова, поготово онима који су строго опредељени за одређену врсту музике, те стога искључиви према другима. Ове обраде најчешће су вршене тако што је електрична гитара преузимала улогу која би иначе припала певачу или неком традиционалном народном инструменту. Извођачи су се трудили да звук буде што ближи фолклорном, те су задржали карактеристичне украсе и вибрато, а често се може чути и додавање паралелних терци. Ваља напоменути да рок музичари нису обрађивали само песме које потичу из њиховог непосредног окружења, већ и познате нумере својих суседа. Ако се та чињеница узме у обзир, могло би се закључити да су њихови производи били намењени широком миљеу потрошача.

Утицај популарне музике најлакше се може уочити кроз инструментални склоп карактеристичан за одређени жанр (у овом случају рок). Електрични инструменти као што су гитара, бас гитара и клавијатура одлично заступају рок музику, уздижући се практично на ниво њеног симбола. Значајна су и савремена техничка средства, као што су озвучење, снимање и репродукција, реверб, семпловање и др.

Од музичких средстава најупадљивији су хармонија и ритам. Хармонски след је готово потпуно преузет из популарних жанрова. Одликују га основне функције тоналитета (T-S-D, или D⁷), са понеким споредним ступњем. Мелодије су писане у класичном дур-мол систему, а од карактеристичних интервала могу се срести прекомерна секунда и снижени VI ступањ (мол-дур). Ритам је дистрибутиван, какав се најчешће среће у разматраној рок музици. Импровизација, као једна од важних одлика рок жанра, а на специфичан начин и народне музике, такође је задржана.

Већ смо установили да су постојале фузије између два или више жанрова, што је условило настанак хибридних форми. Поред тога, евидентна је и размена између различитих култура. Наведене чињенице откривају да је све оно што суштински дефинише WM било присутно на Ју-рок сцени и знатно пре 1987. године. Тиме што термин WM у поменутом периоду још увек није био осмишљен, ова музика припала је рок жанру. Међутим, евидентно је да су и њене присталице биле свесне разлика између „чистог“ рока дефинисаног на Западу, и онога који се могао чути у Југославији (томе у прилог говоре и термини као што су фолк-рок или пастирски рок, којима је често одређивана Ју-рок сцена у свом изразитијем „WM наговештају“, а у том контексту посебно музика *Бијелог дугмета*). Треба имати у виду да се музички примери разматрани у овој студији и након устоличења термина WM врло вероватно не би нашли на полици под таквим именом. Главни разлог за то је чињеница да је физиономија рок жанра, са електричном гитаром као водећим инструментом, исувише маркантна да би била занемарена. Поред тога, током деведесетих настаје велики број група које себе сврставају у WM, а које притом нису опредељене као рок или поп састави, за разлику од оних о којима је било речи у претходном тексту. То наводи на закључак да је Ју-рок заправо био претеча WM-а, жанра који ће се касније појавити ослоњен на његове тековине.

У време када је рок музика тек почињала да се развија у Југославији, постојала је оштра подељеност домаће публике. С једне стране били су они који су спремно прихватили

нове тенденције како би ишли у корак са светским трендовима, док су њима насупрот стајали поклоници далеко популарнијег народног звука. Стога су рок жанр почеле да прате бројне негативне конотације, додатно подгреване проблематичним понашањем његових извођача за које је постојала бојазан да ће се пренети на публику. Како би премостили јаз између два поменута профила слушалаца, рок музичари су – већина њих већ на самом почетку каријере – почели да користе фолклорни звук као средство за помирење. Готово са сигурношћу можемо тврдити да су елементи традиционалне народне музике допринели популаризацији рок жанра. Они су помирили село и град – омогућили су градској публици да се отвори ка руралном музичком утицају, али и сеоској да стекене увид у урбане тежње које су на тај начин бивале лакше прихватане.

Мешање рок жанра и традиционалне музике било је добар начин да се успостави помирење између две наизглед потпуно сукобљене стране. Присталице рок жанра нису биле принуђене да се одрекну фолклора, док је са друге стране ова фузија допринела промовисању народне музике. Рок композитори су користили музички код у коме се припадници одређене етничке групе или житељи неке територије лако идентификују. Њихова музика указивала је на културне корене територије са које потичу, али је истовремено омогућила да се са њом упознају и присталице рок жанра у удаљеним државама. Она је промовисала и доприносила очувању културног наслеђа које је у овом случају приказано као специфична карактеристика одређеног подручја. Она је представљала симбол културне независности, нешто по чему се припадници једне заједнице разликују од свих других.⁷⁵

Након свега наведеног, немогуће је не запитати се да ли је и какву улогу ова музика имала при креирању националног идентитета? Свакако да је и у Југославији рок имао улогу „гласа народа“, али у примерима који су анализирани у овом раду то углавном није био случај. Међутим, управо су елементи традиционалне народне музике који су искоришћени у поменутих нумерама били кључни за препознавање националног кода. С њима су се идентификовали припадници оног народа чији је фолклор употребљен, али је на исти начин тај народ био идентификован од стране других народа.

Важно је истаћи да је WM у основи традиционална музика, подвргнута одређеним променама. Међу њима је најважнија промена контекста фолклорног узорка

који прелази из традиционалног у популарни оквир. На тај начин традиционална музика постаје популарна и доступна широј публици која се налази далеко од места њеног настанка. WM се може назвати савременим чуварем и преносиоцем традиције, путем кога је лако допрети до оних наизглед незаинтересованих слушаца. У нашем случају рок музика је обезбедила опстанак традиционалног наслеђа. И данас, готово 40 година након настанка многе од ових песама су радо слушане. Популарна музика је средство стварања историје, не само као облика социјалне акције уперене у схватање будућности, већ као медијум ретроспективне дефиниције традиције.⁷⁶

Напомене и цитирана литература

¹ Уп. http://en.wikipedia.org/wiki/Elvis_Presley (последњи приступ 14. 5. 2014).

² A. Torg, *Pop i rok muzika*, Clio, Beograd, 2002, 9–14.

³ A. Torg, нав. дело, 24.

⁴ Исто, 30.

⁵ Исто, 36–38.

⁶ N. Hubbs, "The Imagination of Pop-Rock Criticism", у: *Expression in Pop-Rock Music – A Collection of Critical and Analytical Essays*, (Edited by Walter Everett), Garland Publishing, New York & London, 2000, 6.

⁷ Исто, 10–14.

⁸ Уп. http://sh.wikipedia.org/wiki/Socijalisti%C4%8Dka_Federativna_Republika_Jugoslavija (последњи приступ 14. 5. 2014).

⁹ Уп. http://en.wikipedia.org/wiki/Popular_music_in_the_Socialist_Federal_Republic_of_Yugoslavia (последњи приступ 14. 5. 2014).

¹⁰ Међу њима су: *Беле врране* (Љубљана), *Безимени* (Загреб), *Бијеле стријеле* (Загреб), *Црни бисери* (Београд), *Далтони* (Ниш), *Делфини* (Сплит), *Центлмени* (Београд), *Елипсе* (Београд), *Група 220* (Загреб), *Indexi* (Сарајево), *Искре* (Београд), *Корни група* (Београд), *Pro Arte* (Сарајево), *Роботи* (Загреб), *Самоникли* (Београд), *Сањалице* (Београд), *Силуете* (Београд), *Урагани* (Ријека), *Златни акорди* (Загреб), *Златни дечаки* (Београд) и др. – Уп. P. Janjatović, *Ex Yu Rock Enciklopedija 1960-2006*, Autorsko izdanje, Beograd, 2007.

¹¹ Уп. http://en.wikipedia.org/wiki/Popular_music_in_the_Socialist_Federal_Republic_of_Yugoslavia (последњи приступ 14. 5. 2014).

¹² Неке од група које тада започињу своју каријеру су: *Аеродром* (Загреб), *Атомско склопиште* (Пула), *Азра* (Загреб), *Бијело дугме* (Сарајево), *Cod* (Сарајево), *Дах* (Београд), *Дивље јагоде* (Сарајево), *Други начин* (Загреб), *Генерација 5* (Београд), *Греиници* (Загреб), *Леб*

и сол (Скопље), *Метак* (Сплит), *Нови фосили* (Загреб), *Парни ваљак* (Загреб), *Партибрејкерс* (Београд), *Прљаво казалиште* (Загреб), *Рибља чорба* (Београд), *Смак* (Крагујевац), *Сребрна крила* (Загреб), *Уи гира* (Београд) и др. – Уп. P. Janjatović, нав. дело.

¹³ *Алиса* (Београд), *Бајага и инструктори* (Београд), *Бомбај штамп* (Сарајево), *Црвена јабука* (Сарајево), *Денис и Денис* (Ријека), *Екатарина велика – EKV* (Београд), *Филм* (Загреб), *Хаустор* (Загреб), *Идоли* (Београд), *Кербер* (Ниш), *Куд идијоти* (Пула), *Лаки пингвини* (Београд), *Нервозни поштар* (Сарајево), *Октобар 1864.* (Београд), *Пилоти* (Београд), *Плави оркестар* (Сарајево), *Последња игра лептира* (Београд), *Забрањено пушење* (Сарајево) и др. – Уп. исто.

¹⁴ *Ритам* (Нови Сад, 1962–1965), *Džuboks* (Београд, 1966–1970), *Pop express* (Загреб, 1969–1970), *ITD* (Београд, 1981–1989), *Rock* (Београд, 1982–1990), *Гонг* (Београд, 1966–1968), *Hit bit specijal* (Београд, 1966), и др. – Уп. исто, 303–304.

¹⁵ *Парада ритма* (Београд, 1964), *Ватромет ритма* (Нови Сад, 1964), I фестивал ВИС-ова (Загреб, 1966), II фестивал ВИС-ова (Загреб, 1967), I Београдска гитаријада (Београд, 1966), II Београдска гитаријада (Београд, 1967), I Сарајевска гитаријада (Сарајево, 1967), ВООМ фестивал (Љубљана, Загреб, Београд, Нови Сад, 1972–1978), Гитаријада у Зајечару (од 1966), и др. – Уп. исто, 301–303.

¹⁶ M. Dragičević-Šešić, *Neofolk kultura (Publika i njene zvezde)*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića – Sremski Karlovci, Novi Sad, 1994, 15.

¹⁷ E. Dizdar, „Na 'vozdra' sa generacijom“, *Oslobođenje*, Beograd, 25. 05. 1979.

¹⁸ P. Божовић, „Бијело дугме – Праве вредности“, *Нин*, Београд, 25. 04. 1976.

¹⁹ A. Сарван, „Јесмо ли људи или музичари“, *Радио TV ревија*, Београд, 4. 02. 1983.

²⁰ N. Stevović, *Kad bi' bio bijelo dugme*, Klub Kulture, Kragujevac, 2005, 25–26.

²¹ P. Janjatović, нав. дело, 31.

²² У овој групи су у дужем или краћем периоду свирали и Зоран Рецић (бас гитара), Љубиша Рацић (бас гитара), Синан Карић (бас гитара), Јадранко Станковић (бас гитара), Ивица Винковић (бас гитара), Владо Правдић (клавијатура), Лаза Ристовски (клавијатура), Горан Ипе Ивандић (бубњеви), Милић Вукашиновић (бубњеви) и Драган Ђиђи Јанкелић (бубњеви). – Уп. http://en.wikipedia.org/wiki/Bijelo_dugme (последњи приступ 14. 5. 2014).

²³ Уп. <http://www.youtube.com/watch?v=VZxoSdUMh1Q> (последњи приступ 14. 5. 2014).

²⁴ N. Stevović, нав. дело, 39.

²⁵ Исто, 45–46.

²⁶ Уп. <http://www.youtube.com/watch?v=N4QkhdOAtXo> (последњи приступ 14. 5. 2014).

²⁷ N. Stevović, нав. дело, 66.

²⁸ Душко Трифуновић (1933–2006) био је познати српски песник и телевизијски аутор. Написао је 20 књига поезије, четири романа и неколико драма. У његову част се сваке године на Палама одржава књижевна манифестација *Дани Душка Трифуновића*.

²⁹ N. Stevović, нав. дело, 39.

³⁰ *Нови талас* је настао из панк рока као реакција на популарну музику из седамдесетих. Неки од бендова који су га промовисали у Југославији су: *Азра*, *Парни ваљак*, *Прљаво казалиште*, *Идоли* и др. – http://sr.wikipedia.org/sr/Нови_Талас (последњи приступ 14. 5. 2014).

³¹ Реч је о албумима *Доживети стоту* (1980) и *Успаванка за Радмилу М.* (1983).

³² Између осталих, ту спадају и следеће групе: *Филм, Сребрна крила, Забрањено пушење, Кербер*, и др.

³³ У загради је дат град у коме је група настала и период њеног активног трајања, без обзира на евентуалне паузе током каријере.

³⁴ Основна начела анализе текстуалне компоненте преузета су из: М. Витас, *Улога фолклора и специфичности његове употребе у стваралаштву рок групе Бијело дугме*, дипломски рад, одбрањен на ФМУ у Београду, 2006, (у рукопису), 18–28.

³⁵ Исто је приметила и М. Витас – М. Витас, нав. дело, 20.

³⁶ Пример преузет из: D. O. Golemović, „Jednoglas u našem narodnom pevanju kao jedan od vidova transformacije dvoglasa“, у: *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005, 161.

³⁷ Пример преузет из: Д. О. Големовић, *Народна музика Југославије*, Нота, Књажевац, 1998, 24.

³⁸ С. Радиновић, *Облик и реч (Закономерности мелопоемског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе)*, ФМУ, Београд, 2011, 243.

³⁹ Ове начине рада са текстом учила је и М. Витас – М. Витас, нав. дело, 25.

⁴⁰ С. Радиновић, нав. дело, 244.

⁴¹ Више о томе видети у: С. Радиновић, нав. дело, 227–229.

⁴² У народним песмама се може чути „Ој, (ј)убава, (ј)убава девојко“ или „(Ј)убава добра девојко“, и сл.

⁴³ Више о томе видети у: D. O. Golemović, „Cikobas i foburdon“, *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006, 41–59.

⁴⁴ Уп. [http://en.wikipedia.org/wiki/Bijelo_dugme_\(album\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Bijelo_dugme_(album)) (последњи приступ 14. 5. 2014).

⁴⁵ Више о овој групи видети у: L. Ober, *Muzika drugih (Novi izazovi etnomuzikologije)*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2007, 101–102.

⁴⁶ Више о томе видети у: С. Радиновић, „Хемиолна метрика (асиметрични ритам) у српском музичком наслеђу – ’аутентичан’ феномен или резултат акултурације?“, у: *Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику бр. 43*, Матица Српска, Нови Сад, 2010, 7–22.

⁴⁷ D. O. Golemović, „Odnos između gradske i seoske narodne muzike“ (Na primeru pevanja uz tamburu u severoistočnoj Bosni), *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005, 193.

⁴⁸ Више о томе видети у: С. Радиновић, „Хемиолна метрика...“, 18.

⁴⁹ Уп. [http://hr.wikipedia.org/wiki/Bijelo_Dugme_\(Kosovka_devojka\)](http://hr.wikipedia.org/wiki/Bijelo_Dugme_(Kosovka_devojka)) (последњи приступ 14. 5. 2014).

⁵⁰ D. O. Golemović, „Mesto i uloga limenih duvačkih orkestara u narodnoj muzičkoj praksi Srbije“, *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005, 220.

⁵¹ Ова обрада била је награђена за „најбољи уметнички дојам и најуспелију примену фолклорног израза“ на Опатијском фестивалу у оквиру рок вечери, 1978. године. Уп. http://www.nekirok.com/bendovi_014.htm

⁵² Уп. <http://www.youtube.com/> (последњи приступ 14. 5. 2014).

⁵³ Уп. исто.

⁵⁴ Уп. исто.

⁵⁵ Из етномузиколошког угла, о овим питањима у нашој средини писала је и Ивана Љубинковић – Уп. I. Ljubinković, *Група Kal i World Music – aktuelni trenutak romske muzike u Srbiji*, дипломски рад одбрањен на ФМУ у Београду, 2010 (у рукопису), 30–32.

⁵⁶ L. Ober, нав. дело, 5.

⁵⁷ L. Ober, нав. дело, 105.

⁵⁸ Овај поступак подразумева и стварање музичких фолклоризама, појаве да се нека народна музика представља као да потиче са села, а то као да заправо значи постојање партитура за одређе-

не музичке аранжмане који опонашају народне песме и плесове. – L. Ober, нав. дело, 97.

⁵⁹ D. O. Golemović, „World Music“, *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006, 236–239.

⁶⁰ Ово је уједно и назив једне од категорија под којима је BBC 3 додељивао награде за остварења у жанру WM. – Ђ. Tomić, „World Music: formiranje transžanrovskog kanona“, у: *Etnoumlje (srpski World Music magazin)*, година I, бр. 2, World Music Asocijacija Srbije, Jagodina, 2007, 7.

⁶¹ Више о томе видети у: И. Ненић, „World Music: од традиције до инвенције“, у: *Нови Звук (интернационални часопис за музику)*, бр. 27, Савез организација композитора Југославије и Музички информативни центар, Београд, 2007, 44–45.

⁶² Више о томе видети у: D. Byrne, „Zašto mrzim 'World Music'“, у: *Reč – časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, Radio B92, Beograd, 2002, 9.

⁶³ P. V. Bohlman, *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2002, 21, 76.

⁶⁴ Овај расцеп између оригиналног извора и његове измењене репродукције неки аутори називају „шизофонијом“. Више о томе видети у: S. Feld, „Od šizofonije do šizmogenezе, 'World Music' i 'World Beat' kao diskursi i prakse komodifikacije“, у: *Reč – časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, Radio B92, Beograd, 2002, 361–390.

⁶⁵ Исто, 363.

⁶⁶ D. Byrne, „Zašto mrzim...“, 309.

⁶⁷ Узоран пример представља мађарска група *Muzsikás* која је на свом албуму *The Bartok Album* из 1999. године искористила теренске снимке Беле Бартока. На албуму су прво дати снимци које је он забележио на терену, затим Бартокове композиције у којима су снимци коришћени, и тек на крају композиције које изводи група „Muzsikás“, засноване на тим истим снимцима. – I. Čolović, *Etno (Priče o muzici sveta na internetu)*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2002, 219.

⁶⁸ Познато је да је музика из филма *Зона Замфирова*, који је 2002. године режирао Здравко Шотра, стекла велику популарност. Све музичке аранжмане урадио је Ненад Милосављевић (познатији као Неша Галија), док је већину нумера извела Биља Крстић. Након приказивања филма музика је била објављена на два посебна CD издања. Више о томе видети на интернет страници: [http://sr.wikipedia.org/sr/Зона_Замфирова_\(филм\)](http://sr.wikipedia.org/sr/Зона_Замфирова_(филм))

⁶⁹ Ђ. Tomić, „World Music: formiranje...“, 15.

⁷⁰ И. Чоловић, *Балкан у нарацији о 'World' muzici u Srbiji*, у: *Нови Звук (интернационални часопис за музику)*, бр. 24, Савез организација композитора Југославије и Музички информативни центар, Београд, 2004, 62.

⁷¹ Дobar пример представљају Биља Крстић и Горан Бреговић који су се прво обрели у рок музици, да би касније постали аутори и извођачи WM-а.

⁷² Уп. М. Марковић, „World contra ethno... против као и обично“, у: *Нови Звук (интернационални часопис за музику)*, бр. 24, Савез организација композитора Југославије и Музички информативни центар, Београд, 2004, 50.

⁷³ Више о томе видети у: I. Čolović, *Etno (Priče o muzici sveta na internetu)*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2002, 11–68.

⁷⁴ Да подсетимо: на територији Балкана налазе се читаве државе – Босна и Херцеговина, Црна Гора, Македонија, Бугарска и Албанија, као и поједини делови Словеније, Хрватске, Србије, Румуније, Грчке, Турске и Италије.

⁷⁵ О томе како W M може послужити у истицању културне независности, специфичних карактеристика и представљању одређене културе једне колонијализоване државе више видети у: С. Wergin, „World Music: Medij jedinstva i razlike?“, у: *Etnomuzikološki ogledi*, godina III, br. 6/7, World Music Asocijacija Srbije, Jagodina, 2008/2009, 25–34.

⁷⁶ C. A. Waterman, „Our Tradition Is a Very Modern Tradition: Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity“, у: *Ethnomusicology*, Vol. 34, No. 3, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology, Bloomington, 1990, 367–379.

Библиографија

1. Витас, Марија: *Улога фолклора и специфичности његове употребе у стваралаштву рок групе Бијело дугме*, дипломски рад, одбрањен на ФМУ у Београду, 2006. (у рукопису).
2. Големовић, Димитрије, О: *Народна музика Југославије*, Нота, Књажевац, 1998, 24.
3. Golemović, Dimitrije, O: „Odnos između gradske i seoske narodne muzike“ (Na primeru pevanja uz tamburu u severoistočnoj Bosni), *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2005, 185–210.
4. Golemović, Dimitrije, O: „World Music“, *Čovek kao muzičko biće*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2006, 233–244.
5. Dragičević-Šešić, Milena: *Neofolk kultura (Publika i njene zvezde)*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića – Sremski Karlovci, Novi Sad, 1994.
6. Janjatić, Petar: *Ex Yu Rock Enciklopedija 1960–2006*, Autorsko izdanje, Beograd, 2007.
7. Marković, Младен: „World contra ethno... против као и обично“, у: *Нови Звук (интернационални часопис за музику)*, бр. 24, Савез организација композитора Југославије и Музички информативни центар, Београд, 2004, 48–51.

8. Ненић, Ива: „World Music: од традиције до инвенције“, у: *Нови Звук (интернационални часопис за музику)*, бр. 27, Савез организација композитора Југославије и Музички информативни центар, Београд, 2007, 43–54.

9. Ober, Loran [Lauren Aubert]: *Muzika drugih (Novi izazovi etnomuzikologije)*, Beograd, Biblioteka XX vek, Beograd,

10. Радиновић, Сања: „Хемиолна метрика (асиметрични ритам) у српском музичком наслеђу – ’аутентичан’ феномен или резултат акултурације?“, у: *Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику* бр. 43, Матица Српска, Нови Сад, 2010, 7–22.

11. Радиновић, Сања: *Облик и реч (Закономерности мелоподског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе)*, ФМУ, Београд, 2011.

12. Tomić, Đorđe: „World Music: formiranje transžanrovskog kanona“ у: *Etnomuzikološki ogledi* (srpski World Music magazin), godina I, br. 2, World Music Asocijacija Srbije, Jagodina, 2007, 5–16.

13. Torg, Anri: *Pop i rok muzika*, Clio, Beograd, 2002.

14. Feld, Steven: „Od šizofonije do šizogeneze, 'World Music' i 'World Beat' kao diskursi i prakse komodifikacije“, у: *Reč – časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja*, Radio B92, Beograd, 2002, 361–390.

15. Hubbs, Nadine: „The Imagination of Pop-Rock Criticism“, in *Expression in Pop-Rock Music – A Collection of Critical and Analytical Essays*, (Edited by Walter Everett), Garland Publishing, New York & London, 2000, 3–29.

On the path of the etnosound

Jelena Lalović*

FOLKLORE AND ITS YU-ROCK TRANSPOSITION

UDK: 78.011.26(497.1)

78.031.4(497.1)

BIBLID: 0354-9313, 21(2015) pp. 2-18

Submitted: 1st May 2015.

Accepted for publication: 29th October 2015.

Original scientific paper

Summary: Since the end of the 1960s, and especially during the 1970s, up until the end of the night decade of the 20th century, rock was massively popular in The Socialist Federal Republic of Yugoslavia (in the further text: Yugoslavia). This country existed from 1943 to 1991 and represented the alliance of six republics that are autonomous states nowadays – Slovenia, Croatia, Bosnia and Hercegovina, Macedonia, Montenegro and Serbia. During the period from 1960 to 1990 there was a great number of music bands who were performing rock music and even in these earliest examples it was possible to distinguish the work techniques that are typical of *World Music* (in the further text: WM), genre that would face its expansion only later.

The purpose of this text is to show that the styles of music expression used in WM genre were present in Yugoslavia long before 1987, when it was established and defined in the manner that we are familiar with nowadays. It is important to emphasize that all of the bands from the territory of Yugoslavia who were using these styles have been taken into account. The text encompasses the period from 1960, when this genre was only beginning to develop in Yugoslavia, until the beginning of the 1990s, when Yugoslavia ceased to exist, and rock music slowly started making ways for some new musical genres.

Key words: Rock and Roll, Yugoslavia, Yu-rock, folklore, World Music, fusion, genre, popular music, traditional folk music

Jelena Lalović (1987)

pile@bitinfo.co.rs



Јована Бацковић

Ивана Медић*

АМЕРИКА ЈЕ ДРУГИ СВЕТ

Разговор са композиторком Наташом Богојевић • • • • •

УДК: 78.071.1:929 Богојевић Н.(047.53)

Biblid: 0354-9313, 21(2015) pp. 20-27

Примљено: 31. јануара 2015.

Прихваћено за штампу: 16. децембра 2015.

Сажетак: У овом разговору Наташа Богојевић у својим опширним и занимљивим одговорима најпре описује савремену музичку сцену у Америци, посебно у Чикагу где живи и ради. У првом делу разговора акценат је стављен на поређење између система музичког школовања на универзитетима у Америци и Србији. У другом делу Наташа Богојевић говори о савременим америчким композиторима критички се осврћући на оне који компонују само филмску музику. Такође указује да је минималистичка струја у Америци још увек доминантна. У даљем току разговора она објашњава како је након десетогодишње паузе у компоновању почела да трага за новим звучанима и дошла на идеју да споји елементе српске фолклорне музике (ужичко коло, бајалице, певање нарикача) са једноставношћу америчког минимализма, детаљно објашњавајући тај поступак на примеру мултимедијалног дела *Бајалица* и клавирске композиције *Коло*. Та особена синтеза уобличила је, како истиче, њену музичку поетику.

Кључне речи: амерички минимализам, ужичко коло, бајалице, шкотска фолклорна песма, Наташа Богојевић

Када сте отишли из Србије и који су Вас разлози на то навели?

Ја сам отишла у Сједињене Америчке Државе пре тачно 18 година,¹ а разлог је био потпуно личне природе, јер се тада родила моја кћерка, овде, у Београду. Било је страшно, тада, 1995. у породицишту, ужасни услови, заиста није било ничега... Тада сам пожелела да моје дете не одраста у таквом окружењу. То је било тачно после Олује, имала сам 29 година. Пошто је у питању била одлука личне, а не професионалне природе, отишла сам без неког плана – нисам знала да ли ћу остати тамо годину дана, или пет година, а поготово нисам очекивала да ћу остати заувек. Али, када се нађете у новој средини, почиње нешто другачије да се гради... Мој тадашњи супруг је био амерички држављанин српског порекла, тако да нисам имала проблем са папирима.

• *Пошто сам и сама била у сличној ситуацији, отишла сам у Велику Британију када сам имала 31 годину, са мужем и малим дететом, знам и сама колико је то била тешка одлука – требало је напустити посао, напустити све што сте до тада градили у овој земљи, доказати се на потпуно новом терену.*

Ја сам донекле погрешила у процени. Наиме, ја сам пуно путовала по Европи, али нисам никад била у Америци и мислила сам: Америка је, вероватно, иста као било која западна земља. Али – није. Тек кад сам дошла тамо схватила сам да је све другачије; ни боље, ни горе, само другачије... стил живота, начин размишљања, све. Ми Срби смо велики емотивци, док је код њих све прагматично и рационално. Одмах вас питају: који су Ваши циљеви за следећих пет година, за следећих десет година. Код њих је све испланирано, нема спонтаности. С друге стране, ми не волимо да размишљамо на тај начин – то нас некако више приближава смрти, кад је све свесно и извесно.

• *Можда Вам је било утолико теже што сте у Србији већ имали изграђен реноме. Читава Ваша генерација (слика бр. 1), окупљена у неформалну групу Седам величанствених,² значајно је утицала на српску музичку и, уопште, културну сцену осамдесетих.*

Одмах по доласку у Америку било ми је јасно да морам да се сналазим. Најпре сам желела да наставим образовање. Међутим, постдипломске студије у Америци су веома скупе, а не нуде никакву перспективу. Дуго нисам могла да схватим да, на пример, глумци у позоришту имају други посао преко дана – рецимо, раде као келнери – а онда увече играју у позоришту. Нико ко се бави уметношћу не прима плату за то... И онда, када ја кажем да се бавим

* Ивана Медић, научни сарадник Музичко-лошког института САНУ
dr.ivana.medic@gmail.com



Слика бр. 1 – Наташа Богојевић, Игор Гостушки, Исидора Жебељан, Ана Михајловић (први ред, слева на десно), Срђан Јаћимовић и Огњен Богдановић (други ред, слева на десно) – чланови групе *Седм величанствених*

музиком, сви ме питају: „Али, који је твој дневни посао?“ (What's your day job?) Подразумева се да је бављење уметношћу некакав хоби, а не стваран посао, од којег се плаћају рачуни.

• *Пошто сте Ви отишли у Америку без петогодишњег плана, шта је превагнуло да ево већ 18 година живите тамо?*

Првенствено сам мислила на своју децу – допао ми се амерички систем здравственог осигурања, образовни систем, чинило ми се да млади имају бољу перспективу.

• *Рекли сте да нисте били припремљени на оно што Вас чека у Америци, у професионалном смислу. Да ли можете да нам сумирате укратко по чему се савремена музичка сцена, начин школовања композитора, положај и статус професије композитора, разликује – конкретно у Чикагу, а затим и у остатку Америке – у односу на Европу, односно, Србију?*

То је веома сложено питање. Кренимо од угледа и статуса, не знам како то да сагледам. Сећам се кад сам упознала Пјера Булеза, на фестивалу у неком малом француском месташцету, такорећи селу. После концерта смо сви ишли на вечеру, ту у селу. Сви су га препознали у том ресторану, мада је он био композитор савремене музике и диригент. Мени је то било фасцинантно. У Америци то не би

било могуће. Пре свега, ја се никада нисам сложила са њиховом естетиком музике. На свим америчким универзитетима још увек влада серијализам...

• *Слично је и у Великој Британији, мада у мањој мери, али и тамо се још увек примењује „академски серијализам“ као основни начин обучавања младих композитора...*

У Америци је то баш наглашено. Тако да сам ја од самог почетка била окарактерисана као другачија. Ево примера: ја радим на Универзитету DePaul у Чикагу и једном годишње организујемо традиционални концерт нове музике. И, колико год да је композитора заступљено, сва дела која се нађу на програму звуче слично. Чим се појави нешто што није налик томе, наилази на отпор. Наравно, нико неће то директно да вам каже, али то се јако осећа. С друге стране, изван универзитета постоји све остало, сви жанрови музике, савремена сцена је невероватно разуђена; и, наравно, све се огледа кроз новац. Американци су „увезли“ из Европе композиторе и диригенте: већ споменути

Булез је годинама био диригент и стални композитор Чикашког симфонијског оркестра, сада је то Рикардо Мути, који није композитор, али јесте део те европске серијалистичке елите. Опет, и даље је веома јака минималистичка струја, као и експериментална струја, тога је у Америци одувек било.

Ја радим на универзитету по уговору и понекад добијем да предајем композицију. Неколико пута ми је декан скренуо пажњу да студентима дајем превише слободе – јер, наводно, то су младе личности и не могу они у том периоду свог живота да се уметнички исказују, него морају да науче „како треба да се компонује“, морају да науче „правила“... И онда сам се ја борила за њихову слободу, што ми није баш донело неке поене код декана. То стварно није лако. Да не говорим о политици која постоји на сваком универзитету...

• *Вероватно зависи и од професора око којих се групишу асистенти и студенти – на сваком факултету, две-три личности практично усмеравају како ће сви остали писати...*

Да, рецимо на University of Chicago је настава мало либералнија... али, генерално, у Чикагу осећам недостатак стваралачке слободе, док рецимо у Њујорку не. А да не спомињем Лос Анђелес, тамо је доминантна индустрија забаве.

• *У Великој Британији другу крајност, у односу на серијалисте, представљају професори на универзитетима који студентима не дају никакав „класичан“ занат у руке, те свршени студенти не знају да оркестрирају, не знају хармонију, већ искључиво раде електронику.*

Слично је и у Америци. Они купе софтвер који симулира инструменте и мисле да одмах све знају. Веома често користе екстремне регистара који не постоје на конвенционалним инструментима. А кад им кажем да то не постоји на реалним инструментима, наљуте се. Тако су васпитани, нема оног поштовања према професору као неком ко је мало старији и мало више зна.

• *Рекла бих да су универзитети у Америци и Британији превасходно претворени у услужне сервисе: студент плати одређени новац, после неког времена добије жељену диплому, и то је то. Због тога је и професор сведен на ниво услужног радника који им олакшава да дођу до тог циља.*

Слажем се. Поред тога, у Америци не постоје музичке школе као код нас. Они имају једанпут недељно по пола сата неког инструмента ако плате. Тако да ја држим часове инструменталне наставе, клавира. То је лако да се региструје као самостална делатност, то мени плаћа рачуне, мада немам амбицију да правим од тога праву музичку школу. Сви ти ученици, студенти који уче клавир код мене, сигурно ће научити да свирају, али ко зна да ли ће икада користити то знање. Посебна је прича то што свако ко је иоле приучен може да држи наставу клавира или неког другог инструмента – нико вам не тражи диплому.

• *Слично је и у Великој Британији – ни тамо нема музичких школа, већ ученици кроз школе општег типа стекну и неко музичко образовање. С друге стране, они негују традицију аматерског музицирања на кућном нивоу, или у школи, али то је далеко од нивоа који се очекује у Србији да би неко уопште положио пријемни испит за музичку академију.*

У Америци, рецимо, свака школа има оркестар, са свим инструментима. Моја деца су свирала по неколико инструмената у оркестру, и ја дођем на концерт и не могу да слушам колико су сви фалш! А жена која седи поред мене свира прву виолину у чикашкој Lyric Opera, дакле професионални је музичар, и каже: „Јао, што су слатки, баш је то лепо!“ Она има другачији однос према томе: важно је да свирају, да вежбају, да иду на пробе, па макар и фалширали. То су те разлике у погледу на свет о којима сам говорила.

• *Са којим циљем студенти у Америци уписују студије музике? Да ли сви желе да се професионално баве музиком?*

Свакако да желе да се баве музиком чим су то уписали и платили школарину. Али, систем школовања је другачији него код нас. Основне студије трају четири године, затим се уписују постдипломске и тек тада се опредељују да ли желе да се баве композицијом, или да буду инструменталисти, или теоретичари... Није тај систем много лошији од нашег, осим што ми имамо огромну предност, јер учимо солфеђо кроз читаву нижу и средњу музичку школу. Они то немају, и онда кад упишу факултет не могу ни тако лако да истренирају слух, који ми тренирамо од малих ногу. Међутим, сви воле да се баве музиком, свако село има свој оркестар, сваки еснаф... на пример, имате аматерски оркестар адвоката, где ти људи раде читав дан, а онда увече имају пробе и концерте.

У Америци, међутим, концертни живот није организован тако да се на концерту појаве критичари, да се објави критика, да дође неко то да сними за телевизију. Поред тога, за све ове концерте на универзитету, не плаћају се никакве ауторске накнаде, све је на добровољној бази. Наравно, ја волим да ми се изводе дела и да организујем концерте, али да би се то десило, морам да откажем часове који ми доносе новац, да присуствујем пробама, да за то време организујем бејбиситерку, јер нема ко да ми чува децу, и дакле толико новца морам да уложим да бих добила неку своју духовну сатисфакцију – а никакав приход од тога не остварујем.

• Да ли неко у Америци, осим прослављених композитора попут Џона Адамса или Филипа Гласа, може да живи само од компоновања? И да ли има млађих композитора који имају исти статус као ова „стара гарда“ минимализма?

Да, Џон Адамс може, Агоста Рид Томас, да ли Ви знате ко је она? Ретко ко у Европи зна, а она у Америци има фантастичну каријеру... Што се тиче млађих, ево сад покушавам да се сетим ко би то могао да буде... Нико Мули и још неколицина композитора који су се повезали са овим већим именима... Има јако много композитора, и ја ту не видим никакав заједнички именитељ, нити посебну естетику, већ сви имају портфолио-каријере, и све се своди на то ко кога познаје и ко је одакле дошао. Постоји много категорија композитора, и музичара уопште, рецимо композитори филмске музике су посебна категорија... Постоје такмичења, поручбине, стипендије за композиторе, али на свему томе мора много да се ради, одузима пуно времена. Нико неће да вас цима за раме, већ морате сами да се потрудите да обезбедите поручбине. А конкуренција је огромна, јер данас свако ко купи софтвер може да компонује.

• И врло је тешко успоставити критеријуме шта је од све те хиперпродукције добро, а шта лоше...

То је практично немогуће. Ево, рецимо, професор дириговања који ради на мом факултету, Клиф Колнот, добио је поручбину да ради рекламу за Кока колу, на основу неке препоруке, и за неколико година је постао мултимилionер. А никада није учио компоновање! Елем, професор Колнот је купио један сегмент Чикашког симфонијског оркестра који је назвао *Њу Мјузик Чикаго*, и ту се сада

одржавају концерти нове музике којима он руководи, а он је уједно и главни композитор, увек се нешто његово изведе. И даље ради на универзитету јер то воли, али цела његова плата иде на донације за стипендије студената, јер он и сва његова деца до краја живота више не морају да раде нити да брину о новцу. А то је само један од бројних примера како се тамо успева.

Има пуно ансамбала за нову музику, пуно концерата се организује на универзитетима или у црквама које функционишу и као концертни простори, и све је то дивно и красно – али од тога не може да се живи. Сви то раде успут, поред нечега што иначе раде и што им доноси приход. И шта год се изведе има статус као да је изведено на трибини. Постоји лични доживљај и лична оцена да ли је нешто добро или лоше, али не постоји институционална критика, све може да прође.

• Да ли је данас у Америци могуће постати Џон Адамс? Или Марина Абрамовић? Шта је потребно?

Не постоји рецепт. То је ствар среће, доброг стицаја околности, бити у правом тренутку на правом месту и да неко то препозна. Наравно, квалитет је битан, али није пресудан, јер и многи други имају квалитет, али никад не добију шансу.

Пример бр. 1 – Бајалица

I FILM: city street through white rectangle

83

Fl. *ppp*

Cl. *ppp*

Alto Sax. *f* The magic rhyme on the key pops

Vln. *mf* col legno Ba Ya Le Tza Ba Ya Le Tza Ba Ya Le Tza

Vla. *mf* col legno Ba - Ya Le Tza Ba Ya Le Tza

Vc. *mf* jette

Cb. *mf* col legno

I FILM: city street through white rectangle

Музика Џона Адамса је фино упакована, постминималистичка, у занатском смислу то је веома лако да се ради. Рецимо, кад смо већ код минималиста, Стив Рајш је много занимљивији од њега. Или рецимо Арво Парт, он је по мени један од ретких савремених композитора који има оригиналан стил.

• *Гледајући Ваш списак композиција, уочава се период од око десет година „креативног ћутања“. Многи композитори су имали такве кризе – Бетовен, па већ споменути Арво Парт, наша Љубица Марић... Који су били разлози за ову паузу у Вашем стваралаштву?*

Нисам имала клавир... нити интересовања за компоновање, с обзиром на сву ову описану ситуацију, која није била нимало стимулативна. Била је то и моја реакција на трауму, на пресељење у Америку. Иста прича је и са Огњеном Богдановићем, који дуго живи у Лондону. Када је недавно добио поруџбину да пише за харфу и гудачки оркестар, схватио је да је он вероватно једини преостали композитор који пише руком! Ја сам му рекла: „Ниси, ево и Властимир Трајковић и даље пише руком“. Док сам се ја, рецимо, још у млађим данима доста бавила електроником, и када сам се вратила компоновању

врло брзо сам савладала *Sibelius*, пре тога *Finale*, па *Logic Pro*. Доста сам користила софтвер када сам радила музику за позориште и филм, али то је тек посебна прича. У Србији се филмом и позориштем баве људи који су се за то школовали, док у Америци то може да ради буквално свако ко сакупи новац. То су независне продукције које се раде без профита, већина тих филмова никад не изађе на светло дана.

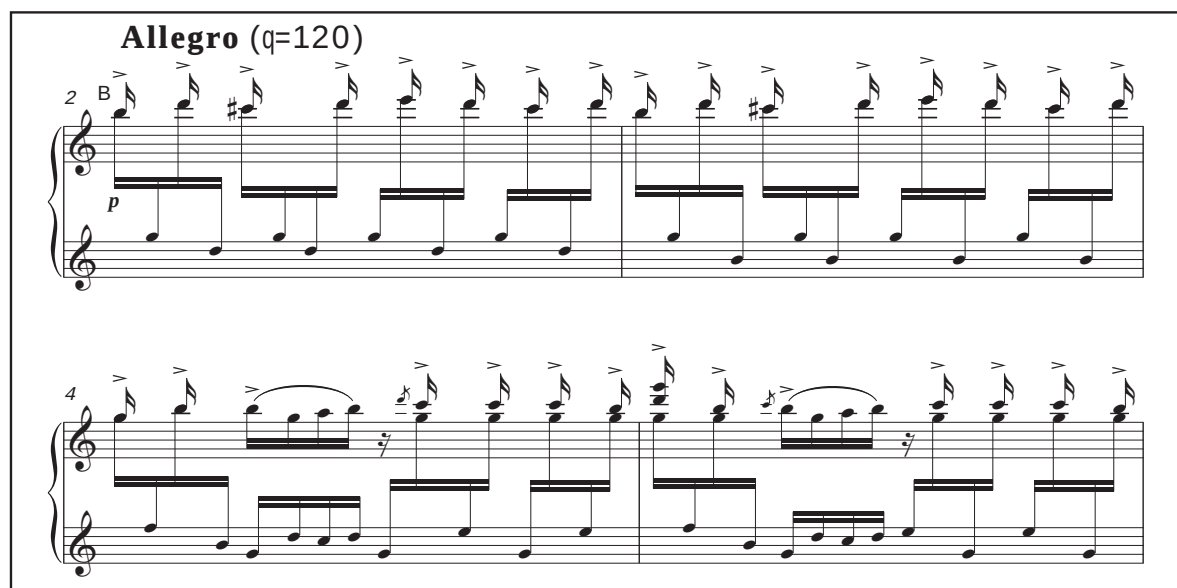
• *Шта Вас је навело да се вратите компоновању?*

Не знам. Али мислим да је ова пауза од десетак година била добра, јер се ја сада заиста осећам ослобођеном. Чак су критичари приметили, када су ми се овде изводиле две композиције на БЕМУС-у, да су потпуно различите, у стилском и сваком другом смислу, од мојих ранијих дела. Што се тиче ревизије старих дела, многа од њих су постојала само у рукопису, или су сачувана на неким фотокопијама... Када сам одлучила да их унесем у *Sibelius*, увидела сам да бих неке ствари могла и да прерадим. С друге стране, *Oratorio* који је оригинално био написан као *Музика за сто нота*, за New York Miniaturist Ensemble, био је мој *tour de force*, како направити читав ораторијум, са наратором, са свега сто нота. Али, нисам била сасвим задовољна, фалило ми је још неколико нота, па сам га прерадила за београдску Трибину композитора, тако да сада има око сто двадесет нота!

• *Шта Вас сада инспирише? Судећи по називима нових дела – Бајалица, Коло и слично, изгледа да је то сада српски фолклор или митологија.*

Пример бр. 2 – Бајалица

The musical score for "Baialica" is presented in a standard orchestral format. It includes staves for the following instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Piano. The score is marked with a "GG" rehearsal sign at the beginning. The piano part includes the lyrics "Tu-Mo-Va-Ra Vo" and "Tu-Mo-Va-Ra-Vo". Dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout the score.



Па, композиција *Бајалица* инспирисана је вербалним бајалицама. Наиме, постоји веровање да се специфичним изговарањем стихова уз обред бајања и чаробних речи може ослободити од злих чини или излечити од болести. Реч бајање потекла је од речи „бха“ што значи говорити. Бајалице су вербална поезија која се може пронаћи у различитим културама, а код нас је произашла из српске паганске традиције. Употреба риме скоро непостојећег језика у бајалици има фундаменталну улогу у вишеслојности ове оралне поезије. Структура стихова су варијације које немају лимит (*види пример бр. 1*, на стр. 23). Начин изговора речи и стихова у бајању је импровизација уз замену одређених речи, инверзију римованих патерна као и ритмизацију магичних речи. Значајна карактеристика овог обреда је жив стих, увек изнова рођен при новом бајању као и у новом начину и варирању изговора, без могућности да икада постане окамењен. Да ли је могуће у бајалицама докучити скривени, тајанствени смисао? Можда бисмо то могли тек када будемо одгонетнули све метафоре на којима оне почивају, а у њима је извор народног живота и филозофије.

У потрази за новим звучанима и могућностима формалне структуре кроз компоновање сам дошла до узбудљиве синтезе српске драматичне народне музике (певање нарикача у микро интервалима) и чаробне једноставности америчког минимализма који понављањем истих фраза доводи слушаоце до стања транс (*пример бр. 2*). Никада раније нисам активно слушала нашу изворну фолк музику нити сам била присталица минимализма, али од ове композиције па до данас спајање ових „немогућих“ образаца, руралних и урбаних култура Србије и Америке, наравно доживљених и виђених у личном калеидоскопу, све то представља моју музичку поетику која се природно формирала током низа година.

Бајалица је полимедийско дело написано за гласове, флауту, кларинет, саксофон и електронски филм. Структурирана је у дводелној форми инспирисана балканском музиком, као песма и игра. Сlike у филму ређају се у форми без претензије за визуелном нарацијом. Однос слике и звука је још једна варијација, боље речено, замишљен визуелни исон као још један инструмент а не музички видео.

Композиција је настала 2007. године, када је мулти/инструменталиста Деметријус Спанеас из Бостона пожелео да свира овакву композицију на својој једногодишњој евроазијској турнеји. Нова верзија композиције написана је 2008. године за камерни оркестар уз постојећу електронику и филм.

• А Коло?

Композиција *Коло* је настала као поруџбина господина Доналда Кејсија Џуниора, декана Универзитета *De Paul* у Чикагу поводом прославе 75. рођендана чувеног композитора Бернарда Рендса. Дело је премијерно изведено у свечаној сали овог Универзитета 27. фебруара 2009. године.

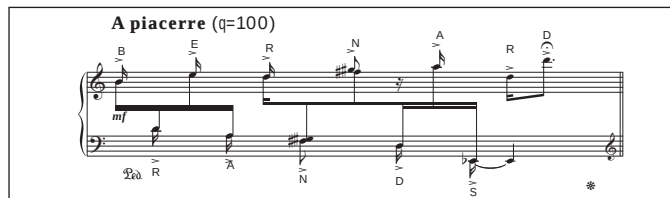
Будући да је реч о прослави „позајмила“ сам расположење веселе српске мелодије ужичког кола (*пример бр. 3*). Наиме, сматра се да је коло као народна игра један од најстаријих облика српске традиционалне плесне културе у коме је истакнута потреба за изражавањем заједништва. Због своје једноставности коло је веома распрострањено, али најчешће се игра на прославама, свадбама и другим пригодним веселим окупљањима. Назив коло вероватно потиче од старе словенске речи чије је значење „точак“. Коло као кружни облик плеса у коме играчи следе један другог, обично се изводи у затвореном кругу, али може бити и отвореног типа у коме су најважнији први (коловођа) и последњи играч који уз жустре покрете и уз ситно дрмусање доприноси виртуозним и импровизованим играчким орнаментима.

Расположење веселе српске мелодије ужичког кола (*пример бр. 3*) „укрстила“ сам са латино-америчким ритмовима.

Резултат је необична токата у којој се српска фолклорна мелодија препознаје али звучи деперсонализовано и другачије. Композиција почиње и завршава серијом тонова конструисаних од имена композитора (примери бр. 4 и 5):

Пример бр. 4 – Коло (пролог)

B-E-Re-N-(F#G#)-A-Re-D

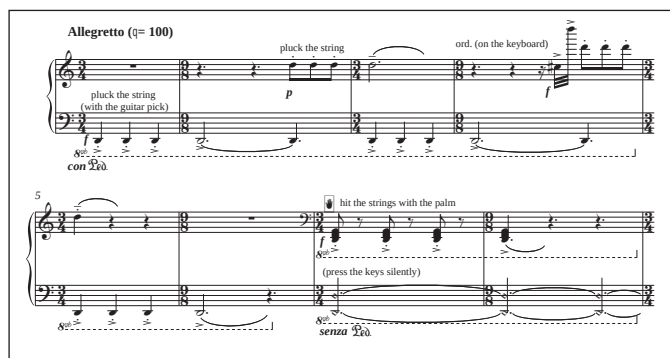


Свака секција токате почиње и завршава иницијалима имена овог композитора. Међутим, важно је нагласити да *quasi toccata* коју уоквирује серија тонова „пролога“ и „епилога“ изведена из имена Бернард Рендс, свакако поништава било какве алузије на оставштину серијализма и компоновања по његовим принципима.

Последња композиција, коју сам радила поводом стогодишњице мог универзитета, базирана је на старом шкотском фолклорном напеву „Auld Lang Syne“, који се обично изводи на разним свечаностима. Ја сам је назвала *De P-Aulud-Lang Sine* и додала разне занимљиве хармоније.

У пропозицијама поруџбине било је да комад мора да почне и да заврши тоном *де* јер је то прво слово *DePaul* универзитета на којем предајем. Желела сам да истражим могућност супротстављања две музичке идеје на начин какав је примерен техници DJ перформера у *dance* клубовима. Прва идеја је музички комад који израста из различитих звучања репетитивног ритмичког мотива на тону *де*, док је друга идеја „позајмљивање“ старе шкотске песме „Aulud Lang Syne“. У земљама енглеског говорног подручја ова песма се често изводи као опроштајни поздрав минулим временима, присутна

Пример бр. 6 – *DeP-Aulud Lang Sine*



Пример бр. 5 – Коло (епилог)

Re-A-N-(F#G#)-D-S (Es=Eflat).



је на свечаностима, дипломским забавама, венчањима, па чак и сахранама.

Композиција *De P-Aulud-Lang Sine* започиње деперсонализованим звуком клавира, тон *де* се изводи трзалицом на клавирској жици (пример бр. 6). Постепено долази до промена тонске боје и динамике, мотив се варира и резултат је различитост озвучавања тог истог тона *де*. Овај се ток постепено прекида „умиксавањем“ мелодије песме „Aulud Lang Syne“ која је богато хармонизована и често ритмички промењена, али се ипак може препознати (пример бр. 7). Мелодија ће достићи климакс после кога се музички ток враћа на првобитну идеју те је формални образац A-B-A1.

Сто година Универзитета *DePaul* у мом прелудијуму је обележено овом песмом и зато носи назив *DeP-Aulud Lang Sine*. Дело је премијерно изведено на свечаности поводом стогодишњице Универзитета а свирала је пијанисткиња Ann Yi.

Сада пишем ново дело за ансамбл Иване Аћимоски-Жикић. Иначе ја немам никакав унапред дефинисан план – једноставно, нека ме мисао поведе, почнем да компонујем, онда читам и истражујем... У Србији, ансамбл *Градилиште* је снимио моју композицију *Le beau est toujours bizarre*.

• С ким сте још у контакту од Ваше генерације композитора, која се „расула“ по свету...

Да, Милица Параносић је у Њујорку, Ана Михајловић у Холандији, Катарина Миљковић у Бостону. Срећом, постоји Фејсбук, ту смо се сви поново пронашли, сви смо у контакту, „лажујемо“ ко шта ради. Иначе, у контакту сам и са колегама из некадашње Југославије, са Срђаном Дедићем, са актуелним председником Хрватске, Ивом Јосиповићем (видети *фусноту* бр. 1) и другима...

• Пошто сте сами рекли да нисте још ушли у тај амерички систем детаљног планирања живота, да ли барем имате неку идеју, где видите себе – у професионалном смислу – у наредних неколико година?

Не, заиста немам... Неко ме је недавно питао: „Шта ћеш да радиш кад се пензиониреш, хоћеш ли да се вратиш у Београд?“ А ја уопште не размишљам о томе. За разлику од многих Американаца, немам стални посао, нисам

Пример бр. 7 – DeP-Aulud Lang Sine



у том смислу обезбеђена, али ни „усидрена“. Имам свој портфолио, то је најважније на Западу, стално усавршавам своје вештине и знам да ћу увек нешто радити. Иначе, немам неке велике планове, идем куда ме пут нанесе, пуштам да ми се ствари десе саме од себе, тако је много занимљивије.

• *Да сада имате 18 година и да треба да бирате свој животни позив, да ли бисте опет уписали композицију?*

Да, мени је било дивно на факултету, увек бих то поново студирала, те дане носим у најлепшем сећању. Али, чиме бих се тачно бавила у животу, то не знам... Увек говорим својим студентима у Америци да морају да имају план бе, да поред студија музике науче да раде и нешто друго, јер ово је врло неизвесан и несигуран посао, нема гаранција да ћете једног дана постати Џон Адамс. У Америци студенти имају могућност да студирају „double major“, на пример математику и музику, па можда ће им једног дана математика бити „day job“, а музика нешто што раде из љубави.

• *Примећујем да сте, за све ово време, ипак одржали контакте са музичарима и ансамблима из Србије, и што је фасцинантно, људи Вас се овде сећају! Очигледно је да сте оставили траг, и појединачно и као чланица групе Седам величанствених. Многи још памте Вашу музику за представу Чикашке перверзије.*

Ето, недавно сам се срела са Огњеном Богдановићем после двадесет две године, сви су били одушевљени, мораћемо изгледа поново да се окупимо. Онда, била сам у Клубу књижевника, са мојим пријатељем Кристијаном Чивљаком, београдским пијанистом који такође дуго живи у Чикагу, и после сам пришла да поразговарам са бубњарем, хтела сам да се представим, а он је рекао: „Па ја знам ко сте, ви сте Ната Бог!“ Такве ствари ме фасцинирају, јер ово ипак није тако мала средина, али ето, људи нас се сећају.

• *Мислим да Вас људи овде доживљавају као симбол срећнијих времена, симбол духа урбаних осамдесетих, као што памтимо Дубравку Марковић, Хит месеца. Нажалост, то урбано језгро се распршило, Срђана Јаћимовића и многих других више нема, многи су емигрирали... Зато се људи искрено обрадују када Вас виде овде.*

Да, то сам ја осетила кад сам први пут дошла у Србију професионално, било је то 2007. године на БЕМУС-у, и на самом концерту нису могли да нађу пулт за клавира, пијаниста је тражио у полумраку, али није могао да нађе... Видим ја шта се дешава, изађем на бину и подигнем даску... и одједном публика почиње да виче: „Нато-ооо!“ и крене аплауз, а ја са даском у руци. Али кад се композиција завршила и ја поново изашла, овог пута да се поклоним, оно што сам осетила, то није никаква слава и популарност у баналном смислу речи, већ заиста размена добре енергије.

¹ Разговор је вођен у Београду у просторијама Музиколошког института САНУ 19. августа 2013. године.

² Поред Наташе Богојевић, групу *Седам величанствених* сачињавали су још и Огњен Богдановић, Игор Гостушки, Исидора Жебељан, Срђан Јаћимовић, Владимир Јовановић и Ана Михајловић.

Composing today

Ivana Medić*

AMERICA IS ANOTHER WORLD

Conversation with composer Nataša Bogojević

UDK: 78.071.1:929 Богојевић Н. (047.53)

BIBLID: 0354-9313, 21(2015) pp. 20-27

Submitted: 31st January 2015.

Accepted for publishing: 16th December 2015.

Summary: In this conversation, in an extensive and interesting manner, Nataša Bogojević describes contemporary music scene in America, especially in Chicago, where she lives and works. In the first part of the conversation the comparison between music education systems at American and Serbian universities is emphasized. In the second part she talks about contemporary American composers, with a critical view of those who compose only film music. She also points out that the minimalistic stream is still dominant in America. Further in the conversation she explains how, after a ten-year break in composing, she started searching for new sounds and got the idea to merge the elements of Serbian folklore music (*užičko kolo*, *narikače*, spells) with the simplicity of American minimalism, explaining in details that process using the example of her multimedia work *Bajalica* (*Incantations*) and the piano composition *Kolo*. This distinctive synthesis has infused her music poetics.

Keywords: American minimalism, užičko kolo, incantations, Scottish folk song, Nataša Bogojević

* Ivana Medić, a research associate at the Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Art dr.ivana.medic@gmail.com

Approaching Balkan Oral Music Tradition through the use of Technology as a Compositional and Performing Medium

* **Jovana Backovic**, was born in Belgrade, Serbia where she graduated composition from the Faculty of Music Art in 2006. While studying for degree in composition, she founded, composed for, organized and led the band '*Arhai*' in Belgrade from 1998 and their debut album *Mysterion* was released in 2006 on the national label PGP. As a UK resident Jovana continued to create music under the name *Arhai*, moving toward solo performance using live electronics. When she moved in UK to complete her PhD thesis, she began her collaboration with British folk guitarist and tambura-player Adrian Lever and developed the current format of live multi-layered vocals combined with tambura, tarabuka and electronics.

jovanabackovic@gmail.com

Composition can be defined as a process that, by its nature, places creation and realisation of musical ideas in different time lines.⁴ This means that multi-layered temporality is essential to composition as a process that often happens on several levels.⁵ Additionally, formulating a musical idea in such a way to make it transferable as a score involves: (1) the practice of writing different parts of the piece at different times, (2) being able to reflect on how these segments relate to each other and (3) manipulate those relations. Often different parts of this process overlap at different points of a piece's timeline, thus

enabling the composer to orchestrate one part of the piece while having other sections at the level of the basic idea.

In contrast, **improvisation** is the real-time process of structuring music through its creation and performance. Although both composition and improvisation are temporal in the sense that they organize sounds in consecutive series thus creating (hopefully) comprehensive music narrative, there are two crucial differences. Contrary to composition, while we improvise, we can not change what has already passed, and also can not predict the future music choices, especially in live performance.

In all the works I utilised both vocal improvisation (understood here more as insisting on intuitive music choice rather than one-off musical activity) as well as pre-structured sonic sequences. However, creating a piece close to an hour in length or more cannot be built on intuitive decisions alone, and the role of improvisation changed.

For *The Balkanites*, improvisation proved to be the main structuring strategy as far as creating of micro-form (individual parts of the composition) went. However, each part had to be readjusted according to the general concept of how the macro form will look like. These readjustments were a continuous process: each time a relatively important change is put forward in one sector resulted in slight or major modifications of the other parts. In practice, this meant a continuous listening of the composition several times and always from the beginning until I reached the section I was working on. The main parameter here for introducing changes or leaving sections as they are was always the overall impression I would get after listening – if something felt too short, too long, or the contrast between materials was too big or too small. This was a part of creative process which, although entirely subjective, I attempted to somehow quantise by introducing activity density⁶. Activity density and other major music parameters and characteristics of each part and change in the music narration have been noted in the representation of structural and sonic activity (*table no. 1*).

To do this, the first draft of the composition was done as a series of improvisational parts, some of them purely vocal, the others with some other sonic material already present to induce the vocal response. A second phase was the detailed work on the parts themselves: every major change was noted and written in the form of verbal comments in the scheme.

I discovered that both of the creative processes (composition and improvisation) could be pursued through the utilisation of technology without the absolute necessity for a composer to be fully aware of musical parameters such as pitch, harmonic progression or rhythmical/metrical structure. Being able to immediately record musical ideas and choose quickly among all of their possible modifications, as well as the improvisation based on those ideas, gave me more liberty to follow intuitive music choices without the immediate necessity of transferring them into notational system.

While thinking about possible approaches to an analysis of the works, the emphasis was put on determining what kind of analysis would be the most suitable regarding the aims of the research itself. While reading through the notes I made during the composition process, I was able to abstract the following major factors as the most influential ones in establishing a functional macro-form:

- **Structure/distribution of musical material** (determining sections and subsections of the composition, how they relate to

each other, the nature of improvisation and how it influences the form),

- **Music parameters** (registers, sound manipulation processes applied, presence or absence of tonality etc).

To organize and represent mentioned factors I followed Dora A. Hanninen's criteria for music segmentation as being of three basic types: sonic, contextual, and structural.⁷ Within the scope of my analysis, the "sonic criteria" was interpreted as being primarily related to individually recognizable segments, which, following Hanninen, I will define as a grouping of tones or other sonic material recognized by an analyst as a readily audible unit.

"Contextual criteria" I use to relate to group of parameters that helped me to identify the subsections of macro-form, such as: (1) the scope of similarities/differences between the sub-sections (2) functional relations between the subsections that come as a result of establishing the first point. "Structural criteria" is looking in detail into sonic criteria in order to distinguish sub-parts.

Hanninen's definition of segment, segmentation, contextual criterion and sonic criterion were most helpful with the process of dividing the work into sections and subsections. How these parameters are applied to the music itself can be found in the analysis of the composition *The Balkanites*.

Musical structuring and sound processes in the short works

In order to illustrate sound manipulation strategies, I shall now discuss some of the shorter works and explain how they relate to each other and *The Balkanites*. Among the ones primarily based on vocal sound material, those worth mentioning are: *Nigredo* (2009) and *Miniature* (2010) (DVD content / compositions/tracks 1 and 8), based on recordings of vocal ornamentation in a wider Balkan tradition, *Ismail I and II* (2010) (DVD content / compositions/ tracks 2 and 3) based on a recording of Turkish folk song, *Improvisation: excerpt* (2009) (DVD content / compositions / track 4), which highlights how improvisation is an important part of the compositional process and performance. This excerpt illustrates the improvisation through use of technology. *Psalm* (2010) (DVD content / compositions / track 5), is based on sound samples taken from the recordings of a Serbian monastery of Kovilj's monks, singing psalms in the Byzantine style. *Echoes* (2009) (DVD content / compo-

sitions / track 6) are made almost entirely of sounds that do not have a determined pitch or rhythmical structure. It represents the dimension of this author's sonic world that is intentionally unrelated to vocals and pitch (in contrast with the mentioned pieces) and it assists, through establishing a dialogue with vocal elements, the formation of macro-form in *The Balkanites* (2013). The *Miniature* is similar to *Nigredo*, being made entirely from vocal recordings and featuring the form of vocal improvisation that will become the main structuring force in *The Balkanites*.

These pieces show in miniature the sonic processes that were later applied on the voice in *The Balkanites*, among which one finds: transposition, reverberation, filtering, reversing, and looping. The music narrative was built through layering the improvised vocal lines in a sort of melodic dialogue (not always imitative by nature), which were in the final result creating responsorial texture, in fact quite typical for religious services in orthodox Christian churches (liturgy). This way of creating a musical dialogue can be often found in traditional music as well, where one person sings the "lead", and the rest of the group sings the "answer", which is often the same or different melody with lyrics that follow as an extension/explanation of the ones introduced solo. In the shorter works the main contrast often comes from the introduction of loop/ostinato with the principal role of reinforcing the rhythmic and tonal stability. All works are graphically represented as waveforms, which seemed the most natural illustration of both the timeline and micro/macro form of the pieces themselves.

Nigredo (2009 / DVD content / compositions / track 1), is a composition made entirely of recordings of a single vocal (plate 1). The term *nigredo* (latin) was a common part of alchemic vocabulary and describes the process of all substance's disintegration back into *primal material*. Here this is used as synonym for the action of the transformation of particular vocal ornaments typical for the Balkan region. Below is the visual representation of the audio wave:

The piece has three distinctive parts. Vocal elements are here first introduced through short ornamented motif in its natural register (Phrygian mode; characteristic of the traditional melodies that were under the influence of Ottoman/Turkish culture) and then transformed into a percussive layer towards the end of the piece. The interaction between melodic and rhythmic impulses is underlined with low pitch drones that reinforce the feeling of a stable tonal centre throughout the whole piece, whilst also providing the impression of different acoustic spaces and depth. The chief structuring mode is responsorial – the form of question and response between the naturally positioned vocal line and transposed lower melodies. The prevailing sonic manipulation techniques of the composition are pitch alteration, reversing, and putting vocal lines in different spaces (reverberating) to create depth. The aimed for consistency of sonic world is here accomplished through use of sound material that originated from a single source (voice). The second part (at 1.55 min) sets forth with the first short, non-melodic element that becomes the main constituent of the rhythmic repetitive sequence in the third part, also bringing in a slight contrast. Apart from the appearance of the percussive layer that is accomplished through echoing this component (at 03.20 min) there are no sharp contrasts so this piece's narrative unfolds uninterrupted till the end, with the rhythmic element being brought in front and melodic positioned in the background. The main compositional approach is the transformation of sound material, with repetition applied towards the end as to facilitate the fragmentation of the music flow.

Ismail I and II (2010 / DVD content / compositions / tracks 2 and 3) is a two – part work based on recordings of Turkish folk songs. I had an opportunity to record Turkish waffle-seller, singing several traditional songs mostly from different parts of Anatolia. This composition has two parts and presents two different treatments of the same voice.

Ismail I (plate 2) was made as a combination of traditional melody that was partly transposed and pitch – altered occupying the high register, and combined with a piano sound processed to emphasize the instrument's percussive qualities. The main concept of the piece was to establish and sharpen the tension naturally coming from the opposition of these two most distinctive sounds. The floating tonality of the voice is in an unnaturally high register and the repetitive piano motif occupies a very low one. The general structure can be branded as homophonic, as the listening perception naturally gravitates towards the higher layer. This form does not contain any contrasting materials; both predominant sounds are present from the beginning till the conclusion of the work, apart from the middle part, which functions as a rest from piano sound (1.55 – 2.22 min) so the chief structuring process is gradual transformation of the sound material, mostly created through

Plate 1 – *Nigredo*

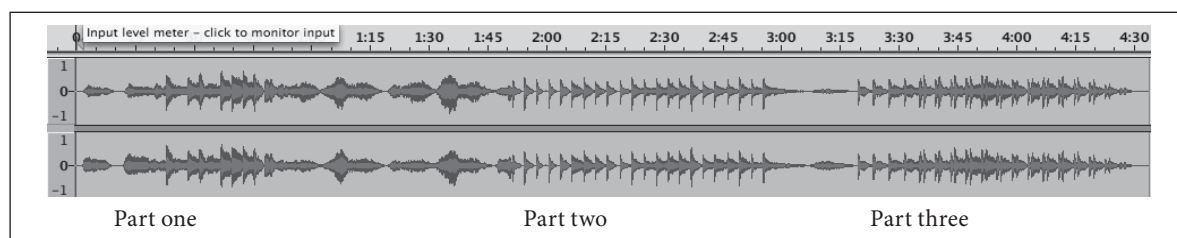
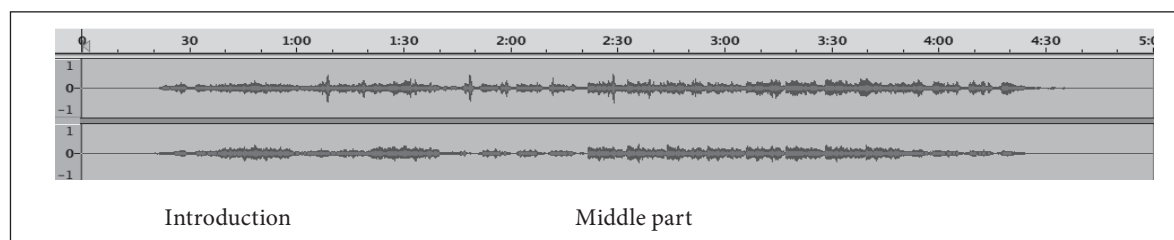


Plate 2 – *Ismail I*



manipulating the levels of tension rising as a result of confronting the relationship between two major sound materials.

Ismail II (plate 3) is more oriented towards manipulation of the actual natural sound of the singer's (Ismail) voice, and it is entirely created out of the recording of a single Turkish song (*Sari Yazma*). As I was already comfortable with recording and manipulating my own voice, working in this was an opportunity to explore how the sound of a male voice with its characteristic regional ornamentation changes while put through the same processes.

The structure of *Ismail II* formed itself as a “conversation” among three different registers/modes of the main vocal line, with a resulting structure that can be perceived as a polyphonic. In the introduction, the high-pitched register of the tune is brought out, with a low one coming in at 0.45 min, also bringing in the time-stretched fragments of the tune (*part A*). After a short rest from the low processed pitched vocal, Part A1 retains the same structure while dropping one of the sonic elements out of the structure (stretched vocal line) towards the coda. As to sound manipulation, functional role and register, the Coda corresponds with the Introduction and therefore gives the form of the composition a sense of closure. The major applied processes apart from pitch alternation, were time-stretching and filtered panoramic movement. This work has preserved the tonal stability of the original melody.

Improvisation: excerpt (2009 DVD content / compositions / track 4). As improvisation became a crucial part of the compositional process and performance, I found it necessary to include an excerpt of a live session that illustrates the improvisation through the use of technology (*plate 4*). The session was conducted using the BOSS ME-50 guitar multi-effects

processor as a vocal processing device and software instrument controlled through MIDI keyboard with the main role of establishing harmonic surroundings for vocal lines.

As this excerpt evolves around the looped sample of the voice and all the elements are introduced gradually, there is no ground for distinguishing parts on the basis of different sound material. So the structure given above marks the introduction of different vocal lines and changes in a separate harmonic layer. The introduction brings in one two-bar-loop of 4/4 vocal fragment, made in such a way as to give a feeling of tonal stability, and establishes the first note of the vocal ostinato as a tonal center. However, Part A (0.16 min) introduces a low harmonic layer that immediately shifts the perception of the tonal center to the second note of the ostinato. Part A1 (0.40 min) presents the first improvised vocal line in the low register, and introduces a slight chord change in harmonic layer, that is followed by a change in register from low to middle (1.26 min). Part A2 (2.14 min) brings the change of harmonic layer by transposition to the high register, building up the tension, the improvised voice is also transposed an octave higher, with all the layers collapsing back to the low register towards the end.

31

Plate 3 – *Ismail II*

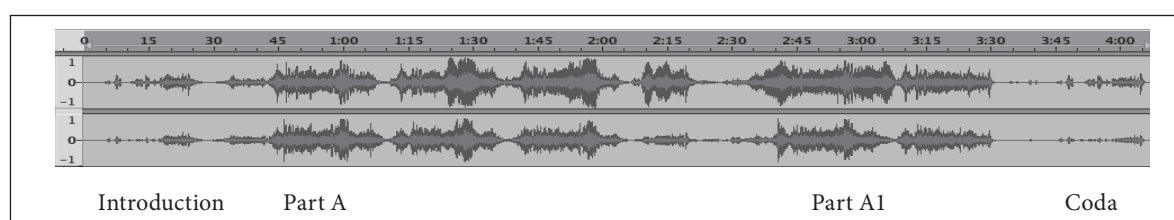
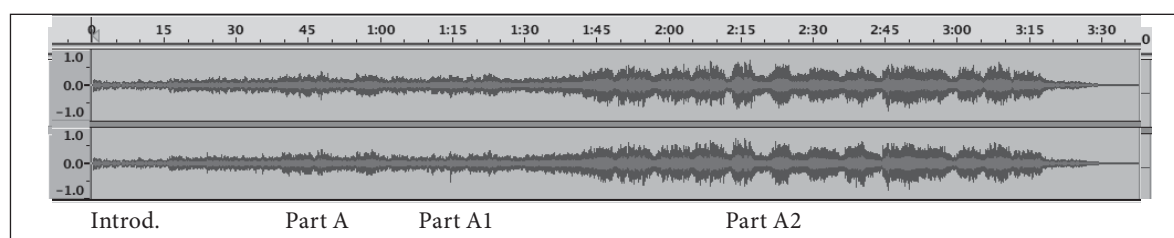


Plate 4 – *Improvisation: excerpt*



The structure can be interpreted as having three layers: repetitive, responsorial and harmonic. It is based on a vocal sample pre-recorded on the processor, and then used as a repetitive layer around which responsorial melodies were built. As this device limits the length of prerecorded samples to a maximum length of two seconds, those restrictions helped me to formulate the basic idea. Although the loop indicates a minor chord, the free vocal lines that surround it move on almost all the notes of the chromatic scale within the chosen melody range. This excerpt (from about half an hour of free improvisation) served as starting reference point for some of the vocal melodic structures in *The Balkanites* and their relationship with the surrounding sonic material. Characteristic of this type of structuring is a particular kind of transformation that includes the repetitive layer, and where the musical narration entirely depends on changes around the vocal pattern.

Psalm (2009 live performance recording / DVD content / compositions/ track 5) is infused with Orthodox Christian chants. Orthodox Christian music sung at the monasteries in Serbia has two distinct styles: Russian chant and Byzantine (Greek) vocal tradition. For this piece (*plate 5*) I used samples of psalm 117 sung in Byzantine style by monks belonging to the Serbian Orthodox Christian monastery Kovilj. Typical for this vocal tradition is singing in unison, or more often, it has *ison* (second melody/drone note, that underlines the main one or mimicking the function of a bass line). The actual melody of the psalm is not present, but it is referred to throughout the overall structure, melodic phrase and Phrygian scale used. The *Psalm* has two parts, part A being of homophonic texture, a single *rubato* voice that is

underlined with short recorded voices of monks reversed, singing Alleluia. The A part tonality shifts from C# – B – C# – C – C#, making it the main drive for melodic structuring and advancement.

The second part of the piece (02.50 min) has a polyphonic structure, it is characterized by layering three or four vocals to construct the harmony, on top of a tarabuka sample that gives the tempo and is transposed to C# to fit the tonal center of the work. Vocals form an ostinato movement that becomes a base for the four-part harmony and a support for the top voice that improvises within the given harmonic progression, with the bass voice transposed an octave down. It presents a strong contrast to the first part in tempo and structure, however by keeping the same tonal center and by introducing the change gradually this piece retains the feeling of a whole without the necessity to return to the initial material. The main structuring processes in part A are a gradual transformation of melodic elements through re-pitching and shifting of the tonal center, while in part B repetition is a major structuring force. With every repeated fragment something new is added or slightly changed in order to retain the impression of development.

Echoes (2009 / DVD content / compositions / track 8) is a composition made almost entirely of sounds that do not have a determined pitch or rhythmical structure (*plate 6*). It presents the dimension of the author's sonic world that is intentionally unrelated to vocal and pitch (in contrast with the mentioned pieces). This particular utilization of sonic material unrelated to pitch will later be developed further in *The Balkanites*, and through establishing a dialogue with vocal elements, assist the formation of a higher structure.

It is not easy to analyze a piece of music that has no recognizable melodic, harmonic or rhythmic structure, at least not according to the classical standards. However, the overall structure can be established in relation to the utilized sound material. *Echoes* consist of three main parts. Part A introduces a couple of time - stretched cymbal and shells sounds, and is based on the dialogue between the high and low pitched ones. These sounds do not have any rhythmical density and the main focus is on their position in the available frequency range. Nonetheless, Part B brings in new sound material that is a relatively recognizable sound of shells rubbing against each other (01.24 min) and after the first part comes as

Plate 5 – *Psalm*

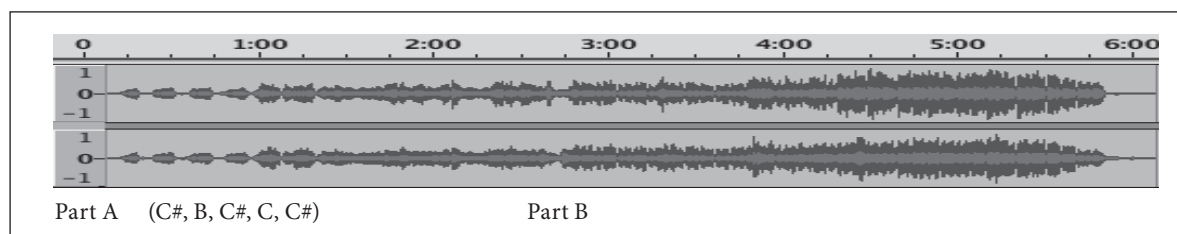
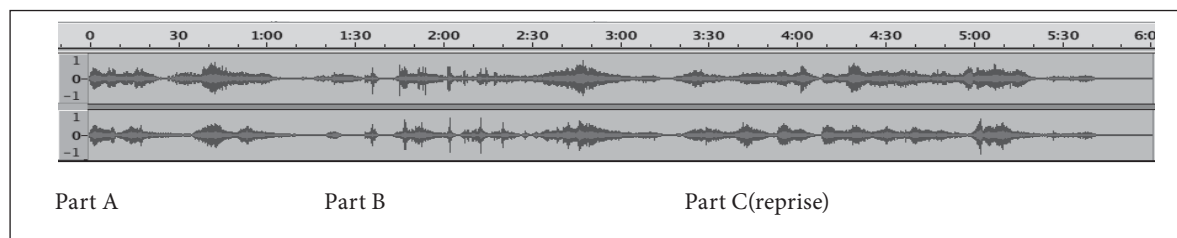
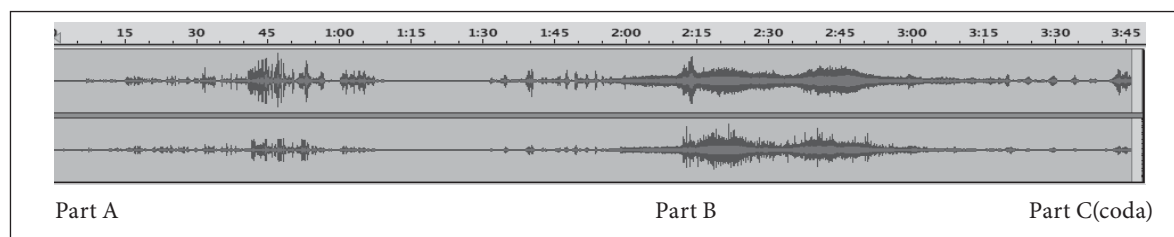


Plate 6 – *Echoes*





quite contrasting in sound texture and rhythmical density (short, repetitive, and high pitched). This sound fragment goes through several alterations: reverberation, reverse, echoing, panoramic movement, and before giving way to the new sound of low pitched flute (Part C), is moved to the background (03.23 min). The main trait of part B is a contrast that is brought on by the amalgamation of time stretched cymbal sounds from Part A with the distinctive transformed sound texture of the shells. Part C fuses all the elements introduced beforehand and brings in a very low-pitched flute sound, that opens the short reprise of the whole structure – first the characteristic cymbal sound from the very beginning of the piece at (04.38 min), then the shells sound in its most recognizable variation (05.25 min) that also serves as a functional coda to the piece.

Echoes has a couple of contrasting points in its timeline, in the first instance it is the introduction of new material (Part B) in the second, it is an interpolation of characteristic cymbal sound from the beginning that establishes the expectation of repetition, which however is never completely fulfilled. The length of the piece was (like in previous works) dictated by reducing the number of contrasting sound materials. In this way the contrasts within the work were kept at a minimum in order to maintain the structure as a whole.

Abstract (2009 / DVD content / compositions / track 7) is a piece created out of recordings of flute sounds that do not have defined pitch (*plate 7*). The piece has a strong tension development, coming from the gradual change in volume and activity density.

Although in the case of this particular work it is very hard to speak of microstructure, the three main parts can be noted as a result of manipulation of sound objects: Part A introduces the main sound source, and manipulates the natural sound of the instrument's performance mechanism, which is mainly present through filtered panoramic movement fused with the contrasting, very highly transposed original sound. Part B brings the low drone and a change in rhythmical intensity and density of the sonic material (02.12 min) combined with a sudden increase in velocity, that positions itself as the event towards which this whole work gravitates. The tension maintained by these elements dissipates slowly towards the end of the piece, where a low transposed and reversed flute sound becomes predominant (Part C, 03.10 min) and closes the composition. As the previous compositions, *Abstract* is a structure that establishes itself more as a result of continuous sound manipulation that accumulates into one particular event, and less as natural succession of contrasting parts.

These shorter works hopefully illustrate the nature of sound transformation strategies and structuring that were used. However, several problems could not present themselves in these short works due to their very nature: the problem of structuring a piece approximately 45, 50 minutes in length, and

the problem of maintaining this structure while paying attention to individual parts in all details. Also, limiting the amount of contrasting sonic material that was essential for maintaining the impression of the wholeness in short pieces became questionable as an approach to the creation of a considerably longer one. However, experience with shorter works indicated that the abundance of sonic material available for the work had to be reduced and organized according to individual parts of *The Balkanites*, and the prospect of their use in other parts according to their potential functionality in different sonic context. Coming back to previously used material and using it differently helped to establish the macro-form.

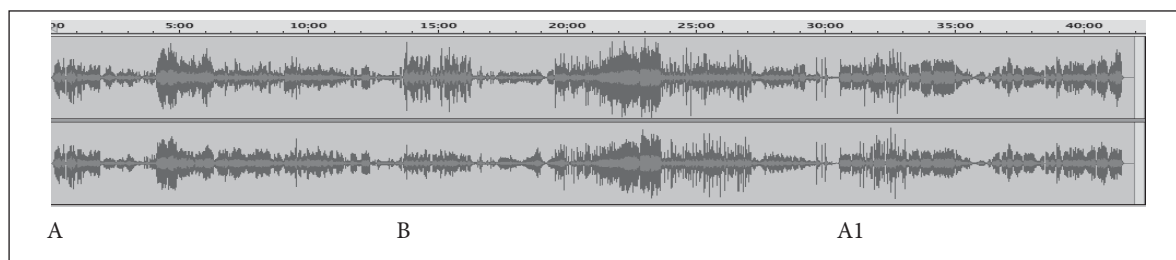
The Balkanites – structure and processes

33

The key to understanding *The Balkanites* lies in the dialogue between fragments of recordings of Balkan traditional instruments, and free vocal improvisation. One of the most distinct characteristics of the piece is the fine balance between parts that contain an ostinato rhythmical structure (mostly stable in tonality), contrasted to the ones with rhythmically and melodically free vocal segments that sometimes drift into bitonality. Although predominantly vocal, this composition does not refer to any particular singing tradition, and few phrases (in Serbian) that do appear are not used as bearers of meaning, but merely as sounds. As mentioned beforehand, the main criteria for the analytic organization of the music segmentation of the piece follows Hanninen's proposition of sonic, contextual, and structural criteria.⁸ The *plate 8* (p. 34) shows the macro-form of *The Balkanites* as a waveform.

In order to understand macro-form, more detailed micro-form (contextual level) and how those two relate, there is a visual scheme of the important aspects of all sonic events and processes in the composition. On the *table 1* (p. 35) structure of the macro-form is represented in three layers: **structural level** (that shows the macro form, marked

Plate 8. – *The Balkanites* waveform



with uppercase letters); **contextual level** (indicating the possible groupings of musical elements into subsections, marked with lowercase letters) and **sonic level** (detailing the sonic material used). The criteria behind choosing particular samples was always determined by the section that came beforehand the one I was just composing – the sounds had to be different, or if similar, processed in a way sufficiently at variance with the previous ones as to be perceived as contrasting. Music processes and important traits of used sonic material are organized according to subsections (lower case letters), making it easier to follow the aural events that justify identification of a particular grouping.

As mentioned earlier, upper case letters (A/B/A1) indicate the higher structural organization of the piece. The appearance of the new sonic material, repetition of the one presented earlier or a high level of contrast were the main criteria for establishing a new subsection. As shown in the scheme (table 1, p. 35), every time new sonic material is introduced that might justify constitution of a new subsection, it is represented with the new (lowercase) letter. Where the letters repeat, it points to the similarities that are a result of using the same sonic material. In the **sonic criteria** field, the sound segments that are crucial for separating a subsection on a contextual level are highlighted.

As the shifts from one subsection to another are often smooth (there is a fusion of sonic events on the peripheries of both parts) the representation of the piece in real time, though in seconds, had to be somewhat imprecise in regard to the exact beginning of

the next section. The scheme also shows the most important music parameters characteristic to each section (scales, registers, tonal orientation), sound manipulation processes, and vertical complexity.

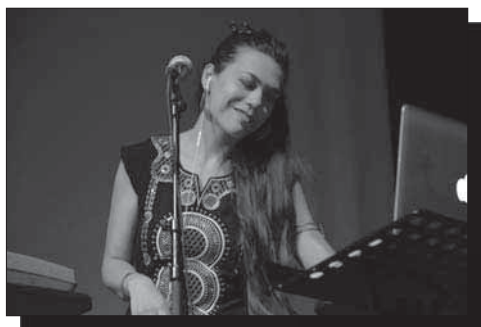
Vertical complexity is reflected in *activity density*, which represents the rise or fall of the number of sonic events that happen simultaneously in time. This value is hard to represent accurately as it might be relative to the perceptual habits of the listener, so it is roughly estimated at low, medium and high. Low and high points were established first as contrasts, medium being the value given to all other sections.

Types of narration indicate the presence of repetition and transformation as horizontal traits of the music flow. *The level of contrast* represents the total amount of changes that are singling out individual subsections as such, but it primarily shows they relate to the previously presented material; that is why there is no contrast indicator for the beginning of the piece. As it is present both on contextual (micro-form) and structural (macro-form) levels, it is discussed separately and in relation to the topic of balancing the use of sonic material against the presence of the active agent – the voice.

As composition *The Balkanites* in first attempts formed itself as a series of mostly wordless “songs”, it felt natural to keep the cyclic principle as a guide towards establishment of the macro form of the piece. This principle also influences the relationship between the conclusion (coda) of the piece and the beginning (*The Introduction*), as the starting sequence was made from the same sonic material that concludes the composition (coda). We will first examine the micro-form of this piece.

Micro and macro-form of *The Balkanites*

The introduction (00.00 - 04.12) is created almost entirely out of the vocal recording, which was set in several improvised layers. This is also an introduction to the general ways vocal improvisation is applied in the compositional process of the piece. Introduction was not written first: once I’ve created initial material, I realized after repeated listening that it sounds more like conclusion than it does as an opening. So, I decided to have it as a coda – and then, after experimenting with adding layers of different vocal improvisation, I decided to try and reverse the whole part just to see will it trigger different improvisational response. And so it did, I added a couple of new vocal layers and sonic elements in order to create a slight shift towards bitonality, and in order to differentiate from the original tonal orientation of this sequence as it now appears in the *coda*. With these new elements added, texture shifted from introductory homophonic sound of the *coda* to polyphonic one of the *Introduction*.



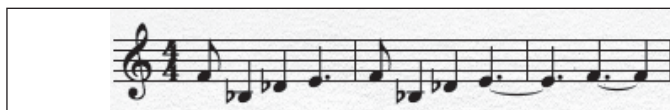
Jovana Backović

Table no.1
The Balkanites – representation of structure and sonic activity Structural criteria / macro-form

A				B				A1				
Contextual Criteria / micro-form												
Introduction		a	b	c	d	cl	e	f	d1	c2	e2	Coda
Real time	00.00-04.12	04.12-07.01	07.01-11.12	11.12-13.35	13.35-16.24	16.24-17.24	17.24-20.05	20.05-24.44	24.44-29.42	29.42-33.44	33.44-36.29	36.29-42.03
Positioning												
Sonic Criteria / Individual sounds												
	Voice, Bells.	Saz (Turkish string inst.) Voice	Voice/ Leaf/ Stones/	Bells/ Voice/ Words Saz/	Monks/ Voice Words Bells/ Gaida (bulgarian panpipes)	Voice/words Stones/	Gaida/ Voice/ Words Stones/ Church Ambience	Tarabuka/ Voice/ Saz	Monks/ Voice/ Saz/	Voice/ Words/ Church ambience/ Bells/ Leaf/	Leaf/ Gaida/ Church ambience/ Bell	Voice/ Gaida/ Church ambience
Tonal positioning, scales:	B flat, Aeolian mode/ Aeolian with augmented Fourth	A/G Aeolian mode with augmented Fourth	C/Phrygian mode with alternating between minor and major third, later on bitonal C/A ♭	No fixed tonal center	Alternating between D/C	No fixed tonal center	Unstable, Shifting from C# to D/ E/ B ♭	B ♭	Bitonal B ♭ / D	No fixed tonal center	Tonal, pitched in between A and A ♭ Going through: F /C/ B ♭ /C#	B ♭
Dominant register	Middle	Low	Middle	Low	Middle	High	/Low	Low - medium	High	From Medium to Low	Middle	
Main Sound Processes applied	Reverse/ Pitch trans. ⁹	Looping/ Filtering/	Pitch trans. /reverse /time stretch ¹⁰ .	Reverse/ Delay/ Reverb./ Pitch trans.	Pitch trans./ Reverb./ Filtering	Reverb./ Filtering	Pitch trans./ Reverb./ Time stretch.	Delay/ Pitch trans.	Delay/ Reverse/ Pitch trans./ Reverb.	Reverse/ Reverb./ Delay/ Filtering/ Time stretch.	Pitch trans/ Delay/ Time stretch/	Pitch trans.
Density of activity	High	High	Medium	Medium	Low	High	High	High	High	Low	Medium	High
Types of narration	Trans form.	Repetit. and transform.	Transform.	Transform.	Repetitive Transform.	Repetitive Transform.	Transform.	Repetition	Repetition	Repetit. and transform.	Transform.	Transform.
Level Of Contrast between segments	High	Low	Low	Low	Medium	Low	High	High	Low	Low	Low	High

This introductory sequence does not relate to any traditional melody in particular, apart from the parallel fourths and fifths and responsorial organization of melodic structure mimicking the relationship between the soloist and the group. The interval most present is of the augmented fourth, which forms a melodic sequence characteristic for this part (tritone in classical theory, *figure 1*).

Figure 1 – *Introduction* motif



The voice is the predominant sound material, and the structure is made from several layers of vocal improvisation. The first (reverse) layer is taken from the coda, and then the rest of the lines were added in a responsorial manner. The density of activity rises as the new layers are introduced, and then falls again through the transition in *part a*. At this point, I had the rough ideas of the beginning and the end of the piece, that helped me to choose contrasting sonic samples for other parts and also helped in determining which elements will be predominant in the parts after the *Introduction* and just before *coda*.

Part a (04.12 - 07.01)

The first sampled material (*part a*) in the piece appears at approximately 04.12 and is set as a first major contrasting structure to the first subsection, which is made primarily from vocal recordings. It contrasts the *Introduction* in vertical complexity, register and tonal orientation, also featuring a looped structure and the establishment of the stable tonal center. A short *bağlama* sample was taken from the *bağlama* solo recorded by Orhan Gencebay, which was reversed and filtered but the original tonal centre (A) was kept in the sample's first appearance in this part. This structure marks the second part of the piece, and has three different subsections - or rather, three different treatments of the same material. The changes aimed to influence some of the sample's characteristics, yet keeping the material absolutely identifiable in each variation. With the first appearance

of the sampled material, the whole melodic and rhythmic pattern was presented, so than the latter changes might be perceivable in relation to the first one. It has a slight change of tempo towards the end, and it occupies the register which is within the range of a natural, unaltered voice. The vocal parts evolve around the sample, and have a contrapuntal role to the rhythmic and tonal stability of the looped layer. The pattern is in 4/4, yet because of the treatment of looped material (reverse, tempo and pitch alteration, filtering) it sounds slightly arrhythmic and does not fit perfectly into a four pulse structure that feels natural (see *figure 2*).

Vocal layers around it also introduce a flat second, and melody is often shifting between the minor and major third creating further ambiguity. In the recording, the vocal lines are distinctly panned right and left, in consequence helping to enforce the impression of dialogue. The transition to *part b* is achieved through vocals morphing into C as a new tonal center.

Part b (07.01-11.12)

With the tonal center established firmly in C, the main structuring force in this part is vocal improvisation, the dialogue between several vocal lines distributed through low and middle registers, that refer to each other mainly through variations of the material presented. Again, this part is functionally established as a contrast to the previous segment, by coming back to an arrhythmic treatment of melodic lines that are shifting constantly from the minor to major third (relative to the C). Non-vocal material is here present in the background (the sounds of pebbles in motion and leaf playing) with the main function of contrasting layers. Towards the end of the *b* part, the leaf sound is more perceptible, though the sonic treatment of the sound shows changes in tempo and natural register (it resembles the sound of French horn). The passage to the next part is achieved through the introduction of a new loop - based structure shifting the tonal center briefly to C# as an indication of the change.

Part c (11.12-13.35)

Though *part c* is introduced with a looped *bağlama* sample, with pitch often gravitating towards C#, it does not have the fixed tonal center. This part generally functions as the bridge between parts *b* and *d*, and it reflects some of the more characteristic sonic material introduced earlier (*bağlama* sample from *part b*). The words uttered by voice here are not intended to have any meaning, yet, as an accidental result of the processing, one word is distinctive (*kapija*) Serbian word coming from Turkish *kapıyı* meaning the gate or the door. The new sound presented here is the sound of the church bells, slowed down and in an extremely low pitch.

Figure 2 – Approximate representation of *Part a* motif



Part d (13.35-16.24)

The central segment of this part comes from a sample of a monks choir from monastery Kovilj in Serbia. This sample was chosen by simple criteria: it represents a very common and characteristic opening of Byzantine influenced singing style (natural 7th leading to the tonic of the mode). With a few alterations by transposition, this melodic pattern shifts from D to C, and, as it was created first, presents a main element around which all the other musical elements were organized. The sound of bagpipes is the one that slightly shifts the stable tonality of this segment, as it appears in different keys. The sound of reversed and filtered church bells follow the melodic phrasing of the vocal tune.

Part c1 (16.24-17.24)

Some of the words that open this short segment are in Serbian, making this the first part with text. The literal translation of the sentence from Serbian (*Reči koje nemaju značenja*) is “words that do not have meaning”. I wanted a short bit in this composition where I actually use one of the Balkan languages, it was natural for me to decide to use my native Serbian. Also, I particularly wanted to treat existing words more as a sound and less as a mode to delivering a message. That was the reason behind choosing this particular sentence, since the idea was to focus on the sound of the words rather than their meaning, which is much harder using one’s mother tongue than otherwise. In this part, processed words are in dialogue with previously used material from part c, introducing also another pair of words *nemušt jezik* (wordless language). This comes from a famous Serbian fairy tale with the same name, that center on the young boy (shepherd) who by chance became capable of understanding *nemušt jezik*, the language that all animals can understand. It can be taken as a metaphor of the structuring processes in *The Balkanites*, as it points towards the main tool in developing the musical narrative – wordless vocal improvisation that attempts to communicate emotional states that go beyond the words and stories belonging to the particular traditional songs. In the actual story, the ability to understand animals helps the shepherd to overcome problems he encounters – in the *The Balkanites*, the wordless language becomes a metaphor for voice as a medium that attempts to establish and communicate the musical archetype.

Part e (17.24-20.05)

The distinctive sound of Bulgarian bagpipes¹¹ is one of the main features of this part and dominates the beginning in different modes until 19.20, where the voices reappear, and the drum sound is introduced (*tarabuka*’s bas on 19.39) marking the slow introduction of the main material belonging to the following segment *f*. Functionally, it serves as a bridge between parts *c1* and *f*.

Part f (20.05-24.44)

The main feature of this segment is a vocal pattern around which all the other improvising lines are created. Starting with a drum that emphasizes the beginning of the pattern, this seg-

Figure 3 – Part f- rhythmical structure of 15/8



ment is entirely structured through vocal improvisation that relies on a vocal loop that in initial improvisation sequence formed itself as a rhythmical structure of 15/8.

As presented in the example (figure 3), the internal organization of the loop can be easily displayed as six micro-rhythmical groups of two and three eighths, and in fact, was perceived as such when the loop was originally created. However afterwards, while improvising vocal lines over it, the actual division I perceived was the division that sounded more like seven quarter-notes plus one eighth-note. Therefore, sounding more like this:

Figure 4 – Rhythmical structure of 15/8 reinterpreted



This is an interesting example of perceptual change that resulted because of the alteration in the context (adding additional layers). The whole segment is built around this motive, presenting a similar situation as in my previous work *Improvisation – excerpt* where the musical flow was maintained by small changes in the surrounding layers while the repetitive layer stayed the same. Melodic and harmonic layers are the ones that bring change and maintain the impression of movement. The prevailing mode is Aeolian, with a major sixth here and there indicating the Dorian mode. The tonal center rests firmly on B_b, making it the prevailing tonal center of *The Balkanites*.

There are several functionally different vocal layers: bass, introduced later on, rhythmical layer that joins in with the pattern, and three other voices that freely improvise within the given structure provided by the pattern. The reversed version of the pattern (approximately at 23.58) serves as a closure of this part, blending in with the sound of the monks choir that is re-introduced in the part *d1*.

Part d1 (24.44-29.42)

The sound of the male choir that was the main constituent of part d, has the same func-

tion here. Some of the new processes were applied, the sound pattern is here reversed and stretched, resulting in the very slow descending melodic line (D – C – B_b), giving another direction to vocal improvisation. Due to the slow movement of this line, both D and B_b could be taken as the prevailing tonal center of this part. A transposed bass vocal line that is present in the low register is responsorial in relation to the main material. The word *kapiya* can be heard again, by now becoming a leitmotif that binds some of the previous parts together.

Part c2 (29.42-33.44)

The sound of a bell announces the new part. Most of the sound materials have been already heard in previous parts, (a delayed single bass drum hit, time-stretched and reversed bells, the sound of stones put through different processes). The main structural purpose of this subsection is to present a contrasting segment to parts *d1* and *e2*, so there are no voices, pitched instruments or recognizable rhythmical structure used. The sound of a leaf closes this segment. This sound is now more present than when introduced first time in part *b*, in a key in between A_b and A, and introduces a new part.

Part e2 (33.44-36.29)

The returning sound of the bagpipes marks the beginning of this subsection, moving by transposition through different tonal centers, with the main being in between B and C. Towards the end, it settles in approximate B_b that leads to the coda.

Coda (36.29-42.03)

The *coda* is the part that was written before any other material, therefore giving the tone to the rest of the composition – after several sound processes applied, it was also used to open the work. The tonal center is settled firmly at B_b, which, judging by the frequency of its occurrence during the piece, is the tonal center towards which the whole composition gravitates. As this was not done consciously, it gives some argument towards supposition that this particular tonic is the most natural settling point for my voice.

Melodically, the *coda* brings a couple of patterns from the *Introduction* that are now in their original state. One of them is this fragment in the Aeolian mode, with dimin-

ished fifth (F_b) present here and there in the melody (fifth in relation to B_b as tonal center):

Figure 5 – Coda – approximated notation



And the melodic combination that marked the *Introduction*, now as it was originally sung:

Figure 6 – Coda – main motif



The main sound material comes from the first layer of vocal improvisation, that moves in parallel fourths, varying the individual motifs from the two presented structures. Two vocal layers (lower and higher) that are moving in parallel fourths are complemented with a third one in natural register, adding the third layer to this fragment. Though some of the melodic lines moved slightly away from the initial tonal center, the ending confirms B_b as the finishing tonic.

After looking through the analysis of the pieces presented so far, especially the ambiguity of their use in *The Balkanites*, there are several conclusions to be drawn: firstly, it becomes obvious that the main stylistic framework for melodic development were not particular modes or scales. Secondly, there are particular intervals and interval combinations that are frequently utilized, consequentially forming the sound “pool” from which different melodic-rhythmic combinations are drawn. If it were possible to put together an “archetypal scale” based on the frequency of intervals use and their combination, it would include:

- The frequent alteration between minor and major third which successfully pushes melodic combinations further from major/minor distinction;
- Augmented fourth and often parallel fourths (fifths), adding the harmonic layer strongly quintal and quartal in nature;
- Natural seventh and flat second constitute some of the most present interval combinations in this piece.

There is a strong connection between tonality and ostinato patterns in classical music. It might be said that it is equally, if not more true for traditional music. Various types of repetition and ostinato structures are indeed commonplace in all the world’s music. Next to the vocal itself and the way it is treated as a part of the creative process of the piece, there are three distinctive *ostinato* structures in parts *a*, *d*, *f* and *d1*. They have several roles: in a musical sense, they provide the particular grouping of rhythmic/melodic/tonal traits around which the improvisational vocal layers are organized, and are in contrast to the parts where vocal improvisation is free from strict tonal/metric suggestions. As previously mentioned, in traditional performance, we often find repetition; however, its elements

are never stable: the tonal centre often does not conform to the tempered system, it slightly varies; the same song can be considerably changed from one part of the country to another, depending on the rhythmical changes in lyrics used (as they often differ). While modeling looped structures in *The Balkanites*, this was done in an attempt to imitate natural variances that occur in different performances of traditional songs. Yet, depending on the role of the looped structure within the macro-form and its relationship with the voice, different choices presented themselves in regard to the variance that could be applied to *ostinato* structures. The variance applied to these *ostinato* structures were usually influencing some of the below mentioned traits:

- The absolute tonal stability of the looped structure;
- The identical and repetitive nature of rhythmical and melodic structure;
- The register occupied by *ostinato* (low, middle and high).

The three distinctly different patterns used (*bağlama* sample in *part a*, a choir of monks in *part d* and vocal pattern in *f*) are the macrostructure cornerstones of *The Balkanites*, as these patterns are the most perceptible fragments of the music material used. In the macro-form the other segments, though differing among themselves, rest on a functional contrast to these *ostinato* materials.

If we look at the macro-form of the piece as shown in the Table no 1 we can see that it is divided into three major sections:

A (*a-b-c*), B (*d - c1 - e - f-d1*) and A1 (*c2 - e2- Coda*)

As I mentioned before, while working on *The Balkanites*, I tried to conduct partial analysis (writing down materials used, sound manipulation techniques as well as listening to recording many times). This helped me to identify the sections later, and that the formation of these parts was mainly influenced by the combination of the following: introduction of new material, re-introduction of material from the previous parts with the degree of change and establishing the level of contrast between them. Part A is an introduction of materials that often reappear in the other subsections of the composition; part B has the highest level of contrast on both sonic and contextual level (in relation to A and A1), having the clear internal structure where the first and last parts contain the same material that contrasts the one in the centre (B: *d - c1 - e - d1 contrasting e and f*); part A1 serves as a functional “reprise” of the materials from part A. Yet, the final decision had to be checked on of the perceptual level; I have re-listened to the composition many times and noting the final structure (macro-form) did in the end depend entirely on what I perceived as contrast and transformation of the sonic material used.

Vocal improvisation as a compositional technique

One of the main traits of the composition *The Balkanites* and the short piece *Echoes* that resulted as a part of this research is the use of voice, in particular – my own, female voice. As a composer that wrote instrumental music as well as vocal-

instrumental, I am aware at all times of the fact that composition is often at least partly (if not completely) shaped by the nature of the chosen medium. Every instrument and voice all have their own domain, timbre, and how they sound in different registers. However, the way I was trained to approach composing basically meant using classical notation and piano as main composing tools, which is *fundamentally* different from the task that arose from choosing a single voice as a main medium, and technology to shape both the voice and sounds collected from the particular cultural environment of the Balkans.

During the work on the *The Balkanites*, several structuring problems have arisen from the use of the same medium (voice) throughout the composition, mainly due to its natural limitations.

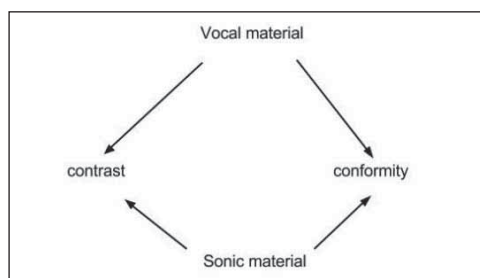
Establishing the structure. Having the same characteristic sonic qualities of the vocal, even with manipulating the sound through different sound processes can interfere with establishing the higher form of the composition. Naturally, a single vocal covers a limited amount of sonic possibilities, and in order to establish contrast, it was necessary to have some parts without a voice, and often vocal transposed out of its natural range. Where the vocal is the main drive for a musical narrative, texture, sound and registers were manipulated so as to maintain the impression of development and change. The different roles that my voice took within the piece depended on the functional space it occupied in relation to other sonic elements, but in general it corresponded with a homophonic and polyphonic treatment of the structure. Sometimes it took a role of *ostinato* / rhythmical layer, or would appear as a pitch – an undefined element that blends with the rest of the sonic material rather than being a prime bearer of music activity.

In relation to distribution of sonic elements, the main narrative generally established itself in two ways:

1) where the vocal was predominant, the amount of sonic material was reduced, taking a role of either a contrapuntal (contrasting) layer, or fitting in with the voice;

2) where the vocal was in the background or absent, more space was given to a greater variety of sounds and their interaction with each other. Apart from giving precedence to chosen sonic material, there was another way of aiding musical development, by putting these sounds either in concordance with (integration) or in contrast to each other, therefore constantly varying their possible relationships (as shown in *figure 7*, p. 40).

Figure 7 – Contrast and integration of musical material



Vocal Improvisation. In live performance, it meant working within a limited number of parameters that could be controlled at the same time. Changes in melodic-rhythmic parameter, texture and registers were the ones most employed for this purpose and all the other elements were arranged in accordance with this. I tried to keep the processes I would normally employ in live performance while creating the work. In composition, as a technique for creating micro-form, vocal improvisation usually meant layering the single vocal that functions as a guide, and then singing improvised lines or words that build structure and movement around it. The result is a responsorial structure that, in different forms, characterizes the whole composition. If the other sonic material is present, depending on the role and place the vocal takes in relation to it (is it placed in front, merging with the other sonic material or being in the background) the treatment of vocal changes in accordance.

While working on the *The Balkanites* I discovered that the greatest challenge lay in *distinguishing when* the intuitive choices that were made as a result of improvisation were contributing towards the music narration and development of structure, and when they were not. While working on the piece and the formal analysis of it, it became obvious that listening and experimenting are not always enough to settle some of the issues arising from relying on improvisation as the main narrative technique. Noting down the main traits of the subsections as they were created while composing the piece at the same time helped with some of these issues: analysis forced conscious thinking about which parameters were **important** for establishing the narration at a particular point in the compositional timeline, and which were **not**. It also helped to grasp the overall distribution and utilization of different sonic materials and parameters and their role in forming the macro form.

One of the consequences of making intuitive musical choices the guiding principle while composing *The Balkanites* was discovering how relative the perception of the pas-

sage of time is in different parts of the composition. Depending on the musical material, the impression of the time passage would be different – slow, fast, moderate, or sometimes so slow that it seemed like it almost stopped.

Perceiving musical time – density of music activity

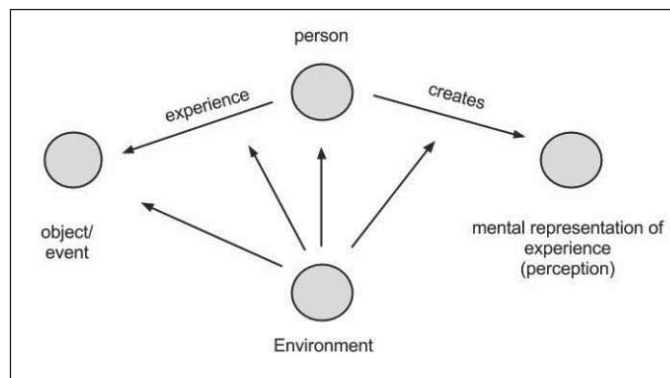
When we think about time, no matter if it is taken as a general notion (objective view/measured time) or experienced as a factor in the creative process (as in music), we instantly become more aware of the existing distinction between time as itself and “representation” of time we construct in our minds. Use of this term immediately triggers associative links to multitude of concepts: notion of cause – effect, a succession of events, simultaneity, cyclic principles, bio-psychological clock etc that can be all applied (up to a certain point) to musical narration. Furthermore, mental representation of time and all these concepts are inseparable from physical/biological measurement of time – which depends on a planetary cycle, day/night cycle, cycle of sleep/wake states etc. Therefore all representations of time are influenced by and constructed to fit these cycles our whole being experiences as inevitable. How this influences our experiencing the passage of time when it comes to music would make an extensive research on its own, so here I will concentrate on the performance of music in a specific space.

Music, as “temporal” art, depends in great measure on the type of space or environment it is presented in, as well as in reverse case: “spatial” artworks (paintings, sculptures) require a certain period of time in order to be perceived in their fullness. This comparison could as well be made in relation to our senses – visual arts are available to see and touch, they have a physical, tactile dimension; they can be perceived as objects. Sonic arts address our hearing and are not physical in the same sense – therefore we can think of them as *events* rather than *objects*. However, human perspective built on senses forces us to make this distinction. If we could imagine existence of timeless being, his notion of *objects* will probably be equal to our notion of *events* – object is, at the end, just event of certain length in time. However, both “events” and “objects” share one characteristic which makes them equal, although they exist on different physical levels: our mental representations of them both in certain measure **depend upon our perception**. We experience art events/objects presented to us as being part of time/space, which we also belong to. In perceiving artistic work we use more than one sense, and the interaction between them is what enables us to acquire the experience. Any artwork takes place within a specific timeframe, which enables us to fully experience it – and store this experience in our memory as a mental representation. So, we have a work of art – an interaction between the work of art and our senses – and finally storing this experience as mental representation.

If we take a closer look at the figure 8 (p. 41), it would become obvious where the major difficulty in detailing the relation between the artwork and the individual that experiences it lies. The variety of possible relations between the particular event/object in question and our experience of it depends on far too many variables.

It seems that cycle and repetition as musical principles are something that most musical genres have in common (apart

Figure 8 – Creating mental representation



from music composed using techniques that deliberately avoid any repetition or patterning), be it a simple folk tune, or a complex orchestral piece an hour and a half in length. These natural principles also seem to be linked to our perceptual habits and cognitive skills. As Gestalt theory suggests, being able to recognize a pattern, even when it is incomplete or just hinted at is an ability inherent to the human cognitive style, and is not limited to experiencing sound only. Music that affords a certain amount of recognition to the listener is often found pleasurable, and this fact has been known and utilized by composers for generations – not always consciously, of course. As Claude Levy Strauss puts it:

The musical emotion springs precisely from the fact that at each moment the composer withholds or adds more or less than the listener anticipates on the basis of a pattern that he thinks he can guess, but that he is incapable of wholly divining. If the composer withholds more than we anticipate, we experience a delicious falling sensation; we feel we have been torn from a stable point on the musical ladder and thrust into the void. When the composer withholds less, the opposite occurs: he forces us to perform gymnastic exercises more skillful than our own.¹²

This is one of the non-musical ways of describing the actual cognitive process that occurs when one's listening to music. The composer utilizes the same mental action while he is immersed in the creative process and the constant revisions of it, s/he is splitting his cognitive process into two streams: s/he is producing musical material and reacting to it immediately. However, the perception of the finished work entirely depends on the unknown side of this equation – the listener.

Types of music narration: principles of music translated into structure

According to my experience so far, structuring a piece of music can take two different paths, which do not necessarily exclude one another. Musical composition relies either on some preconceived structural idea, concept, technique or principle(s) that governs and is imposed on the musical flow. Or the composer builds the flow from the ground up, relying on one's individual feeling for passage of time, making an intuitive decision about *when* exactly will the particular music events occur during the piece's timeline. Often, creating a musical composition requires both of these approaches

to be present, and every composer develops his own balance between them. What is common to both of these ways is the general necessity to maintain the impression of constant *change*, which, either slighter or larger, will help to maintain the feeling of development. There are several parameters common to musical creative processes, but they can all be reduced to balancing between presence and/or absence of: repetition, transformation, and contrast.

Repetition establishes pattern¹³, expectance and predictability; (this is obviously true for any non musical event in time which repeats long enough). In traditional music, melodic and rhythmic formulae of any kind is proven to be a mnemonic help, and combined with lyrics is what forms a basis for *guslar's* poetry. In some parts of *The Balkanites*, it can be a driving force of musical narration. *Repetition* in micro-form is evident every time the sound that has been previously used returns as a part of new structure (like the sounds of *list / leaf*, and *gaida / bagpipes*) looking at the macrostructure, we can find this relationship between the *Introduction* part (reversed coda) and *coda* (original material that functions as a reprise).

Transformation is a gradual change: in small or larger measure it violates the established expectance by changing the pattern; (we still have expectance but not predictability). Transformation can be used as a tool for manipulating the existing material or introducing a new material gradually. One of the most employed types of gradual transformation in *The Balkanites* is when repetitive layer is retained as a constant, and the other parameters change (sonic material, register, tonal center, complexity). It is also the main strategy used in the *Improvisation/Excerpt*.

Contrast is the perceptible change in musical flow that usually occurs by introducing new music material with little or no preparation (we lose both the feeling of expectancy and predictability) or the sudden break in the development of music narration. Intensity of contrast correlates to several parameters changed from one part of the piece to the other. *Contrast* on a macro scale becomes evident either on the borderline of each part of *The Balkanites* if it is sharp (many music parameters changed at the same time) or later in the analysis when comparing the properties of each part when few parameters are changed. As to contrast, *The Balkanites* is built on the oppositions between three parts that have a recognizable melodic – rhythmic patterning (*a, d, e*) and other parts that lack repetition structures.

These types of narration might be called the basic "tools" enabling the composer to

create an impression of “movement”, or “progress” in the piece, as well as building up the macro form. Since they apply to information distribution and are strongly related to our perceptive habits, they are also applicable to the works that involve more than one media (audio-visual, for example).

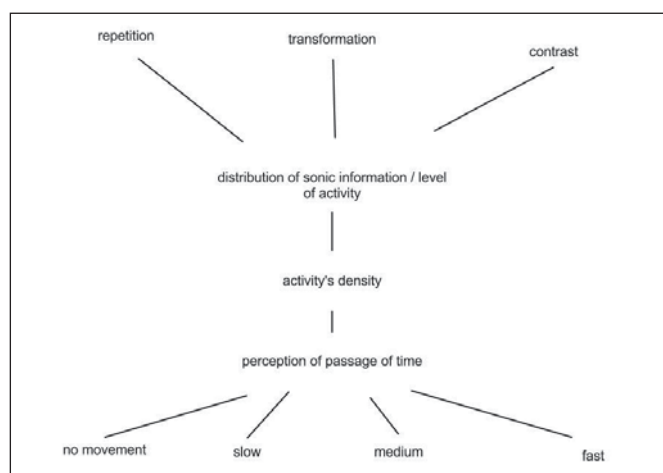
In shorter music pieces (*Echoes*, *Ismail I and II*) that are partly or entirely improvised, during the process of transformation of the given music material, I applied these principles on an entirely intuitive basis, therefore allowing the structuring to be a more unconscious process. However, with *The Balkanites* this method was not applicable to the composition as a whole. The shorter pieces have a time span from 3 – 6 minutes, and within that time usually just a single music idea was introduced, developed and brought to some kind of conclusion. With *The Balkanites* and its approximate length of 45,50 minutes, the process of structuring had to be conscious in many aspects, as the composition as a whole had to leave an impression of consistence, although built on different sonic materials.

Change can introduce almost anything: new material, new sorts of repetition, and introduces new expectancy and predictability which at some point in the timeline will also be violated by returning to the first material (same or transformed), introducing a new one, or simply ending the piece. The best way to formulate it so far I found is in the tenth edition of “The Oxford Companion to Music”, where Percy A. Scholes defines musical form as: *a series of strategies designed to find a successful mean between the opposite extremes of unrelieved repetition and unrelieved alteration*.¹⁴

The balance (or absence of it) between the extremes of repetition and transformation, is a “musical playground”, where each composer and musician strive to find their own and unique place. The passage of time in music is perceived as in any other activity – that is, it entirely depends on the flow and distribution of musical information in any given timeline on our ability to absorb it either in its wholeness or partially. To be able to follow how the three mentioned principles interact, it was necessary to establish the activity that can represent all of them and their distribution throughout the piece’s timeline. With the analysis of *The Balkanites* I also tried to reflect the principle of distributing sonic information as *activity*, where parts with less activity inevitably follow the more dense parts, and opposite (the flow of information is being referred to as an *activity*, and the variance in density of the activity as an *activity’s density*).

The following representation (*figure 9*) shows how different types of narration relate to the perception of time passing:

Figure 9 – Principles of music narration translated into activity’s density



If the composer aims to give a listener an impression of completeness of the form, he has to employ all three of these types of manipulating music narration, especially if the composition is a long - lasting one. Judging by the pieces analyzed previously, depending on length, the contrasts will be sharper (as in longer pieces) or almost non-existent in the case of 1–3 minute miniatures. One of the results of an awareness of these parameters is that we can show how the curve representing the *tension* of the piece rises and falls in relation to them. Only following the minute analysis of the creative process can give the necessary insight that might enable us to graphically represent the tension (activity’s density) of a single piece of music. As we see in shorter works (*Nigredo*, *Miniature*, *Ismail I and II*, *Echoes*) the predominant type of music narration is a repetition and transformation of the material exposed at the beginning of the piece, with contrast almost completely absent. As contrast comes from changing several music parameters at the same time or introducing new sonic material, this is only natural: as the focus was on the integrity of the shorter pieces, sharp contrasts could not be afforded. However, in *The Balkanites*, all three principles are employed as a structuring approach to both micro and macro-form.

The question of perception of time in music is a question for cognitive research, and cannot be properly addressed here. However, what can be noted are my perceptive “habits” while listening to music, since these habits are the one most responsible for determining the macrostructure of the piece. To what extent these habits are universal would be an interesting subject for another line of research.

After many listenings and noting the impressions, I reached the conclusion that in *The Balkanites* the rise and fall in *activity density* (the impression of “fast” or “slow” passages of time) relates to the following parameters:

- presence or absence of *ostinato*; or
- presence or absence of detectable melodic structures

Figure 10 (p. 43) shows the levels of activity density in regard to each subsection of *The Balkanites*. These levels are related to the parameters mentioned above and are only approximate/relative to the subsection that follows. In all the fragments

Figure 10 – Micro-form and density of music activity

	1:10	1:12	1:14	1:16	1:18	1:20	1:22	1:24	1:26	1:28	1:30	1:32	1:34	1:36	1:38	1:40
Microform	Introd.	a	b	c	d	c1	e	f	d1	c2	e2					Coda
Density of activity	High	High	Medium	Medium	High	Low	High	High	High	Low	Medium					High

of the composition where I detected *ostinato* movement, or melodic structures that are recognizable in its variations, density of activity was high – that is, the sonic material would give an impression of a faster time passage. The same conclusion stands for the opposite situation: parts that lack melodic movement or clear rhythmical organization are the ones with low activity density. Therefore, it seems that musical time manipulation for me depended entirely on the presence (or absence) of recognizable music structures, that are primarily melodic or rhythmic. Density of activity is equal to the amount of musical information that is conveyed to the listener. In order for the parts with high activity density to have the biggest impact, it was necessary to surround them by fragments that have low activity density, which is clear from the figure above.

And some final remarks regarding style. As Harry White noticed, once analysis is performed, interesting results often arise, especially when a particular “national” school of composition is in question: like the list of musical attributes relating to the “Czechness in Music” made by Michael Beckerman. These attributes include very common musical occurrences such as first beat accent (related to speech and folk song), syncopated rhythms (often related to characteristic dances), lyrical passages, harmonic movement outlining triads a major third apart, two-part writing involving parallel thirds and sixths etc.

As Harry White stresses:

The point about this list is that, as Beckerman himself observes, it is both responsible to technical and aurally perceptible features of Smetana and Dvořák particularly, and likewise strongly reminiscent of the work of so many other composers without the smallest connection to Bohemia.¹⁵

Meaning that quite often, no matter how detailed stylistic analysis is, it is still hard to accurately grasp the unique traits of the composer’s style using just analysis. In past, while I was working on the analysis of compositions (mainly classical and romantic composers), I was always hoping to find a clue to the ways author has structured his work and maybe determine the main traits of his style. In the case of *The Balkanites*, the analysis pointed towards main traits being: the utilization of parallel fifths and fourths, general tonal stability, presence of repetition as a functional technique and predominantly modal melodic orientation. Of course, all of these can be applied to plenty of works and established styles in music. However, in this case, performing an analysis helped me to establish macrostructure and look closer into the ways conscious choice was introduced into the organization of mostly improvised parts.

Between two worlds: imagining identity

Among various standpoints regarding music identity is the notion that identity is always being constructed in relation to something else, in relation to the “other”.¹⁶ For example, if a person tries to describe a music piece to another, the main

characteristics of the music will inevitably be communicated through “similarities” and “differences” to some other music. Labeling certain attributes as “similar” or “different” means automatically positioning the piece “in relation to” something, therefore helping the person to determine its context. Usually, there are just two contexts to be referred to: musical (positioning the piece or composer within a genre or certain tradition) or cultural (connecting it to the cultural context or social group). This is the *confirmative* way for music to acquire identity. However, in the case of denial of any possible similarities or connections to the genre, style, tradition, culture, or social group, can music acquire identity? I would argue that it can, as in this case to deny is simply a *negative* way of positioning oneself in relation to something else. When examining the Balkan itself, Balkan music and some of the ways it is perceived, the words “in between” or “the bridge” are often employed. Yet, how well and does any of them truly reflects the state of the matter?

“West” and “East” over the decades became enormously rich and powerful discourses that can only survive and define themselves in relation to one another – and, as it is, often define as opposites. Within the European context, The Balkans are often perceived as the “East”. In the Balkans, former Yugoslavian republics are considering Turkey as “East”; within the territory of former Yugoslavia, Slovenia and Croatia perceive themselves as “West” in comparison to other republics which are the “Balkans” therefore “East”. There is no end to self-construction of identity within this “West”/positive – “East”/negative axis both on the levels of nation and individual. This duality and some kind of positive/negative perception of “West” and “East” exist within every individual, and is perceived differently depending of the person’s origin, cultural background and political orientation.

The other type of opposite positioning is found in the relationship between marginality and centre, especially in the countries of former Yugoslavia, where the “West” is perceived as the centre and the “East” as being on the margin. This relationship translates into the smallest public creative practices within the countries themselves. In Serbia, music practices that have similarities to Turkish music, or further “East”, like Syria or Iran, are considered not to be a part of the pure national heritage (as it was spoiled by five centuries of Ottoman rule), and though the “turbo folk” is still the most influential music genre in Serbia, it is still perceived as a

cultural “cancer” and its success attributed to huge media coverage this music has, and not to the attractiveness of its attributes to the listeners. Therefore, this music is marginalized by the elite, and while there are attempts to study it, there are mostly focused on the political engagement of the music rather than on examining the purely musical reasons for this genre’s attraction to the public and how it relates to our heritage. In Serbia, we find that practices of “authentic” traditional music have slowly declined and died out among people, and are barely keeping alive through rare music festivals and enthusiasts that are learning to play the traditional instruments from the few remaining teachers (for example, panpipe and *gusle* playing). Another pair of oppositions, rural – urban, was partly responsible for this decline, as these practices very quickly became “rural”, and in time (and the advent of the radio) had to give way to the wave of urban folk music coming from the towns. They remained as material for ethnomusicological research, but as a live music practice they lost their battle with the new music that replaced it at weddings and celebrations, as well as in everyday life and work.

As an author, and within the limitations of my own creative practice that involved traditional music, I became aware how difficult it is to escape these divisions in perception among not only scholars, but also the people of the region in general. The notions such as “culture”, “tradition”, became even less clear as they became misused in the constant battle of ideologies. Having the opportunity to conduct this research outside the Balkan region gave me a fresh perspective and insight into this issue as I was exposed to reactions to my works from audiences coming from completely different cultural backgrounds. These differences in impressions proved to be of utmost importance, especially among the audience coming from countries traditionally considered “Eastern”, like India, Pakistan and Iran. The elements of the music that bore similarities to “Oriental” scales were appreciated and recognized as valuable. These experiences helped making of the works considered in this research to be a journey towards positive, creative engagement with the Ottoman heritage and my own vision of the Balkans.

*Meaning as use makes it possible to understand communication in music. It is not (not even in linguistic communication) to transmit ideas from head to head but rather to share common practices, norms and habits.*¹⁷

Within the Western cultural sphere, especially in art and education, music is often perceived as something produced by the individual for the consummation of the collective.¹⁸ The resulting idolatry of “authorship” is an exact opposite of the practice of the bards of oral tradition and the meaning of their work, and I always felt this positioning of the author to be somewhat unnatural – employing technology helped me to build another bridge towards the audience. Similarly to oral tradition practice, there is no “final” or “perfect” version of the work; composition truly exists only when performed.

Every individual is influenced by the other and in a multitude of ways, so there is no real isolation. Within any communicative discourse the speaker shapes his or her discourse in response to the other. Similarly, the listener makes sense of another’s discourse by taking a responsive/interactive stance towards the speaker/text.¹⁹ Bakhtin argued that no meaningful communication can occur without a response from the other.

*In order to understand, it is immensely important for the person who understands to be located outside the object of his or her creative understanding—in time, in space, in culture. For one cannot even really see one’s own exterior and comprehend it as a whole, and no mirrors or photographs can help; our real exterior can be seen and understood only by other people, because they are located outside us in space, and because they are others.*²⁰

Music and music perception can be comprehended as being analogue to culture, and is often one of the ways of approaching and decoding the particular culture. Listener is an *active* agent. Listening to the piece of music for the first time means employing one’s memory, cognitive skills, culturally acquired tastes – and all that in order to make a judgment, and position the experience within and in relation to previous ones. There are plenty of frameworks for investigation of music meaning and identity; some were suggested by Elizabeth Tolbert and Ian Cross,²¹ which applied Peircean semiotic systems of icon, index and symbol to musical meaning²². Following the same line of thought, there is possible application of Wittgenstein notion of language-game to music, or in Määttänen’s words:

*the basic principle of this approach is the following: meaning is use. To understand the meaning of a linguistic expression is to understand how to use it.*²³

If we replace “linguistic” with “music” expression, it opens an interesting perspective to meaning in music especially considering different “roles” music can have in socio-cultural context and in individual’s life. The notion of music identity as something that is constructed leads naturally to questions about who is doing the constructing. Can we claim that individuals themselves, by their sense of belonging to groups and their self-understanding, are actively constructing their own identities? And what is the nature of this process, especially in the conditions of modernity?

This research and music compositions it focused on both inevitably reflected my own particular position within the given cultural frame, including my own perception and understanding of that frame. However, while I was composing and during the writing of this paper I was placed *outside* the actual cultural, social and musical sphere on which this paper mostly refers to. The nature of the removal was only physical at the

beginning, as mental habits and ways of thinking remained the same. However, things and perceptions whose existence we do not notice – as they are taken for granted being usually embedded in our everyday cultural experience, had to change in order for myself as an individual and musician to develop a relationship with the new cultural environment. The differences in ways of thinking became more obvious, starting from the norm for “accepted” behavior, to the relationship with music. The new territories of music technology and electroacoustic music become linked with new experiences I had as a musician, and the awareness of the nature of the research was deeply affected by fact that the certain perspective and level of observation could have never been possible without the change of cultural circumstances.

The approach to Balkan music tradition in this paper was therefore, two-fold; firstly, it involved the necessary construction and awareness of multitudes of existing perceptive habits towards the cultural region that generated most of the sonic material; secondly, the individualized approach to re-contextualization of that material through the vocal improvisation and application of sound manipulation techniques was the main result of the both compositional and analytical process that was not bound by the very cultural environment it sprung from. It became possible to use the music resources that are (being a part of national heritage) usually highly emotionally charged. As regarding to result there is hope that, through the individualized treatment of the vocal and its interactions with all of traditional elements new, positive context had been established, one that might be safely called “Imaginary Balkans” without having the consequence of relating to any political or ideological stand of either the author or particular country.

The notions of the Western European Art Music, which I adopted through undertaking the training of the classical composer, were insisting on abstract thinking both in regard to music and music analysis. However, at the same time they presented a handicap – it was hard, almost impossible to determine, truly comprehend and **value** the music identity formed under influence of the Balkan region music traditions from the stand point of notions and values promoted by Western European Art Music. As Lawson points out,

*in virtually every culture outside of Western European Arts Music, music is not easily separable from other forms of humanistic expression.*²⁴

The same is true for oral tradition, actually to understand oral tradition is to **contextualize** it within society and culture. Lawson noticed that exclusiveness of musicological approach to music investigation presented a problem to other researchers, anthropologists in particular – as their main object is to perceive culture as a whole, where no activity is completely independent from its context. However, music education creates a context and cultural (and political) context of its own. As an example, one of the side effects of exposure to 17 years long classical education were my great difficulties, and sometimes complete inability to sing any melodies that could not be reduced to twelve-note chromatic scale, that is, standard tempered system. Notated music was necessary and responsible for the complex of ideas like authorship, originality, and evolution in music to be developed and sequentially, for any notions that originated from and are closely bound to them. Yet, in order to discover (or rediscover?) one’s music identity in relation to

oral tradition (as was my intention), notation and values that came with it had to be left out. Technology then became more than a medium or a tool: it became the bridge; it enabled direct creative approach to the issues of opposition between the ideas of “ethnicity” and “traditional” music (as expressions of collective) and the individuality of composer as an active agent in compositional process. In his paper about Art music and Ethnicity, Harry White brings forward these problems in interesting manner:

*....the “ethnicity” in Slavic music, certainly insofar as Smetana, Dvořák and Janáček are concerned, is not a question of redeeming the lost remnants of a destroyed culture. It is not even a matter of limiting the word “ethnicity” to those indigenous features of Slavic folk music, which Smetana borrowed to construct a national musical discourse for Bohemia. It is rather a matter of understanding “ethnicity” as a composite of musical and historical ideas which collectively permit this music to be “about” Bohemia to the extent that it becomes Czech music through the international medium of German romanticism.*²⁵

In the same manner, what the works discussed in this paper tried to achieve were the establishment of similar approach to “ethnicity” of Balkan music and its use in compositional work. What this paper emphasizes through creative practice is to recognize the use of “ethnic” sound material as equally relevant in foundation of a personal style as any other influence that could be imagined, yet without it being perceived as an obstacle, “common place” or politically engaged action in any way. The very fact that these pieces have not being created within the cultural sphere of their origin was immensely helpful: the current cultural climate in the world of contemporary music in Serbia shows the symptoms of disregarding the traditional music as a serious and valuable artistic interest. At this moment, this may have been a consequence of the general preference of these countries to be perceived as a part of Europe inasmuch culturally as geographically, and leading towards stigmatizing any attempts of artistic engagement with tradition as being of “nationalistic”, “conservative”, and “backward” nature. Or it is simply a natural result of the change in artistic interests: “national” schools of composition are yet fresh in music history of the former Yugoslav countries, and not enough time has passed for this interest to be revived without reflecting and associating it with the con-

ditions of the 19th century when they were flourishing. Whatever the reason, history of music clearly shows that engagement of composers with the tradition was not always a simple matter of current artistic fashion or politically feasible; I hope that these works with fall into the same category.

References

¹ Bent, I. - Pople A. "Analysis", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, II edition, Macmillan Publishers, London 2001, 528.

² The observer's paradox refers to phenomena where the observation of an event or experiment is influenced by the presence of the observer/investigator.

³ Bent, I. 'Analysis', *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers, vol. 1, London 1980, 340.

⁴ Sarath, E., 'A New Look at Improvisation', *Journal of Music Theory*, Vol. 40 No. 1, 1996, 1–38.

⁵ Pardo, B., *Design considerations for technology to support music improvisation*, 2007 <http://www.shamurai.com/sites/creativity/papers/3.pardo.pdf> [Last accessed: 24/02/2014]

⁶ Activity density parameter most broadly refers to measuring the rise and fall in the amount of sonic information at any given point of composition timeline.

⁷ Hanninen, A. D., "Theory of Recontextualization in Music: Analyzing Phenomenal Transformations of Repetition", *Music Theory Spectrum*, Vol. 25 No. 1, 2003, 67.

⁸ Hanninen, A. D., "Theory of Recontextualization in Music: Analyzing Phenomenal Transformations of Repetition", *Music Theory Spectrum*, Vol. 25 No. 1, 2003, 59–97.

⁹ transposition

¹⁰ sound stretching

¹¹ My favorite is the sound of Kaba Gaida, typical for Rhodope mountains in Bulgaria. It has a lower register than standar gaida. Examples of kaba gaida playing can be found at: <http://www.kabagaida.com> [accessed 01/07/2014].

¹² Levi-Strauss, C., *The Raw and the Cooked: Mythologiques*, Volume 1, J. & D. Weightman (Trans.), The University of Chicago Press, Chicago IL-London 1983[1964], 17.

¹³ Pattern as used here, means the melodic, rhythmic or some other grouping that is recognizable as such and that is repetitive.

¹⁴ Scholes, Percy A., "Form", *The Oxford Companion to Music* (10 ed.), Oxford University Press, 1977.

¹⁵ White, H., "Art Music and the Question of Ethnicity: The Slavic Dimension of Czech Music from an Irish Point of View", *Art Music and Ethnic-*

ity, IRASM 35, 1, 2004, 31.

¹⁶ Rice, T., "Reflections on Music and Identity in 'Ethnomusicology'", *Musiology* 7, 2007, 24.

¹⁷ Määttänen, R. P., "Reimer on Musical Meaning", 2003, 9. [On-line] Stable URL: http://act.maydaygroup.org/articles/Maattanen2_1.pdf [Last accessed: 24/02/2014]

¹⁸ Cross, I., "The evolutionary nature of musical meaning", 2006, 2. http://www.mus.cam.ac.uk/~ic108/PDF/IRMC_MS07_1.pdf [accessed: 24/02/2014]

¹⁹ Kent, T., "Hermeneutics and Genre: Bakhtin and the Problem of Communicative Interaction" in F. Farmer (ed.), *Landmark Essays on Bakhtin, rhetoric, and writing*, Lawrence Erlbaum Associates Inc., New Jersey 1998, 34–36

²⁰ Bakhtin, M. M., *Speech Genres and Other Late Essays*. University of Texas Press, 1986, 7.

²¹ Cross, I. (2008) *Musicality and human capacity for culture*, 2008, 11. http://www.personal.mus.cam.ac.uk/~ic108/PDF/Cross_musicality_culture_Musicae_scientiae08.pdf [accessed 15/01/2014].

²² Symbol/index/icon is a completely abstract system, the symbol/index/icon triad can be applied equally to all forms of communication. See <http://www.peirce.org> [accessed 02/07/2014].

²³ Määttänen, R. P., "Reimer on Musical Meaning", 2003, 3. [On-line] Stable URL: http://act.maydaygroup.org/articles/Maattanen2_1.pdf [Last accessed: 24/02/2014]

²⁴ Lawson, Sborgi R. Francesca, "Rethinking the Orality – Literacy Paradigm in Musicology", *Oral tradition*, 25/2, 2010, 431.

²⁵ White, H., "Art Music and the Question of Ethnicity: The Slavic Dimension of Czech Music from an Irish Point of View", *Art Music and Ethnicity*, IRASM 35, 1, 2004, 29–46.

Bibliography

1. Archer, R., "Assessing Turbfolk Controversies: Popular Music between the Nation and the Balkans", y: *Southeastern Europe* 36, 2012, 178–207.
2. Bakhtin, M.M, *Speech Genres and Other Late Essays*, University of Texas Press. 1986.
3. Blacking, J. *Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.
4. Carruthers, M., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, 2nd edition, Cambridge University Press, Cambridge, 2008.
5. Clanchy, M.T, *From Memory to Written Record: England 1066–1307*, Blackwell, Cambridge, 1991.
6. Chakrabarty, D., "Postcoloniality and the Artifice of History: Who speaks of Indian Pasts?", y: *Representations* vol. 37, 1992, 342–369.
7. Djokić, D. and Kerr Lindsey, J. (eds), *New perspectives on Yugoslavia – Key Issues and Controversies*. Rutledge, London and New York, 2011.
8. Dumnić, M., "The creation of folk music program on Radio Beograd before World War II: Editorial Policies and Performing Ensembles", y: *Musiology* 14, Belgrade, 2013, 9–29.
9. Dumnić, M., "This is the Balkans: Constructing Positive Stereotypes About the Balkans and Autobalkanism" y: D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić-Mihajlović (eds.), *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology SASA, Belgrade, 2012, 345–356.
10. Dvorniković, V., *Karakterologija Slovena*, 1939.

11. Foster, W., "Jazz Musicians and South Slavic Oral Epic Bards", y: *Oral Tradition* 19/2, 2004, 155–176.
12. Fracile, N., "The 'Aksak' Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore", y: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 44, Fasc. ½, 2003, 197–210.
13. Giddens, A., *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Stanford University Press, Stanford CA, 1991.
14. Golemović, D., *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka, XX vek, Beograd, 1997.
15. Gordy, E., *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*, University Park PA, Penn State University Press, 2010.
16. Hammond, A. (ed), *The Balkans and the West: Constructing the European Other, 1945–2003*, Ashgate, Aldershot, 2004.
17. Hanninen, A. D., "Theory of Recontextualization in Music: Analyzing Phenomenal Transformations of Repetition", y: *Music Theory Spectrum*, Vol. 25 No. 1, 2003, 59–97.
18. Hatzopoulos, P., *The Balkans Beyond Nationalism and Identity: International Relations and Ideology*, IB Tauris, London, 2008.
19. Jakovljević, R., "Marginality and Cultural Identities: Locating the Bagpipe Music of Serbia", y: *New Sound* 39, Belgrade, 2012, 137–139.
20. Jakovljević, R., "The fearless vernacular: reassessment of the Balkan music between tradition and dissolution" y: D. Despić, J. Jovanović, D. Lajić-Mihajlović (eds.), *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology SASA, Belgrade, 2012, 297–311.
21. Kent, T., "Hermeneutics and Genre: Bakhtin and the Problem of Communicative Interaction" y: F. Farmer (ed.), *Landmark Essays on Bakhtin, rhetoric, and writing*, Lawrence Erlbaum Associates Inc., New Jersey, 1998, 34–36.
22. Lajić-Mihajlović, D., "The 'Guslar': Individual Identity and Tradition", y: *Musicology* 7, Belgrade, 2007, 135–156.
23. Lajić-Mihajlović, D., "Ethnomusicological Biography of the Traditional Folk Musician: Biography of the Gusle-player", y: *Musicology* 8, Belgrade, 2008, 225–240.
24. Lajić-Mihajlović, D., "Ethnomusicological research of the guslars memory: a pilot study.", Serbian Academy of Sciences and Arts and Institute of Musicology SASA, Belgrade, 2012.
25. Lawson, Sborgi R. Francesca, "Rethinking the Orality – Literacy Paradigm in Musicology" y: *Oral tradition*, 25/2, 2010, 429–226.
26. Levi-Strauss, C., "The Raw and the Cooked" y: *Mythologiques*, Volume 1, J. & D. Weightman (Trans.), The University of Chicago Press, Chicago IL-London, 1983 (1964).
27. Marković, T., "Mužički romantizam iz stilsko teorijskog aspekta" y: Mirjana Veselinović - Hofman (ed.), *Istorija srpske muzike – Srpska muzika i evropsko mužičko nasleđe*, Belgrade, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007, 141–163.
28. Medić, I., "The Ideology of Moderated Modernism in Serbian Music and Musicology", y: *Musicology* 7, Belgrade. 2007, 279–294.
29. Milin, M., "Sounds of Lament, Melancholy and Wilderness; the Zenithist revolt and music", y: *Musicology* 5, Belgrade, 2005, 131–144.
30. Milin, M., "The stages of Modernism in Serbian Music", y: *Musicology* 6, Belgrade, 2006, 93–116.
31. Milanović, B., "The Balkans as a cultural symbol in the Serbian music of the first half of twentieth century", y: *Musicology* 8, Belgrade, 2008, 17–26.
32. Murko, M., "The Singers and their songs", y: *Oral Tradition*, 5/1, 1990, 107–130
33. Nettl, B., *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Urbana, 2005.
34. Ong, W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen and Co Ltd., 1982.
35. Pavlović, A., "Naming/Taming the Enemy: Balkan Oral Tradition and the Formation of 'The Turk' as the Political Enemy", y: Ivana Spasić and Predrag Cvetičanin (eds.), *Us and Them: Symbolic Divisions in Western Balkan Societies*, Centre for Empirical Cultural Studies of South-East Europe / The Institute for Philosophy and Social Theory of the University of Belgrade, Belgrade, 2013.
36. Pennanen, R.P., "Lost in scales: Balkan folk music research and the Ottoman legacy," *Musicology* 8, Belgrade, 2008, 127–147.
37. Petković, N., "Ritam i intonacija u razvoju srpskog stiha » y : *Ogledi iz srpske poetike*, Zavod za izdavanje udžbenika i nastavna sredstva, Beograd, 1980, 183–184.
38. Rice, T. "Reflections on Music and Identity in 'Ethnomusicology'", y: *Musicology* 7, Belgrade, 2007, 17–38.
39. Rice, T., *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. University of Chicago Press, 1994.
40. Sedak, E., *Josip Stolcer Slavenski – skladatelj prijelaza*, Mužički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb i Mužikološki zavod Mužičke akademije Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1984.
41. Said, E., *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978.
42. Shohat, E. Stam, R., *Unthinking eurocentrism: towards a multi-cultural film theory*, Routledge, London, 1994.
43. Samson, J., "Borders and Bridges: Preliminary thoughts on Balkan music". y: *Musicology* 5, Belgrade, 2005, 37–55.
44. Sarath, E., "A New Look at Improvisation", y: *Journal of Music Theory*, Vol. 40 No. 1, 1996, 1–38.
45. Stefanović, D. (ed), *Kornelije Stanković i njegovo doba*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 1985.
46. Stoianovich, T., *Balkan worlds: The first and the last Europe*. Armonk, E. Sharpe, New York, 1994.
47. Šarić, Lj. , "Balkan Identity: Changing Self-images of the South Slavs", y: *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 25, 2004, 5–6, 389–407.
48. Todorova, M., *Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York, 1997.
49. Tomašević, K., "The East–West Relations in the Polemical Context of the Serbian Art Between Two World Wars", y: *Musicology* 5, Belgrade, 2005, 119–129.

50. Vesić, I., "Radio Belgrade in the process of creating symbolic boundaries: the example of the folk music program between the two world wars (1929–1940)", у: *Musicology* 14, Belgrade, 2013, 31–55.
51. Veselinović-Hofman, M. Milin M. (eds.), *Prague and the students of composition from the Kingdom of Yugoslavia*. Belgrade, Serbian Musicological Society, Belgrade, 2010.
52. Vidić-Rasmussen, Lj., "From Source to Commodity – Urban folk Folk Music of Yugoslavia", у: *Popular Music*, Vol. 14, No. 2, University Press, Cambridge, 1995.
53. West, R., *Black Lamb and Grey Falcon: A Journey Through Yugoslavia*, Edinburgh, 2006.
54. White, H., "Art Music and the Question of Ethnicity: The Slavic Dimension of Czech Music from an Irish Point of View", у: *Art Music and Ethnicity*, IRASM 35, 1, 2004, 29–46.
55. Zemtsovsky, I., "Neither east nor West: In between but not a bridge: a riddle for a new discipline, the ethnomusicology", у: *Musicology* 5, Belgrade, 2005, 195–203.
56. Živković, M. (ed), *Josip Slavenski i njegovo doba*, SOKOJ – MIC, Beograd, 2006.

Interviews

1. Todorova, M. on "Imagining the Balkans" http://www.clas.ufl.edu/events/news/Articles%201996-2004/199911_todorova.html [accessed 18/01/2014]

Компонување данас

Јована Бацковић*

ИЗМЕЋУ ДВА СВЕТА

Приступ балканској оралној музичкој традицији помоћу технологије као композиционог и извођачког медија

УДК: 78.071.1 Бацковић Ј.

Biblid: 0354–9313, 21(2015) pp. 28–48

Примљено: 14. април 2015.

Прихваћено за штампу: 15. октобар 2015.

Оригинални научни рад

Сажетак: Овај текст истражује проблем тумачења музичког идентитета, значења и социјално-културалне вредности композиционог рада на који су утицале две традиције: модернистичка заснована на западноевропском класичном наслеђу и усмена традиција Балкана. Текст такође прати и процес трансформације и поновног стварања ауторкиног музичког језика: од класичног, усмереног на нотни запис, ка ономе више

интуитивном заснованом на импровизацији и извођењу уживо. Кроз ауторкина појединачна искуства као композитора и извођача, разматра се и на који начин је раскорак између ове две традиције утицао и још увек утиче на стваралачке праксе повезане са традиционалном музиком и жанровима проистеклим из ње у Србији и бившој Југославији. Ову дихотомију уочавамо ако музичко извођење сагледамо унутар социјално-културалног контекста. Због тога је значајан део овог рада усредсређен на истраживање могућности примене технологије у компоновању и извођачкој пракси којом би се ова ситуација превазишла. Технологија се овде не схвата само као средство за снимање, импровизовање, компоновање и извођење, већ и као медијум који преноси музичке вредности. Усменој традицији Балкана у овом истраживању приступило се не само као чисто звучном феномену, већ је пажња била усмерена и на дубока сазнања о природи сталног мешања различитих култура у региону, као и на постојеће културалне и религијске антагонизме. Овај рад истражује проблем изграђивања музичког идентитета као и значење ауторкине стваралачке праксе у односу на социјално-културално окружење из ког потиче, посматрајући и рецепцију аудиторијума изван балканског подручја. Сазнања о том окружењу заснивала су се на проучавању објављених радова аутора који су истраживали историјске, културалне и музичке сфере Балкана у односу на друге културалне обичаје и утицаје.

Кључне речи: усмена традиција, Балкан, импровизација, музички идентитет, креативна пракса, композициони процес, звучни процес, музички наратив, нивои.

* Јована Бацковић рођена је у Београду где је и дипломирала 2006. године на Катедри за композицију Факултета музичке уметности. Током студија основала је (1998) и предводила ансамбл *Архаи*, чији албум *Мистерион* је 2006. године објавила национална продукцијска кућа ПГП. Ансамбл *Архаи* тада је имао десет чланова који су развијали фузију традиционалне музике Балкана и амбијенталних звукова са импровизацијама у духу цеза, користећи класичну флауту, виолончело, клавир, електричну гитару, контрабас, удараљке, као и квинтет женских гласова. Као становник Велике Британије наставила је да компонује музику под именом *Архаи*. Током докторских студија (које је завршила на Универзитету *East Anglia* 2014. године) почела је да сарађује са британским фолк гитаристом Едријаном Ливером и развила облик живог вишеслојног вокалног извођења у комбинацији са тамбуром, тарабуком и електроником. Њене академске композиције су: *Тишина*, за мешовити хор на Лоркине стихове (2000), *Свита за клавир* (2000), *Is it really me* (на стихове Хуана Рамана Хименеза) за глас и клавир (2000), *Гудачки трио* (2001), *Четири хаику песме* за глас, флауту и маримбу (2002), *Crazy wotep* за женски хор и два клавира (2004), *Trilok* трио за кларинет, виолончело и маримбу (2004), *Inqualieren* за две гитаре (2004), *Basic moods*, гудачки квинтет (2006), *Кончертино за клавир и оркестар* (2006), *Nigredo* (2010), *Echoes* (2009), *The Balkanites* (2012). Јована Бацковић такође компонује музику за документарне филмове. jovanabackovic@gmail.com



Јована Бацковић

Катарина Костић*

ОДНОС ИЗМЕЂУ МОДЕРНОГ И ПОСТМОДЕРНОГ У СТВАРАЛАШТВУ ЏОНА КЕЈЦА НА ПРИМЕРУ ДЕЛА *HPSCHD*

УДК: 786.1.083:004.9

Bibliid: 0354-9313, 21(2015) pp. 50-63

Примљено: 14. 5. 2015.

Прихваћено за штампу: 12. 10. 2015.

Оригинални научни рад

НОВИ ПОГЛЕДИ

50

Сажетак: У посматрању развоја уметности, филозофије и естетике 20. века, Џон Кејц (1912-1992) се појављује као једна од најком-плекснијих, најутицајнијих и најинвентивни-јих личности света музике, поезије, концеп-туалног, експерименталног, перформерског, филозофског и теоријског деловања.

У овом раду сам настојала да, уводним сме-штањем Кејцовог опуса у бурне креативне деценије са почетка 20. века, затим кратким хронолошким прегледом развоја композицио-них пракси и теоријских радова (почев од ком-позиторовог откривања ритмичке структуре као отвореног, неутралног оквира за садр-жај дела, бављења релативизацијом односа између звука и тишине, употребом операција случаја и померања тежишта интересовања ка неодређености композиције с обзиром на њено извођење, до поимања и произвођења уметничког дела не као објекта, већ процеса) укажем на отклон који се од педесетих година 20. века догодио у Кејцовом стваралаштву – на померање од музичког медија ка перформативном и театарском стваралаштву. У настав-ку рада посветила сам се Кејцовом увиду у могућност измештања „класично“ схваћеног медија музике у композиционом и извођачком смислу у шири оквир театрализације живота једног уметника и свесног бића, као и релативизацији појма границе између стварања и живљења.

Узимајући дело *HPSCHD*, из 1969. године, за средишњи предмет анализе – студију случа-ја, бавила сам се истраживањем поменутих уметничких и теоријских линија развоја, као и друштвених и политичких аспеката Кејцо-вог стваралаштва који су увек нераскидиво везани за његову конкретну креативну про-дукцију. Такође, покушала сам да докажем хипотезу о сапостојању модернистичких и постмодернистичких одлика у Кејцовом ства-ралаштву, са фокусом на поменуто дело, које се, у наведеном пољу мог истраживања, богат-ством својих многих аспеката, појављује као парадигматско.

Кључне речи: модернизам, постмодернизам, multimedia, хепенинг, утопија, канон, Торо, Фулер, Арто, *HPSCHD*.

* Катарина Костић (1973), дипломирала је 2013. године на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. katkostic22@gmail.com

Почетком шесте деценије прошлог века Кејц је почео интензивно да изучава зен будизам. На предава-њима која је „западњачким“ ђацима држао јапан-ски филозоф Даисец Теитаро Сузуки, посебно га је при-вукла идеја зен поимања „неометаности“ и „узајамног прожимања“.¹

У *Предавању на Џулијарду (Juilliard Lecture, 1952)* Кејц је говорио да *тишина окружује звуке, тако да они могу да постоје међусобно се не ометајући, а ипак се истовре-мено и прожимајући*.² Кејц је и даље био свестан дуали-зма који је постојао између звука, са једне и тишине, са друге стране слушног искуства и креативног процеса. Искуство које ће ускоро доживети у глувој соби Харвард-ског универзитета, заувек ће променити његово поимање „тишине“.³

Техника коришћења случаја коју је Кејц пронашао у методи Ји Ђинга, омогућила је композитору да испразни свој ум од мисли и звукова. Овакво спровођење самоосло-бађања, препуштање „естетске одлуке“ случају, имало је за крајњи циљ композиторово поистовећење са бесконач-ношћу. Оваква „несврховитост“ ума и „незнање“ утрли су пут новом начину остваривања форме једног дела.

Термини попут *случаја, неодређености (индетермини-зма), или алеаторике* били су равноправно употребљи-вани како би описали процесе у делу подвргнуте опера-цијама случаја, варијабилност при извођењу или обоје, а неретко су бивали означавани и као *отворене форме или графичке нотације*.

За Кејца, *индетерминизам* је значао могућност да се дело сваки пут *изводи* суштински другачије, односно да је *извођачу* остављена могућност да при сваком поједином извођењу *изабере/одреди/формулише* један, између низа могућих начина за постојање дела при извођењу.

Овај битан отклон у Кејцовом односу према операцијама случаја проистиче из његовог увида да док год буде ства-рао фиксну партитуру, резултат ће бити „затворено“ дело с обзиром на извођење.

На овој новој кључној тачки Кејцовог развоја, треба јасно дефинисати улогу композитора која није напуштена, већ редефинисана у смислу да је Кејц тај који је осмислио процес и одредио правила његовог деловања и међусобног прожимања, односно, створио услове за постојање једног дела (доживљај/учествовање у).⁴ Такође, неодређеност с обзиром на извођење, омогућена изузетном флексибил-ношћу партитура које су дозвољавале различита читања, ускоро је добила нову редефиницију – одсуство потребе за икаквом партитуром, односно, ако је у првој половини педесетих година прошлог века Кејц постајао све свеснији да је чин компоновања процес, сада је почео да увиђа да и само дело постоји као – процес.

Композиција по којој је Кејц најпознатији свакако је *4'33"*, дело које је Дејвид Тјудор премијерно извео 1952. године. *Театарски фокус тихог комада је можда био нена-*

меран, али је Кејџ знао да је театар свуда око нас, чак и у концертним салама.⁵

Исте године одржан је прототип хепенинга, забележен као *Хепенинг у Колецу Блек Маунтин* (*Black Mountain Piece*, 1952), који ће утицати на хепенинг Алена Кепроуа, као и на флуksусовске акције. Одвијање сваке активности било је одређено операцијама случаја. Према речима Алана Рича, *то је био први покушај театарске презентације у слободној форми чији су главни временски исходи извођења били одређени методом Ји Ђинга, што је посејало семе за многа његова (Кејџова) будућа дела.*⁶

Траг односа према реципијенту/слушаоцу и пријему музичког или перформерског дела види се у тексту који је Кејџ објавио 1955. године:

Значајна акција је театарска (музика / имагинарна раздвојеност слушања од осталих чула / не постоји), обухватна и намерно несврховита. Театар стално настаје да би настајао: свако људско биће налази се у најбољем положају за пријем. Значајан одговор (устати ујутру и открити себе као музичара) / акција, уметност може се дати са било којим бројем звукова (укључујући и никоји / никоји и неки број су, као тишина и музика, нестварни).⁷

У даљем кретању ка театарским принципима извођења композиције, занимљиво је навести дело Фонтана микс (*Fontana Mix*, 1958). У „предговору” „партитури” Кејџ наводи да „употреба материјала није ограничена на музику за магнетофонске траке, већ да се може слободно користити за инструменталне, вокалне или театарске сврхе”.

Директан „потомак” овог дела био је *Позоришни комад* (*Theatre Piece*) из 1960. године. Ово дело је осмишљено за једног до осам извођача – музичара, играча, певача и заправо је проистекло из читања Фонтане микс, „преведеног” за потребе позоришне акције.

У мају 1965. године, у музеју Роуз Арт, Кејџ је извео дело **0'00" (4'33" бр. 2)**. „Партитура” је садржала једну једину реченицу: *У ситуацији која је подржана максималним појачањем звука (без фидбека), извести дисциплиновану акцију.* Простор музеја испуњавали су гласни звуци цвиљења, гутања, звецкања који су долазили из звучника смештених на различитим тачкама у простору музеја: Џон Кејџ, који је седео на шкрипавој столици на подесту степеништа између два спрата зграде музеја, куцао је писма на писаћој машини и повремено пио чашу воде. Био је опремљен микрофонима који су били повезани са звучницима музеја, тако да се сваки звук који би његово тело произвело изузетно појачавао и ширио по простору музеја.

Ако је раније хтео да своја музичка дела више приближи животу, сада је покушавао да свој живот претвори у уметничко дело. Музика је извијала из било које уметникове акције, а изостанак партитуре онемогућио је фиксирање искуства и његове репродукције.

Разлика између предмета – објекта и акције – процеса је сама суштина промене настале у Кејџовој музици педесетих и шездесетих година. Дело **0'00"** је изразит пример акцентовања уметникове акције и процеса.

На овом месту је потребно указати на социјалне и филозофске оквири и утицаје који су допринели формулисању нових Кејџових поетичких и уметничких интересовања. Филозофија дизајна и архитектуре Бакминстера Фулера,

закупљеност овог визионара егзистенцијалним питањима и начинима побољшања квалитета живота, у великој мери су утицали на Кејџов приступ симултаним извођењима и мултимедијалним перформансима. Фулер је сматрао да технолошки напредак омогућава да се за добробит друштва чини све више са све мањим утрошком радне енергије,⁸ односно све већи раст животног стандарда за све већи број људи.

Инспирисан Фулеровим предвиђањем скоро неограниченог глобалног богатства, Кејџ је почео да размишља о могућностима обиља у музици – превагом квантитета над квалитетом. Заправо, почео је да увиђа да се свако искуство сусрета са новим ликовним или музичким делом може схватити као квантитативна категорија, те да је потребно омогућити све више и више искустава, односно повећање квантитета продукције и рецепције уметничких дела.

Musicircus, мултимедијални перформанс инспирисан овим уверењима, био је први пут организован 1967. године, у Сточном павиљону Илиноиског универзитета. Кејџ је позвао музичаре да симултано наступе у павиљону на било који начин који им је одговарао – извођачи су добили само позивнице, без икаквих других упута који су се тицали наступа.⁹ Процењено је да је перформанс посетило око пет хиљада људи који, као што је и обећавао рекламни текст, нису чули једну једину ствар – чули су их све.

Примена идеја Бакминстера Фулера је очигледна у *Musicircusu*, где је Кејџ, попут „свеобухватног дизајнера”, пружио естетско обиље присутнима на перформансу. Кејџ је, сходно Фулеровом учењу, претпостављао да такво богатство збивања укида привилеговану улогу композитора и омогућава сваком присутном појединцу да усмери своју пажњу у ком год правцу пожели и, на тај начин, добије улогу активног и „будног” учесника, за разлику од пасивног посматрача:

Публика може да седи мирно или да ствара шуме. Људи могу да шапућу, говоре, па чак и да вичу. Публика може мирно да седи или да устаје и шета унаоколо. Људи су људи, а не биљке. „Да ли волите публику?” Наравно да волимо. То показујемо тиме што јој се склањамо с пута.¹⁰

Дело које затвара овај период Кејџовог стваралаштва, *HPSCHD* (1967–1969) за седам чембала и педесет једну траку, почива на необичном сапостојању музике

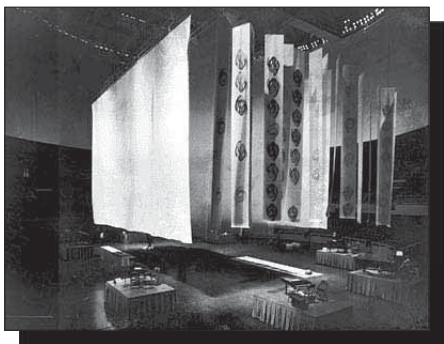


Слика бр. 1 – Хилер и Кејд раде на *HPSCHD*-у помоћу система ILLIAC II у Експерименталном музичком студију Универзитета Илиноис

различитих историјских епоха и мултимедијалног догађаја, у слободној форми коју је Кејд називао циркусом.¹¹

Ово дело је настало као резултат поруџбине швајцарске чембалисткиње Антонет Вишер. Кејд је у почетку одбијао поруџбину, размишљајући о могућем занимљивом начину употребе чембала, те прихватио рад на овом делу имајући на уму могућност спровођења идеје „изобиља” схваћене у Фулеровом смислу. Због кратког трајања звука чембала, Кејд је осетио потребу за *обогаћењем представе о скалама* [...] *Ниске нота, чак низови нота, скала и нота и тако надаље. Хтео бих да направим велико умножавање таквих ствари.*¹² Ову идеју симултаног извођења скала Кејд је идентификовао са Моцартовом музиком у којој су се дијатонски и хроматски пасажии смењивали и настављали на арпеђато деонице разложених акорада.

Кејд је у овом периоду стваралаштва дошао на Универзитет Илиноис, на позив професора компјутерски генерисане музике Леџарена Хилера да предложи пројекат за електронски студио овог универзитета (види слику бр. 1). Кејд је одговорио предлогом који се тицао рада



Слика бр. 2 – Изглед застава пре него што је почело извођење (Архива Универзитета у Илиноису, љубазношћу Дејвида Ајзенмана)

на музици за чембало, пошавши од претпоставке да би стварање музике која би почивала на мноштву симултаних мелодија и скала, могло да буде успешно остварено уз помоћ компјутера. Како сам није имао потребно знање за рад на компјутеру, Кејд се ослонио на сарадњу са Хилером која ће се испоставити као веома успешна на обострано задовољство.

Дуго очекивана премијера дела одржана је 16. маја 1969. године, читаву годину касније него што је првобитно било планирано, у скупштинској хали Универзитета Илиноис. Ова импозантна грађевина, обликована тако да подсећа на летећи тањир, подигнута је 1963. године са максималним капацитетом за осамнаест хиљада људи.

HPSCHD, дело које је названо по компјутерској ознаци за реч *harpsichord* – чембало, био је мултимедијални спектакл који је трајао четири и по сата. Звучни аспект овог дела био је заснован на употреби историјског музичког материјала, изведеног на седам чембала, заједно са употребом педесет и једног магнетофона са појачалима и звучницима на којима се емитовала педесет и једна компјутерски генерисана трака.

Визуелни елементи били су интегративни део дела. Осам хиљада четири стотине слајдова пројектовано је на осамдесет четири пројектора, а на осам филмских пројектора пуштано је четрдесет филмова, чије су дистрибуција и организација биле спроведене помоћу компјутерских софтвера креираних према моделу Ји Ђинга. Поред Кејда и Хилера који су осмислили деонице чембала, координисали са сарадницима израду компјутерских програма за употребу Ји Ђинга и реализовали компјутерски генерисане траке, још двојица уметника били су коаутори овог огромног мултимедијалног пројекта. Калвин Самшн, дипломац илиноиског универзитета, осмислио је и реализовао статичне визуелне елементе, а филмски и мултимедијални уметник Рон Немет изабрао је филмски материјал и креирао осветљење за *HPSCHD*.

Кејд је, желећи да истакне „телескопско” у визуелном материјалу, са сарадницима бирао слике планета, звезда, констелација и свемирских путовања. Додатних 1.600 слајдова настало је посебним комбинацијама различитих врста мастила и свемирских приказа. Трећу групу слајдова чиниле су слике конкретних предмета – странице Моцартове музике, компјутерска упутства и фотографије енциклопедијских илустрација.

Поред 48 екрана на спољним прозорима сале и 11 полупроводних екрана који су висили у централном делу сале, на тридесет застава (слика бр. 2) су се емитовале хармографске слике Рона Реша. Укупном утиску који су стварали разнобојни рефлектори доприносили су ефекти „црних светала” (black lights), те напослетку, постављање диско кугле.

Међу визуелним материјалима налазили су се и филмови о свемиру, као контраст интроспективности микротоналне музике. Ту су били и филмови са метафизичким увидима у однос свемира и човека – филмови који су приказивали Стоунхенџ и друге античке просторе. Најзад, занимљива је била и пројекција Мелијевог *Пути на месец* (Georges Melies, *Le Voyage dans la lune*, 1902) (видети слику бр. 3 на стр. 53).

Визуелна димензија *HPSCHD*-а је била обогачена и са око 4.000 туника (видети слику бр. 4 на стр. 55) на којима су били, флуоресцентним бојама одштампани, прикази из

грчке митологије. Под сноповима „црног светла”, митолошке слике су светлеле на онима који су их носили, стварајући утисак контракултурног догађаја карактеристичног више за хипи покрет, него за авангардну представу.

Такође, постојао је део простора на коме су се штампале мајице техником сито-штампе. Слика коју су присутни могли сами да одштапају на мајицама или туникама представљала је Бетовенов лик – бисту, са карактеристичном мајицом америчких колеца, на којој је била слика насмејаног Џона Кејца – на средини мајице где би се иначе нашао грб колеца.

Огромна количина звука емитовала се из звучника повезаних са појачалима магнетофонских трака. Повремене ефекти фидбека који су, парајућим звуком, пробијали укупну аудитивну масу, допуњавали су се са тананим звуцима чембала, за које је Вирџил Томсон рекао да су „звучали као Моцарт”.¹³

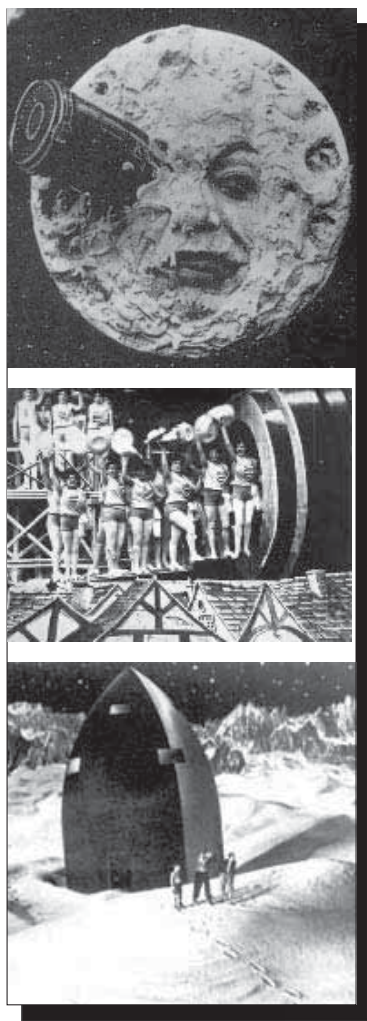
Такође, употребу различитих скала, „ниски нота”, по узору на Моцартову музику, требало је реализовати помоћу снимака на тракама. Снимци на свакој од педесет и једне траке заснивали су се на поделама октаве у распону од пет до педесет шест тонова, укључујући и стандардну поделу на дванаест тонова хроматске скале. Ови су тонови, надаље, могли бити микротонски мењани у оквиру 128 могућности – шездесет и четири повишена и шездесет и четири снижена степена – тако да је постојала велика база доступних висина. Један низ тонова био је компјутерски генерисан за сваку од педесет и једне траке помоћу операција случаја уз употребу Ји Ђинга. Поред овако направљених снимака на тракама, седам соло деоница за чембала, означених римским бројевима од I до VII, Кејц и Хилер су „склопили” од делова канона клавирске музике XVIII и XIX века, користећи комбинаторику засновану на Моцартовој *Музичкој игри коцкама* (*Musikalisches Würfelspiel*, KV 516f).¹⁴ По законима ове игре је осмишљен један од компјутерских програма коришћених у *HPSCHD*-у, те је једна соло деоница била направљена од двадесет минута на тај начин генерисаног звука.

У сагледавању целокупног Кејцовог опуса *HPSCHD* заузима јединствено место. Поред занимљивог питања афирмације постмодерне оријентације, ово дело покреће и мноштво могућих тумачења његових историјских, филозофских и друштвених аспеката. Важне и јединствене одлике *HPSCHD*-а тичу се и интеграције историјских материјала, Кејдове употребе компјутера у стварању музике и отвореног Кејцовог ослањања на филозофске и теоријске списе, између осталих, Тороа, Фулера и МекЛуана. Ово дело, можда више него иједно друго у Кејцовом опусу, представља пример значајних друштвених, филозофских и композиционих трендова с краја шездесетих година 20. века, истовремено нудећи, у својој оригиналности, интересантне отклоне од истих.

Занимљивост *HPSCHD*-а огледа се и у Кејцовом повратку идејама „структуре” и „форме” које је у претходним делима у потпуности био напустио.

Напокон, визуелни и театарски аспекти овог дела представљају крајњу тачку на линији коју је могуће пратити уназад до Кејцових дела са почетка четрдесетих година 20. века.

Између 1962. и 1969. године, Кејц је написао само петнаест дела, неупоредиво мање у односу на четрдесетак ком-



Слика бр. 3 – Сlike из Мелијевог *Пути на Месецу*

позиција у претходном седмогодишњем периоду, те на овом месту треба подсетити на велике промене које су се одиграле у Кејцовом професионалном животу.

Изузетна популарност која се обрушила на Кејца учинила је потпуну промену ритма и темпа у његовој свакодневици.¹⁵ Као што је већ речено, ако је раније хтео да своја музичка дела више приближи животу, сада је покушавао да свој живот претвори у уметничко дело. Према Причету, шездесетих се Кејц „померио од аранжирања ствари до олакшавања процеса”.¹⁶ Кејц је, како пише исти аутор, био свестан промена које су се у свету одигравале 1960-их. То је учинило да осети потребу, како друштвену, тако и у свом делу, да крене поново од нуле¹⁷, односно – почети поново, претпостављајући изобиље, незапсленост, ситуационо поље, многострукост, непредвидљивост, тренутачност, могућност учествовања.¹⁸

Кејц се окренуо стварању дела које је, формирајући се у складу са овим уверењима, морало бити анархијско, утопијско и у великој мери „тотално уметничко дело” у вагнеријанском смислу.

Важан аспект **HPSCHD**-а, попут осталих дела заснованих на принципима утопије, јесте да ово дело, *посредује између две културне и социјалне реалности, између света какав јесте и оног који треба да постане*.¹⁹ Дело је написано у јеку хладноратовске трке за путовањем на Месец, а истовремено је било мишљење многих, укључујући Бакминстера Фулера, да је дошао тренутак када ће се различити светски проблеми решити уз помоћ технологије. Утопијска дела постоје као „културне интервенције које, сагледане уназад, изгледају као мостови преко „рупа у времену“, између различитих организација друштвеног живота и чија појединачна ефективност нестаје оног тренутка када се ове промене остваре”.²⁰

Турбулентна друштвена збивања у касним шездесетим годинама односила су се и на физичке промене у свету, односно ширења области човековог физичког постојања ван граница планете. Проблем физичког простора поново је био битна тема човечанства, као што је то, почетком 16. века, било откриће Новог света. Као што је *Утопија* Томаса Мора написана у процепу између „старог” и „новог” континента, тако је и Кејц почео рад на **HPSCHD**-у у освит, како је тада масовно схватан, Новог света путовања у свемир.

У обраћању литератури која се бави сагледавањем Кејцовог дела као модерног или постмодерног, приметно је да филозофи, архитекте, теоретичари друштва и историчари уметности несумњиво сврставају Кејцов рад у оквире постмодерног периода, док међу музиколозима постоји подела у односу на одређивање Кејцовог дела према припадању овим двома мегакултурама. У свом чланку „Привилеговати тренутак: Кејц, Јунг, синхронизитет и постмодернизам”, Чарлс Хем пише:

*Сугерисати да је музика Џона Кејца од 1950. године наовамо постмодерна... није само игра речима, већ пре покушај да се изрази суштинска разлика између Кејца и већине његових савременика и да се установи заједничка основа са литературом која се бави Кејцовом визуелном уметношћу и поезијом, у којој већина аутора полази од претпоставке да је Кејц био постмодерниста.*²¹

Хем је истакао да рећи да је Кејц постао постмодерниста, не значи само да је раскинуо везе са Стравинским, Шенбергом, Веберном, Ајвзом и Бартоком, већ, много

битније, са традицијом која сеже уназад најмање до Хајдна и Моцарта.²²

У есеју „Кејц и постмодернизам” Алистер Вилијамс покреће расправу о (не)могућности повлачења јасне границе између две парадигме, користећи поједностављене категорије попут *затворено* против *отворено*, или *структурирано* против *неодређено*.²³ Иако на први поглед појавност Кејцовог музичког и теоријског дела можда не делује као постмодерна, дубља анализа показује далеко већу заснованост дела попут **HPSCHD**-а на постмодерним одредницама, поготово ако се прихвати Вилијамсово схватање постмодернизма као „дијалога са модернизмом”.²⁴

Детаљнија анализа **HPSCHD**-а открива да аспекти попут битности учествовања, одсуства јединствене наративности дела, употребе колажа и пастиша, као и присутне многострукости у извођачком простору, значајно упућују на његово смештање у оквире постмодернистичких одређења.

Кејц је педесетих година прошлог века у својим предавањима и теоријским списима говорио не само о „радикалном раскиду” са високим модернизмом прве половине 20. века, већ, како пише Хем, *са читавом најшире омеђеном модерном ером*, односно *„Бетовен, а не Стравински или неко њему сличан, постао је Кејцово омиљено страшило*.²⁵

У предавању *Композиција као процес* Кејц је написао и следеће редове:

*Ремек-дела и генији иду заједно и када тиме што идемо од једнога ка другоме чинимо живот сигурнијим него што збиља јесте, може нам се десити да никада не упознамо опасности савремене музике или чак да будемо у стању да попијемо чашу воде. Да од нечега направите ремек-дело треба да имате довољно времена да то класификујете и направите га класичним. Али код савремене музике нема времена за класификације.*²⁶

Кејцова предавања и списи из педесетих и шездесетих година недвосмислено преиспитују конструкт „генија” и идеју музичког канона, те употреба историјских „ремек-дела” које су створили „генији” прошлости, као извора музичког материјала у **HPSCHD**-у, може деловати изненађујуће.

На овом месту је потребан кратак осврт на један од рекламних постера за премијерно илиноишко извођење **HPSCHD**-а на коме је Кејц приказан као музички ратник. На својим грудима он носи штит азијског ратника, а преко рамена има пребачен средњовековни троперац, којим као да се спрема да замахне и посече троглаву аждају „традиционалне музике” – главе Бетовена, Моцарта и Шумана, чију ће музику употребити у овом делу. Кејц носи панталоне астронаута које су пупчаном врпцом повезане са магнетофоном који носи ознаку 3М (*видети слику бр. 5 на стр. 56*).

Меркурова крила на његовим стопалима указују на Кејцову улогу претече авангардне музике, као што и ореол око његове главе јесте ореол свеца – заштитника те авангарде. Кејцов лик са ореолом може се конотирати и као прича о Светом Ђорђу новог времена, убици аждаје, по заједничком предању хришћанских цркви. Кејцов лик је озарен његовим препознатиљивим осмехом попут Буде нове музике, у контрасту са строгим „канонизованим”

изразима на лицима тројице композитора минулих епоха. Чембало које стоји између Кејџа и 3М магнетофона употпуњује укупан утисак судара старог и новог.

У рукопису насловљеном *Музика за чембало* из 1967. године који је требало да појасни рад на Илинојшком универзитету те године, Кејџ је написао:

Моје виђење Моцартове музике јесте да њу пре одликује тежња ка многостраности, него ка јединству. Он је, у кратком временском исечку, користио скале од дванаест тонова, седам тонова и три тона: хроматске, дијатонске и „скале” начињене од терци, великих и малих.

Намеравам да употребим компјутерску анализу како бих одредио Моцартову праксу с обзиром на те скале: његово „вођење гласова”. Затим, да применим та открића на друге бројеве тонова у оквиру других подела октаве, од, рецимо, пет тонова по октави, до педесет три тона по октави. Затим, да синтетизујем на магнетофонској траци многоструку музичких линија, дајући им свима звук чембала.

Готово дело ће се заснивати на тим тракама (вероватно од једне до две стотине њих) било који број који би могао да се изведе заједно, са или без деонице за конкретно чембало, на коме би се свирало уживо, али преко појачала.²⁷

Кејџ је говорио о својој наклоности према Моцарту због његове тежње ка „многостраности”, која је стајала у супротности са Баховом музиком *који се кретао ка јединству*.²⁸ Овакав увид у „многостраност” Моцартове музике у потпуности је одговарао њеној употреби у Кејџовом мултимедијалном *HPSCHD*-у који је почивао на истим филозофским идејама *многострукости, изобиља, неометаности и међусобног прожимања*.

Кејџ и Хилер су се одлучили за седам деоница за чембало, уместо једне коју је Кејџ помињао у претходним разматрањима у спису *Музика за чембало*, а реализација идеје о прављењу компјутерског програма према структуралном моделу у Моцартовој *Musikalisches Würfelspiel* била је поверена Летицији Сноу. Она је осмислила програм назван DICEGAME (ИГРА КОЦКАМА) који је омогућио избор музичког материјала за пет од седам соло деоница за чембало. Соло I је био транскрипција компјутерског програма направљеног по узору на комбинаторику Ји Ђинга за рад на магнетофонској траци заснованој на дванаесттонској подели скале, а чију је графичку нотацију чинио само један ред нотног система. Трајање означених висина назначено је одређеним простором на страници папира – пет инча (12.5 цм) и одговарало је једној секунди, а свака страница је требало да траје тачно 20 секунди. Свих осталих шест соло деоница биле су у некој вези са Моцартовом музиком.

Хроматска соло I деоница компјутерског извода била је намењена извођењу Дејвида Тјудора. Промене у јачини, уписане у ову деоницу, Тјудор је реализовао уз помоћ специјалне направе коју је посебно наручио.²⁹

Соло VII је чинила једна страница упутстава за чембалисту како да свира било коју Моцартову композицију по свом избору.

Кејџ је у писму Вишеровој, датираном 3. јуна 1968. године, Вишеровој написао да ће „чиста” игра коцкицама имати око четрдесет страна, а имаће, надам се, ефекат



Слика бр. 4 – Сазвежђа осликана на туникама

*Сатијеве Музике за намештај (Musique d'Ameublement).*³⁰

У соло деоницама II, III и IV коришћена је Моцартова музика као изворни материјал, док је у деоницама за чембало V и VI коришћена „замена” из пијанистичког канона. Не постоји ниједна сачувана белешка која би помогла у трагању за доношењем одлуке о употреби „замена”. Није сачуван писани документ нити о једној расправи о било ком композитору са листе за „замену”. Познато је само да су Кејџ и Хилер имали идеју фомирања историјских периода – од Моцартовог до свог времена – сваког у трајању од око двадесет и пет година, уз „пропуштање” Бетовенове музике и изабраних дела осталих композитора кроз игру бацања коцкица. На списку „замена” биле су следеће композиције: замењена „лажна” Моцартова *Игра коцкицама*, Бетовенова *Апасионата*, Шопенов *Прелудијум у де молу*, оп. 28, један став из Шумановог *Карневала*, оп. 9, Готшалков *Бенцо*, Бузонијева *Сонатина* бр. 2, први став Шенбергове *Сонате* бр. 1, оп. 11, Кејџова *Зимска музика* и Хилерова *Соната* бр. 5.

Употреба широког спектра немумичких звукова исходила је из свести о њиховој „свежини” и њиховој ослобођености од асоцијација „уграђених” у сећање слушаца. Са друге стране, било је тешко замишлити могућност ослобађања позајмљеног историјског материјала од специфичног контекста, односно његово примање у процесу слушања „без размишљања”. У предавању *Композиција као процес: Промене*, Кејц пише:

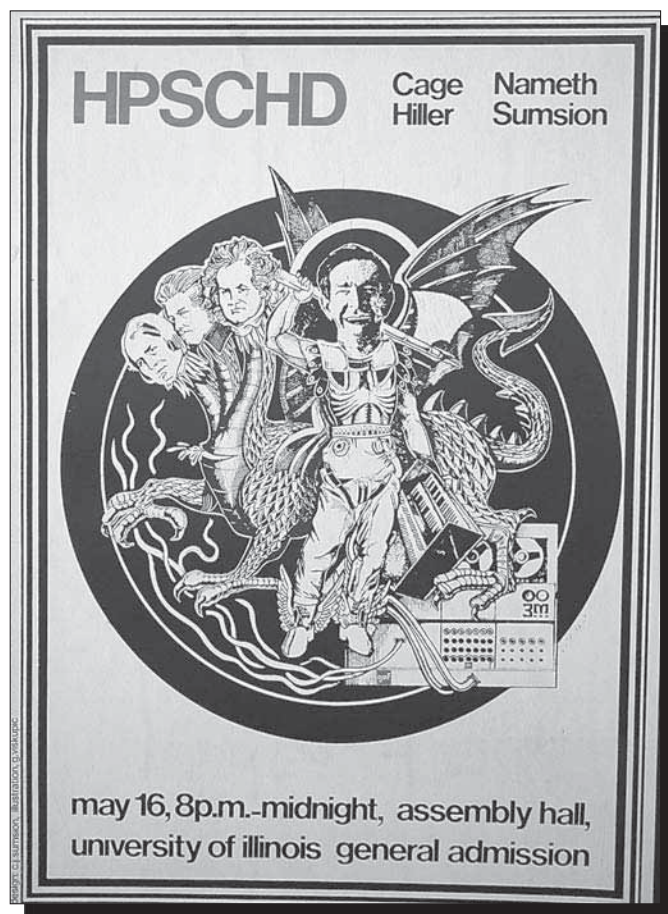
Било ми је одбојно још неколико других врста звукова: Бетовенова дела, италијански bel canto, цез и вибрафон. Бетовена сам користио у Williams mixu, цез у Имагинарном пејзажу број V, bel canto у недавној деоници за глас у Концерту за клавир и оркестар. Остаје ми да нађем склад са вибрафоном. Другим речима, осећам да мом укусу за боју недостаје нужност и откривам да у оној размери у којој одустајем од ње чујем све прецизније. Бетовен је ту изненађење, прихватљиво уху као и кравље звоно.³¹

Инспирисан учењем зен будизма о *прихватању*, Кејц је увидео да треба да нађе начин да историјске материјале учини *прихватљивима*. Један од задатака на том путу било је претварање интенционално створеног материјала у неинтенционалан, што је захтевало одређену деконструкцију самих извора.

Тим пре што Моцарт, Бетовен, Шуман и Шопен нису овде изабрани као несумњив ауторитет у области пијанистичке литературе, већ као „несумњив ауторитет” чија се позиција у оквирима канона не доводи у питање. Кејц и Хилер су, чини се, користили интелектуални ауторитет ових дела, истовремено преиспитујући њихову музичку улогу, као и друштвена очекивања која су ова дела могла да произведу.³²

Такође, познато је Кејцово инсистирање на навођењу „изабраних” филозофско-религиозних учења и уметника као својих узора, односно исходних тачака, те повезивање са ствараоцима попут Сатија, Ајвза или Шенберга, више аутора тумачи као Кејцово обезбеђивање легитимитета свом делу. Дејвид Николс у тексту *Кејц и Америка (Cage and America)* пише:

У каснијим годинама, Кејц је веома истицао значај учења код Шенберга... (и) поносно истицао наводно Шенбергово мишљење да „Он није композитор, већ проналазач. Генијални.” Ипак, у стварности, Кејцова естет-



Слика бр. 5 – Постер за *HPSCHD* који је осмислио Самшн, а илустровао Гери Вискупиц (Приватна колекција Дејвида Ајзенмана)

ска позиција настала је вероватно под много већим Кауеловим, него Шенберговим утицајем.³³

Џен Паслер у тексту *Измишљање традиције (Inventing a Tradition: Cage's "Composition in Retrospect")* говори о сврси Кејцовог изричитог истицања извесних извора, идеја и претеча: *Кејц не тражи потврду моћи, већ [...] „одговарајућу прошлост” за измишљање традиције чији је он следећи логичан наследник, следећи глас.³⁴* Ове везе са прошлошћу и понављање „имена” у наступима и текстовима, не само Шенберговог и Сатијевог, већ и Дишановог, Тороовог, Мајстера Екхарта и других, сугерише *садашње присуство прошлости* у Кејцовој *садашњости*.³⁵

Претходна анализа упућује на разматрање питања *времена* – прошлости, садашњости и будућности, и како се схвата и контекстуализује појам времена, једна од средишњих тема постмодернистичких мислилаца:

Прошлост и садашњост нису два модалитета садашњости, прошлост као узмакла или бивша садашњост, или садашњост која није више под рефлекторима. Пре, прошлост и садашњост суштински коегзистирају; функционишу у симултаности.³⁶

Но, горенаведена релација „бившег” и садашњег времена није суштина темпоралних односа у *HPSCHD*-у. Ово дело није замишљено као пут у виртуалну прошлост, већ је фокус пре усмерен на могућу будућност, замишљену кроз утопијски простор.

Без обзира на чембалистичке соло деонице, *HPSCHD* није код публике „евоцирао прошлост”, већ су компјутерски генерисани звуци чинили општи утисак футуристичким, додатно потцртан визуелном димензијом слика и филмова са темом свемирских путовања и истраживања. Ова представа будућности није била њена могућа, већ измаштана „реалност”, битна разлика у контексту посматрања утопистичке димензије *HPSCHD*-а.

Симултаност догађаја у *HPSCHD*-у је такође битан аспект његове временске димензије и њене перцепције. У разговору са Данијелом Шарлуом о питањима (ин)детерминизма, Кејџ објашњава:

*Не размишљајте о делу изван времена. Уместо контролисања могућности, уместо тога да их пустите да се појављују искључиво у сукцесији, раскните њихову линеарност и пустите их симултано, одмах и све одједном. Као у *HPSCHD*-у и *Musicircusu*, требало би да допустите свим разноврсним појавностима да се слободно одвијају и повезују: не-линеарност чини да искључују једне друге. Све што треба тада да урадите јесте да задржите нелинеарност... Тиранија и насиље нападају под управу линеарности. Неодређеност, како је ја видим, јесте скок у нелинеарност. Или у изобиље.³⁷*

Будућност описана утопистичким наративом није фиксирани и одређено „требало би”, већ пре флексибилно, вишеструко „шта ако”. Отелотворена утопија – ако би могла да постоји – била би место где би сви проблеми били решени, циљеви би били достигнути, структуре би биле заокружене. Утопија је слика идеалног друштва у коме **време стаје**.³⁸ (болд К. К.)

Једна од намера у овом делу, било је поновно успостављање везе између високог модернизма и свакодневице. Ово повезивање је подразумевало инкорпорацију богате традиције, али на начин који је реконтекстуализовао „позајмљени” материјал. Кејџ је, заправо, покушао да оствари симултано постојање до краја спроведеног *деконструктивистичког поступка* према историјском материјалу и, готово нетакнуте, идеје „канона” инхерентне том истом материјалу.

На неки начин, Кејџов рад на *HPSCHD*-у био је реакција на романтичарски концепт аутономног уметничког дела. Кејџ је преиспитивао улогу ствараоца као генија, диригента као диктатора, извођача као потчињеног и публике као невиног посматрача.

Године 1967. Кејџ се упознао са Тороовим учењем, под чијим је утицајем у наредних неколико година формирао своје политичке и друштвене ставове и уверења којима ће остати веран до краја живота. У време када је открио Тороов *Дневник*, Кејџ је већ писао о анархији и начину на који уметност може да послужи као пример за ново друштвено уређење:

Уметност, уместо тога да буде предмет који је направила једна особа, постаје процес који је покренула група људи. Уметност је подруштвљена. То није ствар да неко каже нешто, већ да људи раде ствари, дајући свима (укључујући и онима који у томе учествују) могућност да стекну искуства која иначе не би стекли.³⁹

Кејџова визија друштва заснивала се и на идеји о изобиљу технологије у блиској будућности, настале под великим утицајем Фулерових визија. Ово је такође било и Меклуаново становиште који у чувеном чланку *The Agenbite of Outwit*⁴⁰ пише:

Човек у будућности неће радити – машине ће радити за њега – али може бити потпуно ангажован на начин једног сликара, или мислиоца, или песника. Човек ради када је делимично ангажован. Када је у потпуности заокружен, он се игра или одмара.⁴¹

Овакве промене уметничких и естетичких уверења које су се заснивале на визији идеалног друштва, нужно су произвеле и неке друге промене узроковане захтевима нове естетике и нових уметничких дела. Прва промена тичала се учешћа публике, односно брисања границе између извођача и публике и „отварања” извођачког простора. Ова промена је за собом отворила питање немешања. Наиме, Кејџова намера је била да извођачки простор буде тако организован да је у његовим физичким оквирима могуће остварити независне, паралелне активности, односно да заједнички простор не подразумева нужно и заједничке акције присутних у њему. Чарлс Џанкермен је у зборнику радова *John Cage: Composed in America*, у тексту који се бавио социјалним аспектом *Musicircusa* написао:

Немешање је, као политички принцип, дуго било основна црта анархичног поретка западног либерализма. Али Кејџ је отишао даље, уздижући га до нечега попут онтолошког принципа, охрабрен уверењем да је пронашао научну подршку немешању у идеји Бакминстера Фулера да је сваки објекат, жив или нежив, окружен празнином, простором ништавила.⁴²

Наше бивствовање у свету би требало да буде истовремено „неометано” и „узајамно прожимајуће”, што је за Кејџа значило отвореност за сва искуства. *Управо ово стање уравнотежене аутономије – узајамно прожимајуће и неометајуће – Кејџ назива „анархијом”*.⁴³

Разматрајући ове проблеме, Сара Хајмбекер наводи одломак из књиге *Проблеми у поезији Достојевског* Михаила Бахтина у коме говори о конструкту карневала: *Карневал је начин протеклог миленијума да осети свет као једну од највећих групних представа [...] ту нема ни зрна нихилизма, нити зрна празне фриволно-*



Слика бр. 6 – Постер за *HPSCHD*
(Приватна колекција Дејвида Ајзенмана)

сти, или вулгарног боемског индивидуализма.⁴⁴

Карневал, овако схваћен, супротстављен је канону или тоталитарности, односно окренут је ка многострукости и разноврсности које омогућавају множину искуства.⁴⁵ Посматрана као карневалска, публика *HPSCHD*-а је била подједнако учесник ове представе као и чембалисти, или реализатори снимљеног звука на тракама. Управо је карневалско изобиље омогућило да гомила учесника створи звуке и слике који у мањој групи не би били могући, односно просторна и квантитативна димензија дела омогућиле су активно учествовање присутних. У једном од интервјуа Данијелу Шарлуу, Кејџ каже:

*Гомила се кретала унаоколо у потпуној слободи и с времена на време би људи спонтано заплесали, на тај начин додајући своје сопствено позориште читавом глобалном позоришту које им је било дато.*⁴⁶

Кејџ је истицао важност мултимедијалности која нема једну фокалну тачку, већ у таквој „театарској” ситуацији не постоји центар на који је усмерена пажња посматрача – центар је у свакој тачки.

Кејџ је, још четрдесетих година 20. века, био упознат са визијом позоришта архитекте Мохољ – Нађа у коме би постојали вишеструки звучни извори и које би било испуњено светлошћу и бојама, уз помоћ покретних филмских пројектора, система огледала и оптичких инструмената.

У естетици *HPSCHD*-а могуће је испратити неколико позоришних теорија које

су директно утицале на стварање овог дела. То су, пре свих, теорија тоталног позоришта Антонена Артоа, деловање њујоршке позоришне трупе Ливинг Театар (Living Theater) и хепенинзи шесте и седме деценије 20. века.

Ипак, *HPSCHD* се, умногоме, не може подвести под појам хепенинга. Кејџ је у овом делу створио простор виртуелне реалности, а можда најбитније, Кејџ се директно обратио високој уметности музичке традиције, те употребио музички материјал прошлости. Према Кепроу, теме, материјали, радње и асоцијације које покрећу хепенинг могу проистећи из свих могућих извора, осим из уметности, њихових деривата и њиховог миљеа.⁴⁷

Не само да се „уметност” не узима у разматрање као извор материјала, већ композиције, акције и слике треба да буду искоришћени на „најнеуметничкији” могући начин. Хепенинг треба да изведу непрофесионалци без претходних проба. У *HPSCHD*-у има „исувише” уметности и вештине да би могао да се назове хепенингом.

Кејџ је давао предност изобиљу и многострукости над једнообразношћу. Његово замагљивање граница, од педесетих година 20. века, између поезије, музике, позоришта и плеса стајало је на линији постмодернистичког одређења фрагментарног и процесуалног дела, насупрот формално чистим, чврсто структурираним и ка принципу дела-као-објекта окренутим модернистичким остварењима.

Поједини аутори су се, у овом разматрању могућих естетских и формалних одредница Кејџовог дела, фокусирали на дискурсе и уметничке праксе које дефинишу однос модернизма и постмодернизма као опозициони, као, континуалну центрипеталну антиномију, по речима Џорџине Борн.⁴⁸ Ова ауторка детаљно разматра и дефинише Кејџову експерименталистичку праксу као постмодерну негацију модернистичке музике. Крећући се супротно модернистичким токовима, Кејџ и други уметници из његовог постмодернистичког окружења давали су предност „хоризонталним” друштвеним и музичким ситуацијама, односно ситуацијама без вођства, над хијерархијским структурама „моћи” серијализма. Борнова даље тврди да су се, супротно Булезу, Штокхаузену и интернационалном стилу интегралног серијализма педесетих година 20. века, постмодернистички композитори интензивно кретали ка техникама неконтроле. Ова ауторка наводи још два аспекта експерименталних пракси које означава као постмодернистичке – интересовање за незападну и популарну музику и придавање важности ритуалу извођачких пракси уживо.

Поменута хоризонтална друштвена уређења разматра и Гордана П. Црнковић у тексту „Утопијска Америка и језик Тишине”.⁴⁹ Црнковићева говори о „лажним” заједницама које се одређују према неколико подигнутих центара моћи, као што су медији, влада, или различите институције. Ови центри функционишу као контролне тачке кроз које пролази комуникација те заједнице. На тај начин они обликују и одређују језик заједнице, те њени припадници постају више „центар”, а све мање они сами. У хоризонталној равни, анархично лишеној хијерархије, ослобођеној увек већ створених дефиниција високог центра, појединац може да покуша да постане самосвојан и да креира свој сопствени језик. Црнковићева налази да је „хоризонтална” интеракција између множине центара код Кејџа дефинисана као

неометање између центара: *Битно је неометање звукова* и као одсуство сједињавања – *хармонично сједињавање звука није битно*.⁵⁰ Центри се налазе у стању међусобног прожимања.

HPSCHD постоји управо на размеђи оваквих постмодернистичких одлика и минуциозног модернистичког стварања дела, израста на сапостојању случајних сусрета изобиља звучних и визуелних садржаја, случајних сусрета присутних у „публици” са тим садржајима и међусобном сретању те публике и детаљно унапред планираним одвијањем целокупног догађаја од стране једног јединог „врховног центра” – самог Кејџа. Заправо, посматрано са аспекта претходне анализе Гордане Црнковић, иако дефинисано кроз један центар „моћи”, дело **HPSCHD** истовремено постоји као хоризонтално организована социјална и уметничка ситуација, постоји кроз хоризонталну комуникацију присутних људи и артефаката који функционишу у узајамном прожимању и неометању.

Разматрајући оријентацију Кејџове музике кроз призму његовог односа са Булезом и интегралним серијализмом, Алистер Вилијамс говори о метафоричном сукобу потпуне контроле дела и естетике буржоаске музичке традиције, услед увиђања да *„модернизована рационалност може да продре у посвећену област уметности – односно да сугерише да и уметност може да буде изложена врсти анонимних управљачких механизма који контролишу индустријализована друштва*.⁵¹

Као што је усвојио и примењивао Кумарасвамијеву доктрину да је *функција Уметности да подражава Природу*

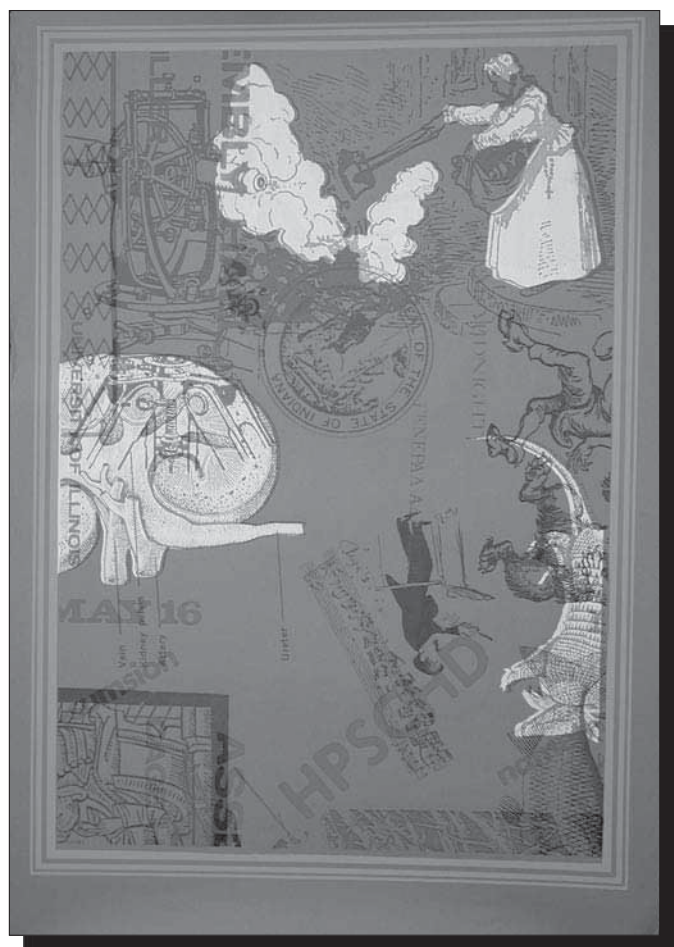
у начину њеног деловања, Кејџ је сматрао да Друштво треба обликовати по узору на начин произвођења, функционисања и деловања Уметности:

*А шта је сврха писања музике? Наравно, једна је да се не бави сврхама, већ звуцима. Или, одговор мора узети облик парадокса: сврховита несврховитост или несврховита игра. Међутим, ова игра је афирмација живота – не покушај да се из хаоса изведе ред, нити да се назначе побољшања у стварању, већ једноставно начин да стекнемо свест о животу који живимо, који је тако изванредан када човек једном из њега уклони свој дух и своје жеље и пусти га да он поступа на сопствени начин.*⁵²

Наводећи чувену реченицу о опонашању природе из Кејџовог предавања *Срећне нове уши!* која се тицала његовог одушевљења Кумарасвамијевим учењем, Џоан Реталек указује на запостављени садржај у наставку овог предавања: *Наше схватање „њеног начина деловања” мења се у складу са напретком у наукама*.⁵³ Ова ауторка упућује на нова научна тумачења комплексних система у природи, схватања која те системе описују као засноване на бескрајно комплексној непредвидљивости. Креирање научних модела ових система изродило је структуре које су, између осталог, савремене редеофиниције хаоса – савремен начин на који научна заједница ствара своје мишљење о односу између реда и нереда.

Непредвидљивост Кејџове музике, као деловања *артефакта* и подједнака непредвидљивост временских услова, као деловања *природе*, могу се видети као део (по)етичке силе у Кејџовом делу, као чин *смештања анархичних вредности у слободу свих елемената, укључујући слободу медија, извођача, окружења и публике, а како би, квалитетом сопствених природа, допринели неометаној узајамној прожиманости која формира комплексност склопа реализације*.⁵⁴ Односно, Кејџ као уметник редеофинише и поново вреднује хаос, схваћен као однос између реда и нереда, у контексту непосредности свакодневног живота који Џоан Реталек назива *(по)етиком комплексног реализма*.

Основу Кејџових теоријских написа и уметничких пракси чинило је занимање за друштвена кретања, политичка уверења и откривање механизма њиховог деловања на уметност, те изналажење



Слика бр. 7 – Постер за **HPSCHD** (Приватна колекција Дејвида Ајзенмана)

путева супротног смера – могућег уметничког деловања на друштво. Но, Кејџ никада није био политички ангажован уметник у уобичајеном смислу отвореног сукоба, јер сам није веровао у могућност позитивног исхода такве врсте супротстављања дубоко укоревеним друштвеним проблемима. Својим делима није желео да понуди готова решења, у која такође није веровао, већ да постави права питања, у правом тренутку, која ће својим деловањем у уметности и у друштву допринети еволуцији свести, односно променама које би могле да се догоде у уму сваког појединца. Односно, Кејџов друштвени ангажман и начини уметничке праксе пре би се могли дефинисати као индиректни – као стварање музике која би отворила умове људи ка новим друштвеним и уметничким могућностима. Његова интересовања била су усмерена ка трагању за постојањем које је сам дефинисао као анархично – не у смислу безобзирног самоповлађивања, већ „неометања” примењеног на уметност (како би се онемогућило деловање „укуса” и естетских судова на *сам живот који живимо*) и примењеног на свакодневницу као самодисциплина која умањује деловање ега на постојање других појединаца. Идеје *неометаности* и *међусобног прожимања* стоје у нераскидивој вези са Кејџовим поимањем постојања: *Живљење за неку ствар значи да је у свом центру. То за собом повлачи неометаност и узајамно прожимање*.⁵⁵

У погледу претходно размотрених Кејџових друштвених и политичких уверења и уметничких покушаја реализације досезања модела „бољег друштва”, *HPSCHD* је представљао реплику таквог друштва у малом. Идеје неометаности и узајамног прожимања биле су парадигматски реализоване у међусобном сапостојању, у смислу фулеровског *изобиља*: звучних и визуелних материјала, наслојеном живом наступу извођача, компјутерски генерисане музике, огромном броју присутних у публици, који су били изложени обиљу најразличитијих врста визуелних садржаја и подстицаја. *HPSCHD* се није заснивао само на тренутном физичком наслојавању многоструке реалности, већ и на вертикалном темпоралном наслојавању кроз векове.

Кејџ је, заправо, веровао у уплив „уметничког” духа у друштвена кретања, односно да је побољшање у целом свету могуће остварити не директним акцијама групе људи, већ развојем и проналажењем нових начина заједничког рада на стварању и извођењу музике.

Компоновање, извођење и слушање представљају различита могућа искуства. Кејџ је, сходно томе, сматрао да су покушаји да се у позоришту „реалност” представи као јединствена, неутемељени и, заправо, бесмислени, те да се треба усмерити ка стварању позоришта које открива реалност каква она и јесте – многозначна.

У једном бесконачном и децентрализованом универзуму, човек/уметник губи своју централну позицију и привилегован поглед на свет – човек више није основно мерило света. Ако „реалност” тог истог света пролази кроз сталну промену, човек је не може спознати једном заувек као коначну категорију: *„Бесконачно истражујте и останите понизни*.”⁵⁶ Ову улогу „скромног посматрача” Кејџ је проповедао на више начина – постављајући питања, пре него дајући одговоре, немајући „ништа да каже” и гајећи у јавности однос незаинтересованости према диктатима модернистичког ега.

Са друге стране, историја постојања слободног појединца, неоптерећеног припадношћу групи, такође има своје корене у европској модерности – у класичном либерализму, чије су одлике, као што је речено у овом раду, аутономија, избор, воља за разумом, правда као честитост и одсуство потребе за управљачким друштвеним и политичким телима. Овако посматрани, Кејџово политичко уверење и уметничко деловање не представљају раскид са модернистичким начином мишљења, већ пре наставак његовог развоја у оквирима хегемонистичких политичких формација; пре даљи развој модернизма, него његово окончање.

Музиколошка литература описује *HPSCHD* као дело лишено једног центра и једне фокалне тачке, засновано на сарадњи и сапостојању наслојених визуелних и аудитивних конституената дела, као колаборативно и хетерогено, дело које израста на оптимизму због технолошког напретка и Меклуановог кибернетског света, те дело које „напада” „височанство” високе уметности и врши преиспитивање ауторитарних гласова и великих наратива, особине које би се могле одредити као постмодерне.

Други аутори, доводећи у везу непостојање директног Кејџовог политичког ангажмана, у уобичајеном смислу побуне и отвореног напада, са одсуством његовог рада са фрагментима историје и филозофије друштва и културе, односно са одсуством многострукости постмодернистичких гласова, одређују Кејџово дело као, пре свега, модернистичко. Такође, непорециво присуство централне позиције Кејџовог ега и његово настојање да се постави на листу „великих” дела историје музике, односно да употребом канона обезбеди себи наследно место у истом, у литератури се тумаче као типично модернистичке одлике.

Заправо, можда би се Кејџова идеја и реализација да кроз исто ово дело јавно „одигра” своје устоличење и „утрадњу” у канон западноевропске традиције, с обзиром на начине те реализације и увек присутан хумор овог аутора, могли сматрати управо постмодерно оријентисанима, односно сматрати резултатом самосвесне игре модернистичким кодовима и умножавањем сопствених знакова. Односно, *ако разумемо постмодернизам као дијалог са модернизмом који износи извесне, својевремено потиснуте, појавности, као и пробијање преко његових граница, онда је то дијалог у коме је Кејџ веома активан учесник*.⁵⁷ Кејџ је своју уметничку позицију дефинисао у два дијаметрално супротна правца – с једне стране био је „зен гуру у блаженом незна-

њу”, а са друге „леgitиман наследник модернистичког трона”, као што и заснивање композиционе праксе на исто-временој употреби намере и случаја, такође припада низу парадокса који су у основи Кејдове стваралачке поетике: *Могу да радим у друштву, какво неподношљиво структурирано оно сада јесте и могу, такође, да радим у њему као што ће, са пуно наде, оно бити неструктурирано у будућности.*⁵⁸

Свет је О.К. као што је: рад да се учини да свет буде О. К.⁵⁹

Напомене и цитирана литература

¹ Ова неометаност увиђа да је у читавом свемиру свака ствар и свако људско биће у средишту и да, штавише, пошто је свако у средишту, бива најпоштованији од свих. Међусобно прожимање значи да се свако од ових најпоштованијих пружа у свим правцима прожимајући и бивајући прожет сваким другим, без обзира на време и простор. Тако када се каже да узрок и последица не постоје, мисли се да постоји несамерљив бескрај узрока и последица. Да је у ствари свака ствар у целокупном времену и простору повезана са сваком другом ствари у целокупном времену и простору, Cage, „Kompozicija kao proces”, у: *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979*, прир. Миша Савић и Филип Филиповић, превео Филип Филиповић, Radionica SIC, Beograd, 1981, 52.

² John Cage, „Julliard Lecture”, у: *A Year from Monday*, Wesleyan University Press, Hanover, 1967, 100.

³ Док будем жив биће звукова. И они ће наставити да постоје и после моје смрти. Нема потребе да бринемо за будућност музике, John Cage, „Eksperimentalna muzika”, у: *John Cage, radovi/tekstovi...*, нав. дело, 23.

⁴ *as comPoser / i shouLd / gIve up / makiNg / choiCs / Devote myself / to askIng / queStions / Chance / deterMined / answers'll oPen / my mind to worLd around / at the same tIme / chaNging my music*, John Cage, *Composition in Retrospect*, X. Wesleyan University Press, Hanover, 1983.

⁵ Michael Nyman, *Experimental Music, Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, 72.

⁶ Alan Rich, *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*, Phaidon Press, London, 1995, 160.

⁷ Cage, „Eksperimentalna muzika: doktrina”, у: *John Cage, radovi/tekstovi...*, нав. дело, 28.

⁸ Фулер је ово назвао ефемерализацијом.

⁹ Дејвид Тјудор и Гордон Мама извели нека од својих дела, Салваторе Мартирано је окупио групу извођача, наступила су два цез бенда, итд. Сам Кеј је радио на конзоли са светлима коју је озвучио микрофонима, тако да су звуци прекидача били емитовани кроз читав простор. Перформанс је укључивао и немумичке елементе – приказивани су филмови и слајдови, унаоколо су летели балони, а кокице и јабуковача су се продавали као освежење. Свака од извођачких група је имала свој простор – платформу, а публика је могла да се слободно креће кроз простор павиљона.

¹⁰ Cage, „Dnevnik: Publika 1966”, у: *John Cage, radovi/tekstovi...*, нав. дело, 166.

¹¹ Кеј се сећа једног доживљаја у Шпанији, када је, као осамнаестогодишњак, путовао по Европи: *На ћошку једне улице у Севиљи приметио сам мношину истовремених визуелних и звучних догађаја који су се сви заједно одвијали у искуству и*

који су производили уживање. То је за мене био почетак позоришта и циркуса..., цит. према Thomas B. Hines, „Then Not Yet 'Cage'”, у: *John Cage: Composed in America*, ур. Marjorie Perloff и Charles Junkermann, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, 81.

¹² Cage and Feldman, „Radio Happening III“, снимљено на WBAI, New York, 1966, цит. према: James Prichett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, 159.

¹³ Virgil Thomson, „Cage and the Collage Noises”, *New York Review of Books*, 1970, http://www.nybooks.com/articles/article-preview?article_id=10997 (приступ 14. 3. 2013). Вишеструки звучни извори постављени на различитим локацијама у сали одговарали су идејама неометаности и узајамног прожимања.

¹⁴ Моцартов комад се заснивао на шеснаест тактова музике у стилу менуета и таблица са бројевима који су се односили на те тактове. Бацање коцкица одређивало је, према одговарајућем броју из табеле, које тактове употребити, те је менует био компонован помоћу операција случаја.

¹⁵ Тако да бисте могли да будете из недеље у недељу ангажовани искључиво испуњењем задатих рокова, јављањем на телефон одговарањем на преписку. Наведено према: James Prichett, *The Music of...*, нав. дело, 144.

¹⁶ Исто, 146.

¹⁷ Исто.

¹⁸ Cage, „Diary: How to improve the world (YouWill Only Make Matters Worse) Continued 1967”, у: *A Year from Monday*, нав. дело, 157.

¹⁹ Phillip Wegner, *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*, University of California Press, Berkeley, 2002, 37.

²⁰ Исто, 10.

²¹ Charles Hamm, „Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism”, у: *Journal of Musicology*, XV/2, 1997, 278.

²² Исто, 279.

²³ Alastair Williams, „Cage and Postmodernism”, у: *The Cambridge Companion...*, нав. дело, 228.

²⁴ Исто, 241.

²⁵ Charles Hamm, „Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism”, у: нав. дело, 279.

²⁶ John Cage, „Kompozicija kao proces”, у: *John Cage, radovi/tekstovi...*, нав. дело, 52.

²⁷ John Cage, *Music for Harpsichord*, John Cage Collection, Music Library, Northwestern University Library, Evanston, Illinois, 1967, цит. према: Sara Heimbecker, *JOHN CAGE'S HPSCHD*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Musicology in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2011, 51. https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/24332/Heimbecker_Sara.pdf?sequence=1 (приступ 14. 3. 2013).

²⁸ Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, New York, Limelight Editions, 1994, 46.

²⁹ Тјудоров асистент, Рене Фарли помоћу апарата осетљивог на додир омогућио је контролу јачине при свирању електричног инструмента фирме Болдвин (Baldwin) на коме је Тјудор изводио своју хроматску соло деоницу.

³⁰ Према: Heimbecker, нав. дело, 54.

³¹ Cage, „Kompozicija kao proces“, у: *John Cage, radovi/tekstovi...*, нав. дело, 40. О занимљивом односу америчке експерименталне традиције према Бетовеновој музици говори и следеће: Чарлс Сигер, (и сам учитељ Хенрија Кауела) сковао је израз потпуна хетерофонија (...), примећујући да „Хетерофонија може бити случајна као, на пример, радијско слушање Бетовенове Ероике које прекида грамофонска плоча јаванског гамелан оркестра“, David Nicholls, „Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s“, у: *The Cambridge Companion to John Cage*, ур. David Nicholls, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 107.

³² Традиција је појавно лице канона. (...) Традиција је увек „избор“ или „изабрана традиција“ из мноштва могућности. Успоставља се као доминантна, тј. хегемона, у друштвеним борбама за артикулацију актуелности, Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010, 133.

³³ Од потоњег (Шенберга) се, коначно, учио дисциплини компоновања и фундаменталној потреби за структуром (у којој год форми). Али од Кауела... је наследио дух музичког авантуризма... укључујући употребу нових или адаптираних инструмената (...), употребу структура заснованих на трајању..., Nicholls, „Cage and America“, у: *The Cambridge Companion to John Cage*, нав. дело, 16.

³⁴ Jann Pasler, „Inventing a Tradition: Cage's 'Composition in Retrospect'“, у: *John Cage: Composed in America*, нав. дело, 133.

³⁵ У извесном смислу, Кејџ је сам довољно рекао у свом осврту на Ајвз „постајемо свесни, уверен сам, прошлости помоћу оног што ми радимо. Оно што радимо баца светло на прошлост“, Christopher Shultis, „Cage and Europe“, у: *The Cambridge Companion to John Cage*, нав. дело, 27.

³⁶ Elisabeth Grosz, „The Time of Architecture“, у: *Embodied Utopias: Gender, Social, Change, and the Modern Metropolis*, ур. Amy Bingham, Lise Sanders, and Rebecca Zorach, Routledge, London, 2002, 271–272.

³⁷ John Cage and Daniel Charles, *For the Birds*, Marion Boyars, London, 1981, 198.

³⁸ Elisabeth Grosz, „The Time of Architecture“, нав. дело, 269.

³⁹ John Cage, „Diary: How to improve the world...“, у: *A Year from Monday*, нав. дело, 151.

⁴⁰ Наслов је настао инспирисан Џојсовом деконструкцијом језика.

⁴¹ Marshall McLuhan, „The Agenbite of Outwit“, *Location*, I, 1963, 41–44 (према: Sara Heimbecker, нав. дело, 187).

⁴² Charles Junkerman, „nEw/foRms of living together“: The Model of the Musicircus“, у: *John Cage: Composed in America*, нав. дело, 58.

⁴³ Исто. (Мој наступ са Тјудором) је веома једноставан пример анархије зато што нас двојица радимо заједно, али независно. (...) Није нам потребно да имамо законе који нам говоре да не радимо ово, него да радимо нешто друго., William Brooks, „Music and society“, у: *The Cambridge Companion...*, нав. дело, 222, 223.

⁴⁴ Mihail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984, 159–160, према: Heimbecker, 190.

⁴⁵ У пучким културним праксама ритуала, обреда и забаве, који потичу из феудалних времена а врхунац постижу са ренесансом, долазило је до понуде активног чулног тела естетском догађају спајања и раздвајања индивидуума и колектива у оквиру „народне“ светковине, Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, нав. дело, 97.

⁴⁶ Cage and Charles, *For the Birds*, нав. дело, 194.

⁴⁷ Allan Kaprow, „The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!“ у: *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkley, 1993, 62.

⁴⁸ Georgina Born, *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez and the institutionalization of the musical avant-garde*, University of California Press, Berkeley, 1995, 64.

⁴⁹ Gordana P. Crnković, „Utopian America and the Language of Silence“, у: *John Cage: Composed in America*, нав. дело, 167–187.

⁵⁰ John Cage, „Kompozicija kao proces: Neodređenost“, у: *John Cage, radovi/tekstovi...*, нав. дело, 47.

⁵¹ Alastair Williams, „Cage and Postmodernism“, у: *The Cambridge Companion...*, нав. дело, 230.

⁵² Cage, „Eksperimentalna muzika“, у: *John Cage, radovi/tekstovi...*, нав. дело, 26.

⁵³ Cage, „Srećne nove uši!“, у: *John Cage, radovi/tekstovi...*, нав. дело, 161.

⁵⁴ Joan Retalleck, „Poethics of a Complex Realism“, у: *John Cage: Composed in America*, нав. дело, 258.

⁵⁵ Cage and Charles, *For the Birds*, нав. дело, 91.

⁵⁶ John Cage, „Diary: How to improve the world (YouWill Only Make Matters Worse)“, у: *A Year from Monday*, нав. дело, 8.

⁵⁷ Alastair Williams, „Cage and Postmodernism“, у: *The Cambridge Companion...*, нав. дело, 241.

⁵⁸ John Cage, *M*, Hanover, Wesleyan University Press, 1973, xv.

⁵⁹ Cage, „Diary: How to improve the world (YouWill Only Make Matters Worse) Continued 1966“, у: *A Year from Monday*, нав. дело, 57.

Библиографија

1. Bakhtin, Mihail, *Problems of Dostoevsky's poetics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
2. Born, Georgina, *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez and the institutionalization of the musical avant-garde*, University of California Press, Berkley, 1995.
3. Cage, John, „Kompozicija kao proces“ у: *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979*, прир. Miša Savić i Filip Filipović, Radionica SIC, Beograd, 1981.
4. Cage, John, „Eksperimentalna muzika“, у: нав. дело.
5. Cage, John, „Dnevnik: Publika 1966“ и нав. дело.

6. Cage, John, „Srećne nove uši“, y: нав. дело.
7. Cage, John, „Julliard Lecture“ y: *A Year from Monday*, Wesleyan University Press, Hanover, 1967.
8. Cage, John, „Diary: How to improve the world (You Will Only Make Matters Worse)“ y: нав. дело
9. Cage, John, „Composition in retrospect“, X. Wesleyan University Press, Hanover, 1983.
10. Crnković, Gordana P., „Utopian America and the Language of Silence“ y: *John Cage: Composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
11. Grosz, Elisabeth, „The Time of Architecture“, y: *Embodied Utopias: Gender, Social, Change, and the Modern Metropolis*, yp. Amy Bingaman, Lise Sanders, and Rebecca Zorach, Routledge, London, 2002, 271–272.
12. Hamm, Charles, „Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism“, y: *Journal of Musicology*, XV/2, 1997.
13. Heimbecker, Sara, *JOHN CAGE'S HPSCHD*: Dissertation for degree of Doctor of Philosophy in Musicology in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana, Champaign, 2011.
14. Hines, Thomas B., „Then Not Yet Cage“, y: *John Cage: Composed in America*, yp. Marjorie Perloff i Charles Junkermann, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
15. John Cage and Daniels Charles, *For Birds*, Marion Boyars, London, 1981.
16. Junkerman Charles, „nEw/foRms of living together“: The Model of the Musicircus“, y: *John Cage: Composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
17. Kaprow, Allan, „The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!“, y: *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkley, 1993.
18. Kostelanetz, Richard, *Conversing with Cage*, Limelight Editions, New York, 1994.
19. McLuhan, Marshall, „The Agenbite of Outwit“, Location, I, 1963.
20. Nicholls, David, „Towards infinity: Cage in the 1950s and 1960s“, y: *The Cambridge Companion to John Cage*, yp. David Nicholls, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
21. Nicholls, David, „Cage and America“, y: нав. дело
22. Nyman Michel, *Experimental Music, Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
23. Pasler, Jann, „Inventing a Tradition. Cage's Composition in Retrospect“, y: *John Cage: Composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.
24. Prichett, James, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
25. Retallick, Joan, „Poethics of Complex Realism“, y: *John Cage. Composed in America*, the University of Chicago Press, Chicago, 1994.
26. Rich, Alan, *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*, Phaidon Press, London, 1995.
27. Shultis, Christopher, „Cage and Europe“, y: *The Cambridge Companion to John Cage*, yp. David Nicholls, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
28. Šuvaković, Miško, *Diskurzivna analiza*, Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti, Beograd, 2010.
29. Thomson, Virgil, „Cage and The Collage Noises“, *New York Review of Book*, 1970.
30. Wegner, Phillip, *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*, University of California Press, Berkley, 2002.

31. Williams, Alastair, „Cage and postmodernism“, y: *The Cambridge Companion to John Cage*, yp. David Nicholls, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

New views

Katarina Kostić*

THE RELATION BETWEEN MODERNISM AND POSTMODERNISM IN JOHN CAGE'S CREATIVE OUTPUT, USING THE EXAMPLE OF HIS THE WORK *HPSCHD*

UDK: 786.1.083:004.9

BIBLID: 0354–9313, 21(2015) pp. 50–63

Submitted: 14th May 2015.

Accepted for publishing: 12th October 2015.

Original scientific paper

Abstract: In this study I have tried to emphasise the deflection that occurred in the Cage's creative practice since the fifties – the shift from musical medium towards performing and theatrical work. The study introduces Cage's body of work by placing it in the turbulent creative decades at the beginning of the 20th century, then offering short chronological overview of the development of his compositional practices and theoretical works. Beginning with composer's discovery of rhythmic structure as an open, neutral frame for the content of work, the study goes on to explore his engagement in relativization of the relation between sound and silence, the usage of chance operation and shifting the focal point of his interest towards indeterminate of the composition in relation to its performance and concludes with the notion and creation of the work of art not as an object but as a process. The following part of the study deals with Cage's insight in misplacement of the classical notion of music medium in terms of composition and performance into the wider frame of making an artist's and a conscious being's life a theatre. The study also explores the relativization of the notion of boundary between creating and living.

Considering his piece from 1969, *HPSCHD*, as the focal point of my analysis/case study, I have explored those artistic and theoretical development patterns, as well as social and political aspects of Cage's creative work, which are always inextricably bound to his specific creative production. I have also tried to prove the hypothesis of coexistence of modern and postmodern features in Cage's creative work, focusing on the piece mentioned, which, in this specific field of my research, stands out as paradigmatic, due to the opulence of its many aspects.

Key words: modernism, postmodernism, multimedia, happening, utopia, canon, Thoreau, Fuller, Artaud, *HPSCHD*.

* Katarina Kostić (1973)

katkostic22@gmail.com

ИНДЕКС ИМЕНА INDEX OF NAMES

- Абрамовић, Марина, 23
 Адамс, Џон (Adams, John), 23, 24, 27
Азра, 5
 Ајвз, Чарлс (Ives, Charles), 54, 56
 Ајзенман, Дејвид (Eisenman, David), 52, 56, 58, 59
 Алистер, Вилијамс (Alastair, Williams), 54, 59
 Арто, Антонен (Artaud, Antonin), 58
 Атанасовски, Пеце, 5
 Аћимоски-Жикић, Ивана, 26
- Барток, Бела (Bartok Bela), 54
 Бах, Јохан Себастијан (Bach, Johan Sebastian), 55
 Бахтин, Михаил (Bakhtin, Mihail), 44, 57
 Бацковић, Јована, 28, 34, 48
 Бебек, Жељко, 4
 Бекерман, Мајкл (Beckermann, Michael), 43
 Бетовен, Лудвиг ван (Beethoven, Ludvig van), 24, 53, 54, 55, 56
Бијело дугме, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11
Битлси (*The Beatles*), 2, 3, 4
 Богдановић, Огњен, 21, 24, 27
 Богојевић, Наташа, 20–27
 Борн, Џорџина (Born, Georgina), 58
 Бреговић, Горан, 4, 5
 Бузони, Феруџо (Busoni, Feruccio), 55
 Булез, Пјер (Boulez Pierre), 21, 22, 58, 59
- Вајт, Хери (White, Harry), 43, 45
 Веберн, Антон (Webern, Anton), 54
 Вискупиц, Гери (Viskupitz, Gary), 56
 Витгенштајн, Лудвиг (Wittgenstein, Ludwig), 44
 Вишер, Антоанет (Vischer, Antoinette), 55
 Војичић, Младен Тифа, 4
 Врдољак, Дражен, 5
- Габријел, Питер (Gabriel, Peter), 13
 Глас, Филип (Glass, Philipe), 23
 Гостушки, Игор, 21, 27
- Готшалк, Луис Моро (Gottschalck, Louis Moreau), 55
- Дах*, 5
 Дедић, Срђан, 26
Дивље јагоде, 5, 11
Дип Парпл (*Deer Purple*), 3
 Достојевски, Фјодор, 57
 Драгићевић-Шешић, Милена, 4
Други начин, 5, 11, 12
- Ћинсбеј, Орхан (Gencebay, Orhan), 36
- Ено, Брајан (Eno, Brian), 13
- Жебељан, Исидора, 21, 27
- Змијанац, Весна, 8
- Идоли*, 5
 Исламовић, Ален, 4
- Јаћимовић, Срђан, 21, 27
 Јосиповић, Иво, 26
Ју група (*Уи група*), 5, 7, 8
 Јунг, Карл Густав (Jung, Carl Gustav), 54
- Кејџ, Џон (Cage, John), 50–63,
 Кепроу, Ален (Karpow, Allan), 51, 58
 Колнот, Клиф (Colnot, Clief), 23
 Костић, Катарина, 50, 63
 Крос, Ијан (Cross Ian), 44
 Кумарасмави, 59
- Лаловић, Јелена, 2, 18
 Лаушевић, Мирјана, 14
Леб и сол, 5, 11, 12
 Леви-Строс, Клод (Levy Strauss, Claude), 41
- Марић, Љубица, 24
 Марковић, Дубравка, 27
 Марли, Боб (Marley, Bob), 13
 Матанен, Р (Määttänen, R.), 44
 Медић, Ивана, 20–27
 Меклуан, Маршал (McLuhan, Marshall), 53, 57, 59
 Мелије, Жорж (Melies, Gorges), 52, 53
Мерлин, 5, 8
 Миљковић, Катарина, 26
 Михајловић, Ана, 21, 26, 27
 Мор, Томас (More, Thomas), 54,
 Мохољ-Нађ, 58
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Mozart, Wolfgang Amadeus), 53, 54, 55, 56
 Мули, Нико (Mooly Nico), 23
 Мути, Рикардо (Mutti, Ricardo), 22
- Немет, Рон (Nameth, Ron), 52,
 Николс, Дејвид (Nicholls, David), 56
- Обрић Нада, 8
- Параносић, Милица, 26
Парни ваљак, 16
 Парт Арво (Paart, Arvo), 24
 Паслер, Џен (Pasler, Jann), 56
Плави оркестар, 5, 6, 8, 9
Последња игра лептира, 5, 1
 Присли, Елвис (Presley, Elvis), 2
 Причет, Џејмс (Prichett, James), 53,
Прљаво казалиште, 16
- Рајш, Стив (Reich, Steve), 24
 Рендс, Бернард (Rands, Bernard), 25, 26
 Реталек, Џоан (Retalleck, Joan), 59
 Реш, Рон (Resh, Rohn), 52
 Рид Томас, Агоста (Reed Thomas, Augusta), 23
 Рич, Ален (Rich, Alan), 51,
Ролинг Стоунси (*Rolling Stones*), 3

- С времена на време*, 5, 6, 9, 10
 Самшн, Калвин (Sumsion, Calvin), 52, 56
 Сати, Ерик (Satie, Eric), 55, 56
 Сигер, Чарлс (Seeger, Charles),
 Скоулс, Перси А (Scholes, Percy A), 42
Смак, 5, 7, 11,
 Сноу, Летиција (Snow, Laetitia), 55
 Спанеас, Деметријус (Spaneas, Demetrius), 25
 Стефановић, Драган, 5
 Стравински, Игор, 54
 Сузуки, Дажес Теитаро (Suzuki, Daisetz Teitaro), 50
- Тајм*, 5, 8
 Тјудор, Дејвид (Tudor, David), 50, 55
 Толберт, Елизабет (Tolbert, Elisabeth), 44
 Томсон, Вирџил (Thomson, Virgil), 53
- Торо, Хенри Дејвид (Thoerau, Henry David), 53, 56, 57
 Трајковић, Властимир, 24
 Трифуновић, Душко, 5
- Фулер, Бакминстер (Fuller, Buckminster), 51, 53, 54, 57
- Хајдн, Јозеф (Haydn, Joseph), 54
 Хајмбекер, Сара (Heimbacker, Sara), 57
 Ханинен, Дора А. (Hanninen, Dora A.)
 Харисон, Нил (Harrison, Neil), 5
 Хем, Чарлс (Hamm, Charles), 54
 Хилер, Леџарен (Hiller, Lejaren), 52, 53, 55, 56
- Црвена јабука*, 5
 Црнковић, Гордана П. 58, 59
- Чивљак, Крстијан, 27
- Џанкермен, Чарлс (Junkerman, Charles), 57
- Шарлу, Данијел (Charlou, Dainel), 57, 58
 Шенберг, Арнолд (Schönberg, Arnold), 54, 55, 56
 Шопен, Фредерик (Chopin, Frederick), 55, 56
 Штокхаузен, Карлхајнц (Schockhausen, Karlheinz), 58
 Шуман, Роберт (Schumann, Robert), 54, 56

Рецензенти у овом броју

Др Сања Радиновић

доцент на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду

Др Младен Марковић

доцент на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду

Др Ивана Медић

научни сарадник Музиколошког института САНУ

Др Мишко Шуваковић

редовни професор на Катедри за музикологију Факултета музичке уметности у Београду



Јована Бацковић

ТЕКСТОВИ О СРПСКОЈ МУЗИЦИ ОБЈАВЉЕНИ У МУЗИЧКОМ ТАЛАСУ 1994–2014 (избор)

1. Јасенка Анђелковић: *Музика је духовни смисао живота* (о Слободану Атанацковићу)
МТ бр. 1/1995, стр. 56–60
2. Слободан Атанацковић/Хистина Медић: *Архаично оживљено у садашњем*
МТ бр. 1/1995, стр. 52–56
3. Драшко Ацић: Еклога *Лудмиле Фрајт*; композиционе технике, хипотипоза и транспозиција архајског
МТ бр. 41/2012, стр. 10–15
4. Југослав Бошњак/Христина Медић: *Космогонија Југослава Бошњака*
МТ бр. 2–3/1995, стр. 26–32
5. Иван Бркљачић: *Истар* – инструментални театар – теоријска студија о истоименом циклусу насцентних музичких карикатура за сценско извођење у позоришном декору
МТ бр. 40/2011, стр. 2–34
6. Мирјана Веселиновић-Хофман: *Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде*
МТ бр. 30–31/2002, стр. 18–32
7. Мирјана Вукичевић-Закић: *Коледарске песме у источној Србији*
МТ бр. 28/2001, стр. 44–58
8. Мирјана Вукићевић-Закић: *Музички језик запаљских пастирских песама*
МТ бр. 29/2001, стр. 44–56
9. Драгутин Гостушки: *Пропаст традиције и зраци наде* (1) (о Јосифу Шлезингеру)
МТ бр. 1/1994, стр. 25–27
10. Драгутин Гостушки: *Аматери и професионалци* (2) (о Корнелије Станковић, Алојз Калауз)
МТ бр. 1/1995, стр. 48–50
11. Драгутин Гостушки: *С оне стране реке* (3) (о Аксентије Максимовић, Исидор Бајић)
Стисак братске руке (4) (чешки музичари)
МТ бр. 2–3/1995, стр. 20–24
12. Драгутин Гостушки: *Последња трка* (5) (о Јосиф Маринковић, Станислав Бинички, Петар Крстић)
МТ бр. 4–6/1995, стр. 24–26
13. Драгутин Гостушки: *Човек кога смо чекали* (6) (о Стеван Мокрањац)
Човек кога нећемо заборавити (7) (о Стевану Мокрању)
МТ бр. 1–3/1996, стр. 28–34
14. Драгутин Гостушки: *Путници оријент експреса* (8) (о Коста Манојловић, Милоје Милојевић, Стеван Христић, Петар Коњовић)
МТ бр. 4/1996, стр. 14–16
15. Дејан Деспић: *Печат (не) времена* (о српској музици 20. века)
МТ бр. 1/1994, стр. 3–5
16. Јасминка Докмановић: *Лазаричке песме у планинској Горњој Пчињи* (1)
МТ бр. 1–3/1999, стр. 90–104
17. Јасминка Докмановић: *Лазаричке песме у планинској Горњој Пчињи* (2)
МТ бр. 26/2000, стр. 82–102
18. Јасминка Докмановић: *Обредно певање за плодност (лазарице) у Јужној Србији* (3)
МТ бр. 27/2000, стр. 3–114
19. Владимир Јовановић: *Fool Moon circle of Ground* Наташе Богојевић
МТ бр. 1/1994, стр. 89–92
20. Јелена Јовановић: *Српско културно и певачко наслеђе Горњег Баната у Румунији* (1)
МТ бр. 30–31/2002, стр. 42
21. Јелена Јовановић: *Српско културно и певачко наслеђе Горњег Баната у Румунији* (2)
МТ бр. 32–33/2003, стр. 34–58
22. Горан Капетановић: *Сажети приказ неумитног и трагичног тока судбине који је крхко биће мале сирене одвео у потпуну пропаст*
МТ бр. 1/1994, стр. 112–113
23. Ивана Комадина: *Музика са значењем* – разговор са Иваном Стефановић, аутором првонаграђеног дела *Четири ноћна записа*
МТ бр. 1/1994, стр. 7–11
24. Данијела Кулезић: *Стилски космополитизам Миховила Логара*
МТ бр. 1/1994, стр. 98–99
25. Данијела Кулезић: *Игра у клавијирској музици Миховила Логара*
МТ бр. 3–6/1997, стр. 22–30
26. Данијела Кулезић: *Оберон Зорана Ерића*
МТ бр. 28/2001, стр. 36–37
27. Вук Куленовић: *О моралности форме*
МТ бр. 2–3/1995, стр. 16–22
28. Зорица Макевић: *Краљева јесен* (балет Југослава Бошњака)
МТ бр. 1/1994, стр. 111–112
29. Зорица Макевић: *О крхком бићу музике и клизавом сиренином репу* (о композицији Горана Капетановића)
МТ бр. 4–6/1995, стр. 124–127
30. Љубица Марић: *Из тмине појање* – речитативна кантата
МТ бр. 1/1994, стр. 29

31. Игор Марић/Марија Масникоса: *Минимализам у уметности*
МТ бр. 26/2000, стр. 126–138
32. Татјана Марковић: *Хорске руковети Алексе Шантића* (одлике стила)
МТ бр. 5–6/1996, стр. 16–24
33. Ана Марковић: *Композиције Душана Радића на стихове Васка Поне у паралелизму стваралачких поетика*
МТ 39/2010, стр. 28–52
34. Марија Масникоса: *Портрет уметника у младости – Милан Ристић* (1)
МТ бр. 2–4/1998, стр. 18–36
35. Марија Масникоса: *Милан Ристић – повратак традицији на крају стваралачког пута* (2)
МТ бр. 1–3/1999, стр. 20–34
36. Марија Масникоса: *Последње три симфоније Милана Ристића* (3)
МТ бр. 26/2000, стр. 30–62
37. Марија Масникоса: *Минимализам у уметности – поглед у прошлост или разумевање садашњости*
МТ бр. 26/2000, стр. 126–138
38. Ивана Медић: *Неухватљив импулс стваралачке душе* (разговор са Душаном Радићем)
МТ бр. 39/2010, стр. 10–14
39. Милена Медић: *Архетипске слике Јосипа Славенског*
МТ бр. 4–6/1995, стр. 92–107
40. Милена Медић: *Сазвежђа Владана Радовановића*
МТ бр. 3–6/1997, стр. 106–125
41. Милена Медић: *Разговор са Владаном Радовановићем*
МТ бр. 3–6/1997, стр. XVI–XX
42. Христина Медић: *Арахаично оживљено у садашњем* (разговор са композитором Слободаном Атанацковићем)
МТ бр. 1/1995, стр. 52–56
43. Христина Медић: *Космогонија Југослава Бошњака – разговор са композитором*
МТ бр. 2–3/1995, стр. 26–32
44. Христина Медић: *Рецепција стваралаштва Љубице Марић на Трећем програму Радио Београда*
МТ бр. 38/2009, стр. 2–27
45. Христина Медић: *Јован и Војтех Фрајт у Великом рату*
МТ бр. 43/2014, стр. 10–26
46. Христина Медић/Катарина Томашевић: *Место Христићевог Васкрсења у српској музици*
МТ бр. 1–2/1997, стр. 22–25
47. Весна Микић: *Електронски студио Трећег програма Радио Београда – између нужности опстанка и потребе за променама*
МТ бр. 36–37/2008, стр. 18–24
48. Мелита Милин: *Асимптота Љубице Марић*
МТ бр. 1/1994, стр. 92–93
49. Милоје Милојевић: *О савременој југословенској соло песни*
МТ бр. 1–3/1999, стр. 36–66
50. Милоје Милојевић: *Јосиф Маринковић као композитор соло песме*
МТ бр. 1–3/1999, стр. 36–66
51. Надежда Мосусова: *Јубилеј опере Коштана Петра Коњовића*
МТ бр. 39/2010, стр. 16–26
52. Снежана Николајевић: *Однос између Станковићеве и Коњовићеве Коштане*
МТ бр. 1–2/1997, стр. 34–44
53. Властимир Перичић: *Тенденције развоја српске музике после 1945.*
МТ бр. 26/2000, стр. 64–80
54. Ивана Перковић: *Литургије Корнелија Станковића и Јосифа Маринковића*
МТ бр. 26/2000, стр. 190–191
55. Ивана Перковић: *Које ћу песме да запевам смрти твојој, милостиви?*
Песме за вечерње богослужење на велики петак у стваралаштву српских композитора
МТ бр. 28/2001, стр. 18–34
56. Милена Пешић: *Трагање за смислом звучања и значења – концерт композиција Златана Вауде*
МТ бр. 1/1994, стр. 100–101
57. Милена Пешић: *Духовно обзорје Дејана Деспића*
МТ бр. 1/1995, стр. 171–172
58. Небојша Петровић: *Опиширнји приказ тока судбине визуелног сажетог приказа* (о делу Горана Капетановића)
МТ бр. 1/1994, стр. 14–16
59. Тијана Поповић-Млађеновић: *Differentia specifica* (1) (српска музика шездесетих година прошлог века)
МТ бр. 4–6/1995, стр. 28–40
60. Тијана Поповић-Млађеновић: *Differentia specifica* (2) (српска музика шездесетих година прошлог века)
МТ бр. 1–3/1996, стр. 36–52
61. Тијана Поповић-Млађеновић: *Differentia specifica* (3) (српска музика шездесетих година прошлог века)
МТ бр. 4/1996, стр. 18–50
62. Зорица Премате: *У борхесовском времену* (о Љубици Марић)
МТ бр. 1/1994, стр. 30–33
63. Зорица Премате: *Поезија певана звуком* (концерт композиција Иване Стефановић)
МТ бр. 1/1994, стр. 99–100
64. Зорица Премате: *У знаку музике 20. века*
МТ бр. 1/1995, стр. 136–142
65. Зорица Премате: *Алегоријска слика размишљања* (ауторски концерт Милана Михајловића)
МТ бр. 2–3/1995, стр. 172–173
66. Зорица Премате: *Tormento del mio cuore* (о делу Горана Капетановића)
МТ бр. 4–6/1995, стр. 127–131
67. Зорица Премате: *Speed* (дело Горана Капетановића)
МТ бр. 3–6/1997, стр. 32–38
68. Зорица Премате: *Све ствари постоје на начин на који бивају опажене* (Пет руковети Исидоре Жебељан)
МТ бр. 30–31/2002, стр. 34–40

69. Зорица Премате: *Писмо и пет фрагмената*
Horror vacui Наташе Даниловић
Little Noiz Ирене Поповић
МТ бр. 28/2001, стр. 38–42
70. Зорица Премате: *Опера о опери – о могућем начину писања о опери данас*
(о опери *Зора Д* Исидоре Жебељан)
МТ бр. 34–35/2006, стр. 36–46
71. Владан Радовановић: *Компоновање као ослушкивање*
МТ бр. 1/1994, стр. 19–23
72. Сања Радиновић: *Макам-принцип у мелопоеетском обликовању заплањских јесењих песама*
МТ бр. 29/2001, стр. 34–44
73. Владан Радовановић/Милена Медић: *Сазвезђа, разговор о делу*
МТ бр. 3–6/1997, стр. XVI–XX
74. Владан Радовновић: *Електроакустичка музика у Југославији*
МТ бр. 29/2001, стр. 16–26
75. Бранка Радовић: *Особеност и традиција могу заједно* (разговор са композитором Владимиром Тошићем)
МТ бр. 26/2000, стр. 16–28
76. Бранка Радовић: *Стеван Стојановић Мокрањац у издањима Јована Фрајта*
МТ бр. 43/2014, стр. 2–8
77. Миша Савић/Марија Масникоса: *Минимализам у уметности*
МТ бр. 26/2000, стр. 126–138
78. Ивана Стаматовић: *Глас и тело композиторке*
(о композицији *VrisKrik*. Ехе Јасне Величковић)
МТ бр. 30–31/2002, стр. 137–140
79. Ивана Стаматовић: *Последњи бал Маргарите Николајевне* (Иване Огњановић)
МТ бр. 32–33/2003, стр. 28–32
80. Ана Стефановић: *Печат постмодерног времена у данашњој српској музици*
МТ бр. 1/1994, стр. 4–7
81. Ана Стефановић: *Архаично, модерно и постмодерно – о најновијој стваралачкој фази у опусу Љубице Марић*
МТ бр. 1–2/1997, стр. 10–20
82. Ана Стефановић: *Концерт за обоу Властимира Трајковића*
МТ бр. 2–4/1998, стр. 38–40
83. Ана Стефановић: *Написи Милоја Милојевића о соло песми*
84. Ана Стефановић: *Маргиналије Милојевићеве вокалне лирике*
МТ бр. 1–3/1999, стр. 97–98
85. Ивана Стефановић: *О речима Љубице Марић*
МТ бр. 1/1994, стр. 97–98
86. Ивана Стефановић/Ивана Комадина: *Музика са значењем*
МТ бр. 1/1994, стр. 7–11
87. Драгана Стојановић/Новичић: *Писана реч Берислава Поповића – интелектуално-уметнички кредо*
МТ бр. 34–35/2006, стр. 16–34
88. Катарина Томашевић: *Предсказање из прошлости – Јефимија Лазару, кантата Дејана Деспића и Симонида, опера Станојла Рајичића*
МТ бр. 5–6/1996, стр. 26–30
89. Катарина Томашевић/Христина Медић: *Место Христићевог Васкрсења у српској музици*
МТ бр. 1–2/1997, стр. 22–25
90. Владимир Тошић/Бранка Радовић: *Особеност и традиција могу заједно*
МТ бр. 30–31/2000, стр. 16–28
91. Владимир Тошић/Марија Масникоса: *Минимализам у уметности*
МТ бр. 26/2000, стр. 126–138
92. Јован Ђирилов/Марија Масникоса: *Минимализам у уметности*
МТ бр. 26/2000, стр. 126–138
93. Марија Ђирић: *Лудмила Фрајт и филмска музика*
МТ бр. 41/2012, стр. 16–25
94. Срђан Хофман: *Унутрашње слушање и интимно проналажење*
МТ бр. 23–24/1995, стр. 10–15
95. Мишко Шуваковић/Марија Масникоса: *Минимализам у уметности*
МТ бр. 26/2000, стр. 126–138

ТЕКСТОВИ У ТЕМИ МУЗИКА И ДРУГЕ УМЕТНОСТИ (СЛИКАРСТВО,
АРХИТЕКТУРА, КЊИЖЕВНОСТ, ФИЛМ) ОБЈАВЉЕНИ У
МУЗИЧКОМ ТАЛАСУ 1994–2014 (избор)

1. Лучано Берио: Прича, прича – о односу између музике и текста
МТ бр. 3–6/1997, стр. 15–22
2. Дитер Борхмајер: Мит о Едипу и *Прстен Нибелунга*
МТ бр. 5–6/1996, стр. 56–68
3. Хериберт Бринкман: Кандински и Шенберг – духовно сродства између сликара и музичара
МТ бр. 2–4/1998, стр. 56–61
4. Кетрин Бергерон: Мелисандина коса или невоља у Алемонди – постмодерна алегорична у Комичној опери (Дебиси и Метерлинк)
МТ бр. 34–35/2006–2007, стр. 78–88
5. Петар Бингулац: Јаначек и његов *Пан Броучек*
МТ бр. 4/1996, стр. 60–64
6. Пјер Булез: *Пелеас и Мелисанда* – одблесци (Дебиси и Метерлинк)
МТ бр. 3–6/1997, стр. 74–84
7. Пјер Булез: Путање – Равел, Стравински, Шенберг (Маларме, јапанска лирика)
МТ бр. 1–2/1997, стр. 68–77
8. Ричард Верди: Музички утицаји код Паула Клеа
МТ бр. 1/1995, стр. 86–98
9. Хералд Верман: Томас Ман и додекафонија
МТ бр. 1–3/1996, стр. 76–79
10. Карл Далхаус: Фиктивна дванаесттонска техника (о Томасу Ману и музици)
МТ бр. 1–3/1996, стр. 79–86
11. Карл Далхаус: Структура дисхармоничног у уметничким хармонијама Шенберга и Кандинског
МТ бр. 2–4/1998, стр. 65–78
12. Карл Далхаус: Од музичке драме до опере писане на књижевни текст
МТ бр. 32–33/2003, стр. 66–74
13. Урлих Дибелијус: Музика и маскарада – уз оперу Ђерђа Лигетија *Le Grande Macabre*
МТ бр. 1–3/1999, стр. 112–116
14. Оскар Зајдлин: Гетеова *Чаробна фрула*
МТ бр. 1–2/1997, стр. 60–66
15. Данијела Кулезић: Музика четврте димензије *Александар Невски* Сергеја Ејзенштајна и Сергеја Прокофјева
МТ бр. 2–3/1995, стр. 84–106
16. Штефан Кунце: Акција и контемплација (Моцарт и Шиканедер)
МТ бр. 4–6/1995, стр. 59–62
17. Василиј Кандински: Сlike – коментари на Шенбергову *Науку о хармонији*
МТ бр. 2–4/1998, стр. 56–65
18. Мери Клингер: Музика и позориште као инспирација Вилијама Хогарта
МТ бр. 29/2001, стр. 82–90
19. Слободан Лазаревић: Шкољка и ехо (Томас Ман и музика)
МТ бр. 38/2009, стр. 42–50
20. Ђерђ Лигети: О настанку опере *Le Grande Macabre*
МТ бр. 1–3/1999, стр. 110
21. Михаел Ман: Музички симболизам у *Доктору Фаусту* Томаса Мана
МТ бр. 1–3/1996, стр. 72–76
22. Ана Марковић: Композиције Душана Радића на стихове Васка Попе у паралелизму стваралачких поетика
МТ бр. 39/2010, стр. 28–53
23. Марија Масникова: Драматуршка условљеност хумора у опери *Заљубљен у три наранџе*
МТ бр. 4/1996, стр. 64–70
24. Марија Масникова: Минимализам у уметности
МТ бр. 26/2000, стр. 126–140
25. Ивана Медић: *Светлост* – космичко-ритуални театар Карлхајнца Штокхаузена
МТ бр. 36–37/2008, стр. 52–86
26. Ивана Медић: Идиоти, ђаволи и грешници – опере Алфреда Шниткеа
МТ бр. 42/2013, стр. 10–22
27. Милена Медић: Митски образац и музика тока свести (*Ишчекивање* Арнолда Шенберга)
МТ бр. 1–3/1996, стр. 62–72
28. Милена Медић: Архетипске слике Јосипа Славенског
МТ бр. 4–6/1995, стр. 92–110
29. Милена Медић: Митски светови Игора Стравинског – музичко-аценске визије митолошке прошлости
МТ бр. 26/2000, стр. 140–161
30. Гинтер Меткен: С ове стране несхватљивог – *Лоенгрин*
МТ бр. 28/2001, стр. 74–78
31. Снежана Николајевић: Однос између Станковићеве и Коњовићеве *Коштане*
МТ бр. 1–2/1997, стр. 34–46
32. Александар Николић: Пјеро месечар/песник Ленц
МТ бр. 42/2013, стр. 24–32
33. Јелена Новак: Вермер у мрежи означитеља
МТ бр. 29/2001, стр. 68–82
34. Џон Њусам: Ханс Пфизнер, Томас Ман и *Чаробни брег*
МТ бр. 32–33/2003, стр. 74–81

35. Драгомир Пападопулос: *Палестрина* Ханса Пфицнера
МТ бр. 32–33/2003, стр. 82–86
36. Гинтер Петерс: Узвишена озбиљност у игри – о симболима у оперском циклусу *Светлост* Карлхајнца Штокхаузена
МТ бр. 36–37/2008, стр. 86–98
37. Карло Пирина: Микеланђело – музика и математика његовог доба
МТ 4–6/1995, стр. 68–80
38. Премил Петровић: Југендстил у *Четвртој симфонији* Густава Малера
МТ бр. 1–3/1999, стр. 116–142
39. Тијана Поповић-Млађеновић: *Пелеас и Мелисанда* – опера или антиопера
МТ бр. 3–6/1997, стр. 54–74
40. Бранка Радовић: Музика у *Травничкој хроници* Ива Андрића
МТ бр. 40/2011, стр. 34–42
41. Бранка Радовић: У сваком бићу светли божанска искра (Јаначек и Достојевски)
МТ бр. 1/1995, стр. 82–86
42. Јоаким Рајбер: Либрето *Леди Магбет* и његова литерарна основа
МТ бр. 2–4/1998, стр. 52–56
43. Дитер Рексрот: О животу са смрћу (*Чаробна фрула*)
МТ бр. 4–6/1995, стр. 62–64
44. Екард Релке: Уметничка мапа са нотним сликама – разговор са Ђерђом Лигетијем
МТ бр. 1–3/1999, стр. 17–20
45. Ивана Стаматовић: *Последњи бал Маргарите Николајевне* – композиција Иване Огњановић (Булгаков, Гете, Тарантино, Манчевски)
МТ бр. 32–33/2003, стр. 28–34
46. Ана Стефановић: *Pierrot lunaire* Арнолда Шенберга (1)
МТ бр. 1/1994, стр. 35–49
47. Ана Стефановић: *Pierrot lunaire* Арнолда Шенберга (2)
МТ бр. 1/1995, стр. 62–82
48. Ана Стефановић: *Pierrot lunair* Арнолда Шенберга (3)
МТ бр. 2–3/1995, стр. 34–72
49. Питер Франклин: Посмртни ритуали – Малер и Мицкијевич
МТ бр. 30–31/2002, стр. 86–90
50. Јудит Фриђеш: Усамљеност и љубав – литерарни контекст *Замка Плавобрадог*
МТ бр. 34–35/2007, стр. 90–108
51. Атила Чампаи: О чему се ради у *Чаробној фрули*
МТ бр. 4–6/1995, стр. 54–59
52. Хелмут Шмит-Гаре: Дебиси и Метерлинк – подударност осећања и неподударност дејства
МТ бр. 3–6/1997, стр. 84–90

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека у Србији, Београд

78

Muzički talas / editor in chief Hristina Medić. – 1994,
br. 1– . – Belgrade (Gospodar Jovanova 63) Clio,
1994– (Beograd : Instant sistem). – 30 cm

Godišnje. – Tekst na srp. i engl. jez.
ISSN 0354-9313 = Muzički talas
COBISS.SR-ID 125211143

Музика БЕОГРАДСКИХ КАФАНА, САЛОНА И КЛУБОВА

Староградске песме
из албума Јована Фрајша

Прва свеска



CLIO

Музика БЕОГРАДСКИХ КАФАНА, САЛОНА И КЛУБОВА

Модерне игре
из збирки
Јована Фрајша

Друга свеска



CLIO

Музика БЕОГРАДСКИХ КАФАНА, САЛОНА И КЛУБОВА

ВЕЧЕРЊИ ЗВОН

Руске песме и игре



CLIO



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11 000 Beograd, Srbija
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs

NAŠI ČESI

1-5



Izdavačko preduzeće CLIO, Gospodar Jovanova 63, 11 000 Beograd, Srbija
tel: 011 3035 696, 3288 471, fax: 011 2624 334, info@clio.rs, www.clio.rs

